



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El gesto peripoético

Una propuesta conceptual basada en las prácticas situacionistas de las ciudades contemporáneas

Miguel Ángel Valenzuela A.

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales

El gesto peripoético

Una propuesta conceptual basada en las prácticas situacionistas de las
ciudades contemporáneas

Doctorando: Miguel Ángel Valenzuela A.

Director de tesis: Álex Matas Pons

Tutor de tesis: David Viñas P.

Año: 2020

Tabla de contenido

Aspectos formales.....	1-8
Resumen.....	1
Objetivo.....	2
Metodología	2-3
Prólogo.....	4-8
I. La experiencia de lo urbano.....	9-58
La fenomenología y su aporte a los estudios del paisaje urbano	13-37
El giro existencial en la concepción del espacio	18
Espacio, lugar y paisaje.....	23
Imaginarios urbanos	33
Representaciones de la ciudad en torno a los Estudios Culturales Urbanos..	38-58
Poética de la ciudad moderna: un paseo con Baudelaire y el Señor G.	41
Proyecciones de la ciudad en la sociedad de masas	48
La res (cogitans) pública: La conciencia de ver y ser visto	59-79
El animal público en la selva de lo urbano.....	64
La dimensión dramática de Erving Goffman.....	68
Espacio público virtual: deslocalizaciones democratizadoras de lo banal	74
El panóptico contemporáneo del espacio urbano: poder y control en alta definición.....	80-86
El hermano cooperativista del Gran hermano	84

II. Teoría e historia de la ciudad: una breve deriva por tres enfoques liminales87-159

1. Sensibilidad iluminista y su enfoque en la técnica. 90-107

Habemus plan: El París de Haussmann y la Barcelona de Cerdá 91

El nacimiento de la Metrópolis y el surgimiento del urbanismo moderno..... 93

Le Corbusier, CIAM, y la Carta de Atenas 101

2. Sensibilidad romántica y su enfoque en el patrimonio..... 108-123

El conocimiento geográfico, el evolucionismo, y la metáfora organicista..... 109

La importancia del paisaje y el patrimonio de la ciudad histórica 116

3. La perspectiva social y su crítica al urbanismo tradicional..... 124-148

Una ciudadana llamada Jane 126

Urbanización neoliberal y revolución urbana 137

4. Antítesis de un recorrido: la nueva ciudad interactiva y global..... 149-159

Hacia la ciudad líquida (no hay retorno)..... 153

III. El gesto peripoético: aproximaciones al concepto160-214

1. Usar el espacio urbano en clave poética..... 163-175

El gesto peripoético (GPP)..... 166

La peripoética y la metáfora circular (MC)..... 171

2. Juego y Deconstrucción en el GPP 176-194

La importancia del juego, la creación, y la transformación del entorno 178

Deconstruir: teoría, arte y espacio..... 187

3. Propuesto de un modelo de análisis: La peripoética..... 195-214

Qué sí, qué no, qué cosas 196

Una evaluación del modelo 211

Consejos alternativos para un clásico turista alternativo, o la nueva crítica crítica de la crítica..... 212

IV. Situacionismos de ayer y hoy: posturas e imposturas de la herencia situacionista	215-284
1. In girum imus nocte et consumimur igni: Estadio situacionista	219-242
Visita Dada y deambulaci3n surrealista	220
Del Movimiento Letrista (ML) a la Internacional Situacionista (IS).....	225
Kit de herramientas de ayer para poder usarse hoy.....	230
Ocio, juego y espect3culo	235
Herencia del binomio pol3tica/arte	239
2. Situacionismo contempor3neo: sobre la despolitizaci3n del esp3ritu situacionista en la pr3cticas art3sticas de la nueva “nueva” vanguardia	243-264
Liberar al arte conceptual.....	244
Cuando el situacionismo es perseguido por la met3fora circular	253
Arte relacional, Situacionismo <i>low cost</i> y su desarticulaci3n pol3tica	258
3. Pr3cticas peripo3ticas (PPP) en primera persona: experiencias, ficciones y proyecciones.....	265-284
Las derivas con Careri.....	266
Erro Grupo y Arkana.....	269
Pasajer3as.....	272
Detenerse a conservar-proyectar: palabras al cierre.....	282
V. Conclusiones	285
VI. Bibliograf3a	291

RESUMEN

Con la aparición de las vanguardias históricas y la consagración en el campo artístico de las performances, de las instalaciones, y del arte conceptual, la discusión sobre el estatuto artístico de una obra es cada vez más cuestionable por una parte de la crítica, como también por la sociedad civil. Las experimentaciones dadaístas que incorporaron la visita a lugares banales de la ciudad como una forma estética en clave antiartística, abrieron un camino que décadas más tarde el movimiento situacionista recuperó con una evidente voluntad política. Sin embargo, en una economía global de mercado como la que caracteriza nuestra sociedad, las propuestas artísticas de la Internacional Situacionista encuentran en sus manifestaciones contemporáneas muchos elementos contradictorios, signados, sobre todo, por la asimilación contracultural por parte del capitalismo.

El propósito de esta tesis es proponer un modelo, a la vez que una reflexión conceptual, sobre la posibilidad de llevar a cabo una experimentación artística-lúdica-política que recupere el gesto radical de la tradición situacionista en el escenario de nuestras ciudades contemporáneas.

De este modo, emerge lo que he llamado el *gesto peripoético* (GPP). Su formulación contiene en sí misma un germen anticanonizante y supone a su vez, la posibilidad de distinguir diferentes tipos de prácticas artísticas y estimar cuáles están más en sintonía con el ideario que el programa situacionista formuló a mediados del siglo XX.

La constatación de que, como señaló la IS, “no existe un gesto lo suficientemente radical”, por un lado, nos confirma el triunfo de la sociedad del espectáculo, pero por otro, nos deja pequeños umbrales heterotópicos por los que se puede seguir experimentando y expandiendo una disidente forma de habitar, encontrarse, y apropiarse del paisaje urbano.

OBJETIVO

El objetivo de esta tesis es elaborar un marco teórico y metodológico para la sistematización conceptual de una prácticas urbanas caracterizadas por la disidencia política, el juego y la experimentación artística.

Mi punto de partida es la formulación de la siguiente hipótesis: La genealogía de estas prácticas, inauguradas por los callejeros del flâneur del siglo XIX, tienen su correlato contemporáneo en una serie de prácticas que han derivado tanto en las llamadas performances callejeras, en las derivas neosituacionistas, como también en otro tipo de intervenciones a medio camino entre el Street art y las visitas dadaístas. Mi tesis consiste en constatar las nuevas formas que ha tomado esta tradición en el contexto posmoderno de las ciudades contemporáneas, y a su vez, proponer una nueva terminología que se haga cargo de las especificidades que involucran estas prácticas a la luz de los cambios socio-culturales de nuestra época.

METODOLOGÍA

La metodología de esta tesis consta de dos procedimientos; uno consiste en proponer un modelo (capítulo III) que atienda a la identificación de ciertas prácticas artísticas realizadas en el espacio público a partir de la correlación entre los criterios formales del modelo propuesto y las propiedades constitutivas de aquellas prácticas urbanas investigadas. Y el otro, marcado por un aspecto más teórico, consiste en poner en diálogo diversas teorías vinculadas al estudio de lo urbano (teoría crítica, teoría del arte, sociología urbana, estudios culturales, filosofía) con el fin de proponer una reflexión que contribuya a la profundización

teórica de estos fenómenos. Para ello he realizado una extensa revisión bibliográfica que incorpora autores como Georg Simmel, Walter Benjamin, Richard Sennett, Guy Debord, Henri Lefebvre, Jane Jacobs, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, por mencionar algunos. Además, cabe mencionar que con el objetivo de fortalecer la comprensión y los alcances de mis ideas, a lo largo de la tesis se incluyen intermitentes referencias a obras literarias, películas y hechos históricos.

PRÓLOGO

“Usted no lea este libro”.

¿Se imaginan un mensaje publicitario cuyo objetivo fuera incentivar deliberadamente a sus consumidores a no consumir el producto que el mismo anuncio promociona?¹

A todas luces, una delirante idea como esta nos puede parecer bastante absurda si consideramos que las estrategias de marketing del capitalismo consumista, especialmente desde el surgimiento de la sociedad de masas, han consistido en exhortar a la mayor cantidad de clientes a consumir el producto que se promociona.

Sin embargo, en el ámbito del consumo cultural y la permanente tensión existente entre la inagotable dialéctica del binomio *alternativo-mainstream*, el hipotético anuncio recién descrito podría explicarse desde polos diametralmente opuestos.

La primera explicación -la que llamaremos, *la reserva aurática*- estaría configurada por la necesidad de un artista contracultural que, habiendo logrado un éxito comercial, ya sea por la extendida y masiva recepción de su obra, o por la selecta predilección de una determinada burguesía intelectual, o -también posible- una mezcla de ambas, decide deliberadamente desmarcarse de la mercantilización de su arte para no verse fagocitado por la asimilación de su disidente obra dentro del campo artístico oficial. Bajo la pretensión de proteger la cualidad aurática del *telos* de su obra, y por ende mantener su arte en ese estado de pureza comprometida -sin las contaminaciones y contradicciones que podrían desprenderse del hecho de ser un éxito en ventas-, una opción como esta representaría una radical acción por parte de aquel artista; una forma de decir

¹ Aunque con un sentido diferente, Joseph Beuys, uno de los más controvertidos artistas del siglo XX, durante el Carnaval de Basilea de 1978 se unió al pasacalle de una asociación detractora del arte moderno; la Alti Richtig. La molestia de la asociación se fundaba en la costosa adquisición por parte del museo Kunstmuseum Basel, de una obra de Beuys titulada *La Hoguera*. Durante el pasacalle el propio Beuys se dedicó, entre otras cosas, a repartir los volantes que había preparado la Alti Richtig contra su propia obra.

abiertamente, “¡No, tu no entiendes mi arte y no acepto que ahora lo consumas porque se ha puesto de moda!”.

Este ejercicio que nos puede resultar algo forzado o improbable, está muy cerca del espíritu disidente y contracultural que concibió a las propias vanguardias artísticas, y en una forma menos original, a las postvanguardias. Así, artistas como los pertenecientes a la Internacional Situacionista llegaron a hacer de este gesto uno de sus manifiestos programáticos en los que discursivamente renegaban toda espectacularización de su propuesta artística, y con ello, la expresa intención de que sus experimentaciones no fueran asimiladas por el capitalismo para formar parte del repertorio del consumo cultural de la sociedad de espectáculo. Cuando se le pregunta a la IS en la década de 1960 por qué no se hablaba de ellos, éstos responden: “En un sentido más general, se debe a que nosotros rechazamos el término ‘situacionismo’, que sería la única categoría susceptible de introducirnos en el espectáculo reinante, integrándonos en forma de doctrina fijada contra nosotros mismos.” (Debord y otros, 2013:159).

Ahora bien, hay que aclarar que los situacionistas nunca llegaron a tener un gran éxito comercial dentro del campo artístico oficial, y entendemos que tampoco era su objetivo. Sus teorías y manifiestos precisamente eran una suerte de bomba de autodestrucción en caso de encontrarse en una situación límite; en este caso, la amenaza de asimilación capitalista.

Pero sabemos que aquella bomba nunca se autodestruyó; en su lugar se destruyó primero la propia conformación de la Internacional Situacionista, pero no así el total de las ideas situacionistas, las que, durante estas dilatadas décadas han resurgido en formas muy disímiles, algunas revividas con una oportuna y utilitaria intención. Una de ellas es la que Alberto Santamaría llama *Situacionismo low cost* de la alta cultura descafeinada (2019), en donde explica cómo se ha hecho frecuente en el contexto del neoliberalismo global, una lectura desconflictualizada del situacionismo; una apropiación domesticada del gesto subversivo para transformarlo en puro efecto estetizante. Pero por supuesto, no podemos generalizar y ubicar a todas las prácticas de herencia situacionista en el mismo saco, porque efectivamente sí es posible observar un situacionismo más fiel al ideario que Guy Debord y su grupo defendió durante las décadas de 1950 y 1960. Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo acceder al “telos fundacional” de

determinadas prácticas y cómo consensuar bajo cuáles criterios podemos hablar de prácticas neosituacionistas en el escenario provisto por las ciudades contemporáneas?

Así las cosas, el objetivo de esta tesis es realizar una revisión contemporánea de la tradición teórica situacionista enmarcada sobre todo en sus prácticas urbanas. Por ello, la reflexión crítica sobre el tan discutido “espacio público” y las previsiones que históricamente burócratas, gobernantes y urbanistas han proyectado en la ciudad, será un tema frecuente en esta tesis, así como también la lectura política sobre el derecho a la ciudad y sus posibilidades heterotópicas en el contexto urbano contemporáneo, consagrado mayoritariamente al consumo, al control, y la instrumentalización de flujos.

Desafiando las previsiones instrumentales de dichos espacios urbanos, la creación de mínimos paréntesis psico-espaciales practicados por los situacionistas con sus derivas y otras experimentaciones son cada vez más frecuentes y toman diferentes formas en la actualidad; muchas de ellas bajo el concepto de performance, otras bajo la idea del happening, del vagabundeo al estilo del flâneur, u otras como pequeñas instalaciones o acciones menos delimitadas conceptualmente. Al alero de esta tradición, propongo una nueva herramienta teórica (una nomenclatura y un modelo) para acercarnos a estos fenómenos y reflexionar en qué medida participan de dicha herencia situacionista. En este sentido mi intención es ofrecer un marco teórico y metodológico para la sistematización de lo que yo llamo, las *prácticas peripoéticas* (PPP).

De este modo, una lectura como la que me propongo llevar a cabo, articulada tanto por las prácticas de herencia situacionista, como por una crítica cultural de “lo urbano”, y por extensión por el urbanismo en su ámbito más genérico, no puede estar exenta de una revisión de las problemáticas y reflexiones que los estudios que abordan el tema de la ciudad exigen para tener una visión panorámica del objeto de investigación. De este modo, he dispuesto el cuerpo de la tesis en cuatro capítulos cuya lógica obedece a una presentación de las teorías

urbanas y su consecuente revisión crítica desde la contemporaneidad (capítulo I y II), para luego entrar en la conceptualización del gesto peripoético (capítulo III) y posteriormente su revisión a la luz del situacionismo y de su correlato en las paradojas del contexto artístico-cultural actual (capítulo IV). Paradojas que como veremos a lo largo de los últimos capítulos, pueden estar representadas por la segunda explicación que quedó pendiente sobre el hipotético “Usted no lea este libro”, a la que llamaremos, *impostura genuina*.

Y es que como resulta fácil suponer, las estrategias del capitalismo para apropiarse de la disidencia política como un valor mercantizable resultan ser además de paradójicas, bastante rentables². De este modo, la otra posibilidad de una eventual publicidad negativa, estaría justificada en tanto la estrategia capitalista consista en proteger y encubrir -cínicamente- el aura de la genuina disidencia artística representada por el artista, obligándolo a revelarse al mercado públicamente bajo el formato de una publicidad de autosabotaje, teniendo como resultado, irónicamente, una mayor demanda de la obra o producto. La efectividad de dicha estrategia se alimentaría de la falsa o encubierta intención de proteger lo genuino del artista, y en tanto gesto radical, de las externalidades que la polémica pública pueda generar. En suma, una oportunista vanguardia afirmativa reconciliada con el mercado; una jugada disfrazada de publicidad negativa para el consumo afirmativo y autocomplaciente de la disidencia.

¿Será posible ponerle coto a las apropiaciones mercantiles que el capitalismo hace con muchas de las prácticas culturales de disidencia? Esta tesis no pretende resolver esta pregunta, ni mucho menos el problema de fondo, pero sí logra dar un paso en la reflexión de esta problemática, al menos en lo referido a las prácticas de herencia situacionista. El *gesto peripoético* (GPP), entendido como aquella vocación psíquica que nos interpela como transeúntes a decodificar el espacio público, a vaciarlo de sus contenidos instrumentales y restituirlo con singulares experimentos sensibles, poéticos y/o políticos, está llamado a recuperar una genealogía que encuentra sus raíces en los vagabundeos del flâneur hasta las prácticas de artistas contemporáneos como Francis Alÿs. Sin embargo,

² Para abordar esta problemática acudiremos más de alguna vez en esta tesis a la obra de Joseph Heath y Andrew Potter (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*.

¿En qué punto se transforman en otra cosa? ¿Hasta dónde dejan de ser aquello que les provee de su naturaleza subversiva? Aquí es donde aparece lo que he llamado como, *metáfora circular* (MC), una abstracción que está constantemente persiguiendo al *gesto peripoético* (GPP) para asimilarlo, para ganárselo al canon, a la cultura mainstream; para mercantilizarlo. ¿Dónde está el límite? No hay límite fijo cuando se trata de una abstracción artístico-cultural, y así debería continuar en mi opinión. Sin embargo, se ofrecen aquí algunas líneas para dilucidar cuando aquella zona de juegos experimentales que un artista o colectivo ha dispuesto precisamente para cuestionar la hegemonía del canon, se termina convirtiendo, tras el éxito de una fórmula, en el reverso de su moneda; en espectáculo puro

1. LA EXPERIENCIA DE LO URBANO

Uno se adentra en ella por calles llenas de enseñas que sobresalen de las paredes. El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas

(Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*)

El espacio existencial del ser humano es una línea horizontal que lo conecta con el paisaje y una vertical que lo relaciona con el cielo

(Christian Norberg-Shulz, *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*)

Imagínense que un día cualquiera llegamos a nuestra casa y nos encontramos con una misteriosa carta que alguien deslizó bajo nuestra puerta. Al abrirla comprobamos que se trata de una cita anónima; una invitación a comer en la que se especifica la siguiente dirección: 1293 Liberty Drive, Victoria, Columbia Británica, Canadá. Ya de entrada nos sentimos algo decepcionados por la inverosimilitud de la invitación, ya que -a menos que vivamos en ese estado de Canadá o conozcamos a alguien que viva ahí- es muy probable que la referida carta no sea más que una broma de mal gusto hecha por algún excéntrico artista postal, o en su defecto, el accidental error de un distraído mensajero³.

³ Recordamos aquí las prácticas del Mail Art que grupos como Fluxus practicaron desde la década de 1960, o la anécdota mencionada por Georges Perec en *Especies de espacios* donde se refiere al comunicado del *Postmaster General* inglés que denunciaba lo tedioso que era para sus empleados tener que entregar cartas que deliberadamente no incluían dirección y que en su lugar sólo incluían una latitud y una longitud.

Como no podemos viajar a Canadá, y la supuesta broma de cualquier modo nos despertó la curiosidad, vamos a Google Street View y transcribimos la dirección. En sólo un par de segundos llegamos virtualmente a la dirección y salimos por fin de toda duda. Lo que sigue es una escena de lo más inusual y surrealista.

Lo primero que vemos al “aterrizar” en la calle Liberty Drive es a un hombre instalado al borde de la calle en una especie de improvisado salón-comedor. Ya en un primer vistazo notamos que algo parece no calzar, y es que, para nuestra sorpresa, a medida que nos vamos acercando a la escena, descubrimos que este hombre tiene por cabeza nada menos que una cabeza de caballo. Por si fuera poco, para agregar un aire más perturbador a la imagen, vemos que la inusual condición de este hombre no parece impedirle comerse tranquilamente un plátano mientras pasamos virtualmente junto a la carretera. Por un momento nos sentimos dentro de una película de David Lynch. Sumado a esa descripción, junto al extraño hombre vemos una mesa cubierta por un mantel floreado, y encima; un arreglo de flores, un teléfono móvil, y un intacto plátano junto a otra silla. Para cerrar el cuadro, un flamenco dispuesto en cada lado de la escena decora este banquete al aire libre.

La escena en cuestión es una de las tantas curiosas capturas que los lentes de la conocida plataforma de recorridos virtuales, Google Street View, ha registrado involuntariamente desde su lanzamiento en mayo del 2007. Dichas imágenes son verdaderos aciertos fotográficos y muchas de ellas bien podrían ser parte de una colección de la galería de arte más reputada, aunque -como no- cuando menos con un problema discutible sobre la autoría de la obra⁴. Con todo, podemos afirmar que respecto a la propiedad de las obras sí resulta bastante claro a quien pertenecen y quien las conserva, y aunque existen varios catálogos de estas imágenes en diferentes páginas circulando por la red, para ver las obras en su

⁴ Aquí una propuesta de posibles autores: el empleado de Google que conducía la camioneta, el inventor de la cámara, el operador que registró la imagen, el internauta que descubrió la imagen, quienes aparecen en la imagen, definitivamente el Señor Google, o en su defecto, podríamos convenir que se trata de una obra colectiva.

versión original y “recorrible” siempre tendrás que hacerlo por medio de la mencionada aplicación. Esta situación reviste hasta ahora una conveniente ventaja asociada a su disponibilidad; y es que para recorrer cualquiera de los lugares-escenas que existen en este repertorio basta poner la dirección en el buscador para llegar virtualmente al lugar (incluyendo la reciente escena del hombre-caballo si es que ya no lo has hecho). En efecto, desde su aparición, Google Street View ha cambiado la forma de conocer, registrar, recorrer, y en última instancia, caminar el mundo.

Aunque la tecnología y su -a veces- extravagante relación con la ciudad no tengan un apartado específico en este capítulo, nos referiremos a ella transversalmente en tanto sus implicaciones se crucen con nuestra reflexión teórica. Después de todo no cabe duda de que la tecnología y sus plataformas han cambiado la forma en que conocemos y nos movemos en la ciudad.

Pero este capítulo no trata sobre las casi infinitas posibilidades de recorrer virtualmente el mundo a través de Google Street View, o de cómo exhibimos nuestra presencia en determinados lugares a través de las redes sociales, en su lugar, mi interés es hacer una revisión sumaria sobre el fenómeno urbano: reflexionar sobre cómo aprehendemos el paisaje que nos rodea, qué imaginarios están involucrados y qué mecanismos operan en la constitución de nuestra identidad de paseante y urbanita. De esta manera, el primer apartado pondrá como punto de partida la reflexión metafísica sobre la realidad y los fenómenos que se nos aparecen en la conciencia. La incorporación del método fenomenológico aplicado al paisaje urbano, como veremos, propondrá una mirada más existencial y humanista en los estudios dedicados a estudiar lo urbano, que, a su vez, se verá reflejada en una nueva forma de concebir el espacio habitado. En segundo lugar, abordaremos cómo la ciudad ha sido representada por la narrativa de la modernidad y qué imaginarios se han desplegado a partir de la figura del flâneur. También en este apartado comentaremos la capacidad evocadora que tiene tanto el lenguaje, como las imágenes audiovisuales y su habilidad para crear verdaderos espacios capaces de persistir en el imaginario

colectivo. En el siguiente apartado recurriremos a la antropología urbana para proponer una sintética reflexión sobre la dimensión interactiva, o performática según Goffman, del espacio público, así como las implicaciones del espacio virtual en la supuesta utopía digital. Finalmente, de la mano de autores como Michael Foucault, llevaremos la reflexión de la experiencia urbana a los conflictos de poder y de control que subyacen en la conformación de la ciudad, toda vez que constatamos la dimensión biopolítica del espacio. Cabe señalar que muchos de los temas que abordaremos en este capítulo serán tratados con más profundidad en los respectivos capítulos temáticos que componen esta investigación. Así, autores como Henri Lefebvre, Roland Barthes, Walter Benjamin, y por supuesto, el movimiento situacionista -por nombrar algunos-, serán invitados recurrentes en estas derivas teóricas.

En atención a lo recién señalado, he titulado este primer capítulo *La experiencia de lo urbano* abusando en cierta medida de una idea temática bastante genérica dentro de los estudios que tratan el tema de la ciudad, sin embargo, llamo aquí la atención del lector para que considere este capítulo no como un acabado compendio de los temas que integran el propio capítulo sino como una acotada introducción cuya pretensión consiste en pavimentar el camino de un repertorio teórico que nos pueda conducir posteriormente al análisis contextualizado de nuestro objeto de investigación: el Gesto Peripoético. Así las cosas, la llamada selva de cemento, esa proverbial metáfora en la que se entrecruzan de forma simbiótica y compleja una serie de imágenes, discursos, deseos, flujos económicos y conflictos de poder, nos interpela continuamente a descubrirla y a interactuar con ella a sabiendas que nunca podremos abarcarla en su total dimensión. Y es que como dice García Canclini (1997), no existe una única ciudad, sino tantas como imaginarios posibles; la ciudad es una elaboración simbólica subjetiva y no sólo una realidad empíricamente observable. Pero al mismo tiempo, tal como acertadamente señala Sanfuentes (2014), la ciudad también puede tomar la forma de una abstracción que se manifiesta en múltiples planificaciones, cartografías y modas. Este capítulo es una invitación no solo a pensar dicha abstracción, sino también a descubrir qué pasa ahí afuera en torno a la estimulante, densa y polisémica presencia que ofrece la ciudad.

1. La fenomenología y su aporte a los estudios del paisaje urbano.

Existe una conocida frase de Blaise Pascal⁵ en la que critica la incapacidad humana de cultivar una vida contemplativa alejada de los destellos superficiales del exterior. Sin embargo, a pesar de la profundidad y calidad estilística de los pensamientos de Pascal podemos convenir que estar enclaustrado por una gran cantidad de tiempo, al igual que Javier de Maistre en su *Viaje alrededor de mi cuarto* (1794), es algo poco recomendable para nuestra energía psíquica y vital, -mas no para la imaginación, al parecer de Maistre-. Sin embargo, aun cuando la reclusión voluntaria pueda tener ciertas ventajas, la atracción por el exterior es y será mucho más fascinante en tanto interacción con “lo otro”, lo novedoso, lo imprevisto, lo “real”. Baste poner como testigo el proverbial mito platónico de la caverna, o la Odisea homérica de Ulises (y en menor medida al titánico Ulysses de Joyce) para sonar convincente. Y aunque cada vez es más frecuente percibir la defensa de una retórica “anti-viajes” por parte de algunos sectores del ecologismo y por ciertas corrientes espirituales, lo cierto es que, la mayoría de nuestros contemporáneos que viven en sociedades desarrolladas -y que pueden permitírsele- prefieren no perderse aquellas promesas que transcurren más allá de sus horizontes. En efecto, bajo la promesa autocomplaciente de buscar tanto lo genuino y exótico, así como la diversidad e interculturalidad que ofrece la posmodernidad, los rincones de este planeta se están convirtiendo en lugares cada vez menos vírgenes y más “contaminados” por la múltiple presencia del ser humano occidental. Para mala fortuna de los clásicos antropólogos, más Amazonas en su estado puro no quedan por etnografiar.

5 “La infelicidad del hombre se basa sólo en una cosa: que es incapaz de quedarse quieto en su habitación”. Pensées (1670), fragmento 139.

Siguiendo esta línea de pensamiento, y aunque parezca contradictorio, cada vez son más los paisajes que tenemos a nuestra disposición; el registro de lugares nunca antes revelados y registrados ante la mirada humana se ha incrementado en directa proporción al avance del tiempo y de la evolución tecnológica. Sin embargo, al tratarse de un espacio finito -en lo que a nuestro planeta se refiere- naturalmente aparece la siguiente paradoja: mientras más paisajes, menos paisajes. En otras palabras, en la medida que el paisaje se revela ante la conciencia humana se va gastando el número de paisajes naturales restantes y disponibles por ser descubiertos. Adicionalmente, al mismo tiempo que este paisaje natural se agota cuantitativamente, en su aspecto cualitativo comienza un ciclo de decadencia medioambiental producido por el propio ser humano. Finalmente, la ecuación queda reducida a una evidente afirmación: mientras más paisaje humano, menos paisaje natural. Desde luego llegará el día en que ya no quede rincón por descubrir de tal modo que, al igual que el cuento de Jorge Luis Borges⁶, la ciencia de la cartografía podrá ser tan exacta que será posible crear un mapa del mismo tamaño que el imperio. Para bien o para mal, con la tecnología disponible ya estamos asistiendo al comienzo de ese paradigma.

Lejos de entrar en una reflexión tecno-apocalíptica me interesa aquí detenerme en la idea de “lo descubierto” y cómo ésta opera en nuestra cotidianidad al enfrentarnos a la serie de estímulos que proliferan cuando recorremos el paisaje urbano. ¿Realmente podemos decir con toda autoridad que descubrimos esquinas, lugares y/o paisajes? Para esta reflexión entraremos brevemente en algunas ideas centrales sobre la fenomenología de Edmund Husserl, las que servirán de puente para llegar finalmente a lo que se ha dado en llamar, imaginarios urbanos. Para ello, bien vale comenzar con un ejemplar y célebre experimento metafísico; me refiero al siguiente koan del budismo zen: “Si un árbol cae en el bosque y nadie está cerca para oírlo, ¿Hace algún sonido?”.

⁶ El cuento en cuestión se llama *Del rigor de la ciencia*, publicado por primera vez en 1946.

Pues bien, la respuesta rápida es que no; si no hay una conciencia que capte el fenómeno no podemos dar por hecho que efectivamente se produjo un sonido. Y en último caso, si asumimos que, según nuestra experiencia sensible, cada vez que las cosas pesadas caen emiten un sonido, lo que efectivamente se produciría en este caso sería la expansión de frecuencias de onda en el espacio y no un sonido tal como lo entendemos ya que no habría una conciencia con un sistema auditivo que codificara estas ondas.

Una forma simple de sintetizar el reciente argumento es ubicarlo en el espectro del tipo “subjetivista-positivista-empirista“, lo que equivale a decir que estas teorías cognitivas demandan la presencia de un sujeto y su conciencia para constatar efectivamente los hechos a través de los sentidos. Pero esta es sólo una de las perspectivas posibles.

Nos enfrentamos aquí a la clásica discusión metafísica sobre si las cosas existen o no con independencia de los sujetos. Durante largo tiempo la balanza estuvo inclinada hacia la opción de que no existe el mundo con independencia de los sujetos (¿sigue inclinada en esa dirección?) tanto así que hasta el día de hoy continua generando opiniones divididas dentro de la comunidad científica.

Entre medio de esta antigua polémica sobre la cognición humana y la realidad, en las primeras décadas del siglo XX Edmund Husserl propone una relectura de la clásica *epojé* defendida por los escépticos de la antigüedad clásica. En la formulación de Husserl, la llamada *epojé* se refiere a aquella actitud filosófica que consiste en poner entre paréntesis la comprensión del mundo en su estado natural, es decir, neutralizar todo aquello que se nos da naturalmente, el mundo ordinario de la vida cotidiana, y en su lugar, ir a las cosas mismas, buscar la actitud filosófica, trascendental. Así, la formulación de la *epojé* en Husserl supone considerarla como una puerta a la fenomenología y por extensión hacia la propia actitud filosófica ya que, sólo suspendiendo los juicios provenientes de la actitud natural de conocer el mundo, se puede llegar a las cosas mismas (San Martín, 2002).

En este orden de cosas, para la fenomenología de Husserl existen objetos naturales (aquellos que existen bajo la actitud natural) y objetos fenómenos (los que son capturados en su esencia); los primeros, a los que aplica la epojé, son los que pueden existir con independencia de un observador y evidentemente están rodeados de una cierta incertidumbre y suposición, en cambio los segundos, constituyen la verdadera forma de conocer los objetos, y éstos inevitablemente necesitan de una conciencia que los perciba. Es decir, la constatación de un Yo puro que perciba el fenómeno.

Como vemos, la diferencia entre Husserl y los argumentos que niegan la posibilidad de una realidad fuera de la conciencia consiste aquí en una cuestión de grado; mientras algunas teorías niegan esa posibilidad, Husserl la pone entre paréntesis. Al acto deliberado de dejar fuera el problema de la existencia de las cosas Husserl lo llama *reducción fenomenológica*. Sin embargo, lo que realmente interesa a Husserl es fundar un método para ir a las cosas mismas; la búsqueda de un fundamento absolutamente incuestionable para acceder al enigma del conocimiento.

Si bien es cierto que la fenomenología no pretendía alcanzar un método científico en el sentido positivista, ésta sí se propone como un método; uno para examinar el mundo desde el propio pensamiento filosófico. “Fenomenología designa una ciencia, un nexo de disciplinas científicas. Pero, a un tiempo, y ante todo, fenomenología designa un método y una actitud intelectual: la actitud intelectual específicamente filosófica; el método específicamente filosófico.” (Husserl, 2016:13)

A través de la relación noema-noesis, su método consiste en hacer consciente al sujeto del hecho mismo de percibir los fenómenos; por un lado, dirigiendo una conciencia intencional hacia los fenómenos para poder descubrirlos en tanto contenido y sentido que se dan a la conciencia (noema), y por otro, activando una conciencia que haga “consciente” el contenido de dicho fenómeno (noesis). A partir de esto es fácil entender por qué la fenomenología es conocida como una filosofía de la conciencia, esto es; afirmar que la conciencia trae a la luz al objeto,

al fenómeno. En otras palabras, para la fenomenología la realidad siempre será en relación a la conciencia, como si ésta fuera una linterna alumbrando un oscuro sótano y que sólo al enfocar y dirigir la mirada hacia ese mundo le es posible concebir los objetos tal como son (intencionalidad). Sin esta “linterna”, es decir, desprovistos de la actitud fenomenológica, lo que parece mostrarse tal como es resulta ser sólo una apariencia⁷.

Sin embargo, a pesar de compartir un cierto tipo de subjetivismo con el psicologismo⁸, el filósofo alemán de origen judío mantenía una gran distancia con esta teoría cognitiva. “Hay que precaverse de la fundamental confusión del fenómeno puro en el sentido de la fenomenología, con el fenómeno psicológico, objeto de la ciencia natural llamada psicología.” (Husserl, 2016: 34). De hecho, buena parte de su obra *Investigaciones lógicas* (1900) y las lecciones reunidas en un texto llamado *La idea de la fenomenología* (1907) consiste en revelar los errores del psicologismo. Para Husserl, tanto el psicologismo, el positivismo, el materialismo, entre otros, se atribuían con falsa razón la capacidad objetiva de acceder a la realidad de las cosas. La crítica de la razón que defiende Husserl consiste en denunciar también la pretensión de las ciencias naturales en tanto constituyen un modo de conocimiento que bajo la pretensión de totalidad no se preocupa realmente de la dificultad de acceder a los fenómenos en sí. De este modo Husserl se posiciona en un subjetivismo trascendental en cuanto considera que la realidad es conciencia pura, es decir, efectivamente los fenómenos se dan ante una conciencia, pero las propiedades o la esencia de las cosas no residen exclusivamente en la conciencia y es precisamente en este encuentro donde se produce el conocimiento.

Estas consideraciones fueron muy bien recibidas por el influyente filósofo y discípulo de Husserl, Martín Heidegger. Podemos convenir que desde Heidegger

⁷ Así como el mito de la caverna de Platón, la historia de la filosofía está cargada de metáforas que hacen relación a la luz y oscuridad como condición del conocimiento.

⁸ Es posible considerar el psicologismo como un exceso del subjetivismo en tanto insiste en afirmar que el acto psíquico de pensar es responsable de producir el objeto de conocimiento.

y su célebre conferencia *Construir, habitar, pensar* (1951), el mundo de la arquitectura comenzó a interesarse por la fenomenología como método de observación. El libro que afirmará las bases de esta provechosa relación es el hasta hoy influyente *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture* (1976) de Christian Norberg-Schulz. En palabras del propio arquitecto y teórico noruego, “este libro representa un primer paso hacia la fenomenología de la arquitectura, que es, una teoría que entiende en concreto la arquitectura en términos existenciales⁹” (1976:5). Dicho de otro modo, la fenomenología de la arquitectura intenta desprenderse de las implicaciones económicas y sociales que rodean el hecho arquitectónico, y en lugar de ello, quedarse con las intuiciones existenciales que despierta un lugar, un paisaje y su relación con la obra. Estas consideraciones, afirma Norberg-Schulz, tienen raíces más profundas que cualquier otra reflexión sobre el espacio, ya que, están determinadas por estructuras de nuestro propio ser-en el mundo.

En consonancia con las reflexiones de Husserl, lo que pretende esta mirada de la arquitectura es ir a la esencia, a la cosa en sí, de ahí que la cadena de influencia Husserl-Heidegger sea tan relevante e inspiradora para este paradigma. No es de extrañar que los conceptos de cualidad, carácter, identidad, espacio existencial, y -como no- *genius loci*, sean la materia prima con la que la fenomenología de la arquitectura construye su propio observatorio existencial. Ahora bien, para entender estas coordenadas teóricas es necesario ubicar algunos puntos de referencia en un marco mucho mayor.

EL GIRO EXISTENCIALISTA EN LA CONCEPCIÓN DEL ESPACIO

Estamos en los últimos años de la década de 1940 del continente europeo y las secuelas de la posguerra y el comienzo de la Guerra Fría marcan la contingencia del viejo continente. Dado el devastador escenario que presentan muchas

⁹ La traducción es mía del original en inglés.

urbanizaciones afectadas por el conflicto, las autoridades nacionales de los países beligerantes constatan la necesidad de una reconstrucción urbana con urgencia. No obstante, esta restauración no solo exigirá una reedificación material de la ciudad sino también una de tipo social y existencial.

Volviendo un poco más atrás, ya desde el comienzo del siglo XX en el ámbito de la producción cultural y científica, el paradigma científicista demostraba ser insuficiente para plantear soluciones a problemas de diversa complejidad. Asimismo, mientras las vanguardias artísticas encontraban un camino en el inconsciente y la ruptura racionalista, en el ámbito filosófico el propio Husserl denunciaba el estado de decadencia en que las ciencias europeas se encontraban. En el libro de 1936 *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Husserl formula una crítica tanto a las ideas heredadas del filósofo David Hume [referidas por Husserl como la bancarrota de las ciencias y la filosofía], como también al positivismo y las ciencias naturales. [llamadas por Husserl, una mera ciencia de los hechos]. (Husserl, 1991).

Si la pugna territorial por ostentar el canon epistemológico fuese una carrera de relevos, podemos afirmar que el positivismo científico ya desde la razón ilustrada corría con cierta ventaja, sin embargo, en esta nueva coyuntura de comienzo de siglo el positivismo científico ahora se veía obligado a compartir este tan disputado terreno. De esta manera, en la vereda del frente¹⁰ del espectro cognitivo, aparecían con más fuerza nuevas teorías cuyos métodos abrían la posibilidad a un cierto tipo de intuición trascendental (o poética) como forma de acceder y representar el mundo. Al alero de esta bifurcación de paradigmas fue como progresivamente el germen del existencialismo filosófico se fue cultivando. Primero con la fenomenología de Husserl, luego con Heidegger -y su célebre *Ser y Tiempo* (1927)- y finalmente con las figuras de la escuela francesa de influencia fenomenológica. A saber, Maurice Merleau-Ponty y su

¹⁰ A propósito de esta metáfora, Eduardo Grüner dice sobre Jean Paul Sartre que, ser Sartre, es estar siempre en la vereda de enfrente, y ciertamente, la fenomenología de Husserl se ubicó en esa vereda de enfrente en el contexto de la comunidad epistemológica en la cual apareció.

Fenomenología de la percepción (1945), *La poética del espacio* (1957) de Gastón Bachelard, y por supuesto, el existencialismo de Jean Paul Sartre.

Mientras la herencia del racionalismo iluminista se hacía notar en el funcionalismo de la Carta de Atenas y los primeros congresos de CIAM -muy pertinente a efectos de una rápida reconstrucción de posguerra-, la llegada del existencialismo coincidía con la aparición de los primeros revisionismos de la Carta de Atenas. En el contexto del octavo CIAM de 1951, cuyo tema llevaba por título *La humanización de la ciudad*, será el propio José Luis Sert quien manifieste la necesidad de lograr una ciudad más humana (De Solà-Morales, 1991:29). No es casualidad que para el CIAM de 1954 la noción de habitar ya se había instalado con fuerza como paradigma de la vida urbana, y que en el congreso siguiente de 1956 lo haya sido la preocupación por la pérdida de identidad como valor arquitectónico. Así, los valores de la arquitectura del movimiento moderno parecían estar socavándose desde sus propios modernos pilotes. En su lugar, las ideas organicistas reaparecían para recuperar lo que el funcionalismo del estilo internacional le había quitado al fenómeno del habitar. La célebre conferencia de Sartre (*El existencialismo en un humanismo*, 1946), así como la mencionada conferencia de Heidegger (*Construir, habitar, pensar*, 1951), rescataron una visión de la naturaleza humana que los arquitectos tradujeron en el rechazo de un espacio abstracto *more geométrico* para darle en su lugar un sentido más existencial, experiencial y cualitativo al habitar. A su vez, la tradición fenomenológica, mediada por el existencialismo de Merleau-Ponty, contribuyó en términos estéticos a una separación de la tradición del idealismo decimonónico para rescatar un saber más intuitivo y emocional. Como señala De Solà-Morales:

La arquitectura, al igual que todos los campos de la creación estética, adquiere la absoluta libertad de experimentación perceptiva lo cual se traduce no sólo en el abandono de unos determinados estilemas codificados por la tradición moderna sino la apertura a posiciones especialmente experimentales en los afectos de las formas, los materiales y los espacios. (p. 31).

Naturalmente, esta corriente de nuevos planteamientos permeó en todo orden de cosas la hasta entonces racional y funcionalista relación ser humano-arquitectura. Es en este periodo que, en una suerte de reconciliación entre saber científico y ensoñación poética, Gastón Bachelard propone su fenomenología poética del espacio. Las consideraciones del filósofo francés se volverán muy influyentes para los fenomenólogos de la arquitectura quienes verán en su obra, *La poética del espacio* (1957), una fuente de inspiración para redescubrir la importancia del examen ontológico de los elementos y materiales de la naturaleza. Sumado a su *topoanálisis*, es decir, el estudio psicológico y sistemático de los parajes de nuestra vida íntima, Bachelard desarrolla con un marcado carácter cosmológico una verdadera apología del espacio vivido. El aporte de Bachelard, al proveer de un marco filosófico la conexión entre las resonancias oníricas que nos habitan y su relación con determinados espacios, encendió el fuego para el caldo de cultivo de una nueva retórica en arquitectura.

En una línea similar -pero mucho menos difundida que la obra de Bachelard- en la misma década el poeta y pensador franco-escocés Kenneth White fundaba la llamada *geopoética*; una teoría práctica que hasta el día de hoy estudia la relación entre el ser humano y el mundo desde una perspectiva poética. El objetivo de esta herramienta o instrumento es comprender y expresar, fuera de todo dogmatismo, nuestra relación entre el yo, la palabra, y el mundo. Entre los referentes más influyentes que la geopoética toma como inspiración destacan el célebre naturalista prusiano Alexander Von Humboldt y el poeta y filósofo Henry David Thoreau. Éste último, no sólo inspirará una declaración de principios vinculados a la defensa de la naturaleza y de una vida contemplativa alejada de las convenciones civiles, sino también la fundación del propio acto de caminar como una legítima práctica de desobediencia política.

Podríamos afirmar que nuestro objeto de investigación, el Gesto peripoético, está enmarcado en esta tradición en tanto comparte una visión exploratoria, experimental y poética del espacio con la llamada Geopoética, sin embargo, no hablamos exactamente del mismo fenómeno ya que en el gesto peripoético existe además de una perspectiva contemplativa, una actitud lúdica, artística y subversiva que se manifiesta en unas prácticas peripoéticas enmarcadas en el

actual contexto de la ciudad contemporánea. Sin duda su vocación anti-instrumental es heredera de una suma de reflexiones coyunturales que se dieron durante esa época, al mismo tiempo que bebe del gesto experimental de las vanguardias artísticas de la primera mitad de siglo XX.

Por otro lado, como se señaló anteriormente, la crisis bélica de la primera mitad del siglo XX no sólo provocaría cambios en cuanto al diseño y reconstrucción de la ciudad moderna, sino que también impulsará una visión de mundo más crítica con el paradigma cientificista. Será al alero de estas críticas, provenientes sobre todo de intelectuales antihegemónicos, que florecerán una serie de ideas que tendrán una fuerte repercusión en la cultura y en las prácticas sociales.

Así fue como el tridente retórico compuesto por el existencialismo, la intuición poética y el psicoanálisis -además del auge del revisionismo histórico-, estaba calando en gran parte de las humanidades, las ciencias sociales, y por extensión, en toda la cultura. Sumado a esto y considerando el contexto político y económico, no es de extrañar que las décadas de 1950 y 1960 hayan sido las que originaron fenómenos socioculturales como el Mayo francés, la *Beat Generation*, el festival de Woodstock, por nombrar algunos. Como constataba Theodore Roszak en *El nacimiento de la contracultura* (1969), el mundo occidental estaba asistiendo a una revolución cultural que sacudiría las bases del viejo y caduco orden social.

También con un marcado carácter de disidencia, la recuperación de la tradición marxista por parte de algunas esferas de la sociedad francesa de la década de 1950 condujo al desarrollo de un repertorio crítico y experimental dirigido contra la hegemonía del capitalismo productivista. Los aportes teóricos de Henri Lefebvre y su intermitente amistad con el situacionismo pusieron en tela de juicio los edictos “de buena fe” del proyecto urbanizador y de sus respectivos valores institucionales. Como reacción, y en un intento de reinventar o más bien, restituir

el genuino espíritu de las vanguardias artísticas, la Internacional Situacionista puso en marcha una serie de prácticas de subversión lúdico-política que cuestionaron la noción misma de espacio, urbanismo, arte, y territorio (prácticas que veremos con detención en el IV capítulo). La inflexión crítica que comienza con el *urbanismo unitario* de los situacionistas se hará sentir profundamente en las posteriores reivindicaciones urbanas de activismo político y a su vez influirán en una serie de propuestas experimentales vinculadas al cómo habitar la ciudad.

ESPACIO, LUGAR Y PAISAJE

Como resulta fácil suponer, el rumbo de las reflexiones sobre estas conceptualizaciones siempre fue de la mano con la prefiguración del espíritu de la época. Se puede decir a grandes rasgos que las definiciones de cada uno de estos conceptos fueron articulándose en la medida que participaban de una suerte de dialéctica de las ciencias y de la yuxtaposición de diferentes enfoques.

Así, a pesar de la mencionada efervescencia de carácter existencialista-subjetivista de las décadas del cincuenta y sesenta, también dentro de las disciplinas vinculadas al estudio de las ciudades, específicamente en el ámbito de la geografía anglosajona, la herencia del positivismo seguía trabajando para acercarse a leyes de carácter más general. Tal paradigma intentaba trascender el enfoque de los estudios regionales de la escuela geográfica francesa y en su lugar acercarse a un rigor más científico que le permitiera analizar, explicar, y predecir patrones geográficos cualitativos a través del cálculo cuantitativo. Las obras de Otis Duncan o Stanley Gregory sobre el análisis estadístico en geografía fueron muy importantes para avanzar en esta dirección. En 1968, George Matheron crea en la Escuela de minas de París el Centro de Geoestadística y de morfología matemática. Con el avance de la ciencia tecnológica en las últimas décadas del siglo XX el giro en el análisis espacial llega a su máximo esplendor, es aquí donde el positivismo de los años cincuenta, sesenta y setenta fue, entonces, sustituido por el realismo tecnológico de los años ochenta y noventa (Ramírez y López,

2015:25). Como podemos suponer, el racionalismo científico nunca dejó de proteger sus feudos cognitivos. Con todo, es claro que a mediados del siglo XX cada paradigma disciplinar estaba experimentando con avances desde sus propias convicciones epistemológicas sin que esto supusiera para la comunidad académica descartar *per se* la yuxtaposición de paradigmas y que cada postura fuera excluyente con la otra. Así como parece, incluso las ciencias tenían su propio *teléfono rojo* en esta supuesta rivalidad epistémica.

Volviendo a la década de 1950, casi en los mismos años en que el departamento de geografía de la universidad de Harvard cerraba sus puertas debido a un descredito por falta de rigor científico, en el lado de la vereda antirracionalista, la psicogeografía de los situacionistas anunciaba una manera alternativa de cartografiar la experiencia urbana. De esta forma se dotaba al paseante-investigador de un instrumento experimental capaz de dar cuenta de los efectos psicológicos y sensibles del entorno urbano. Asimismo, Henri Lefebvre daba cuenta de la figuración del espacio social en su obra de 1974 *La producción del espacio*. En ella, Lefebvre¹¹ proponía una trinidad espacial en la que incluía un espacio análogo (espacios de representación) a aquel gesto antropológico-poético iniciado por Bachelard.

En una línea menos combativa la poética del espacio de Bachelard, como se ha mencionado, también compartió terreno con esta visión basada más en una experiencia subjetiva del paisaje que en un cálculo cuantitativo. Fue el mismo Bachelard quien propuso la idea de *topofilia*; un concepto que más tarde el geógrafo chino-americano Yi-Fu Tuan desarrollaría en su libro homónimo de 1974. Precisamente es en la década de 1970 que la geografía humanista retoma la idea de lugar para dotarla de un carácter más ideográfico; con más especificidad y significación subjetiva. El mismo Tuan, influido por las

¹¹ La influencia de Lefebvre y su propuesta espacial será revisada con más detención en el último apartado del segundo capítulo.

ideas de la fenomenología, escribe en 1977 *The meaning of place*; una perspectiva que provee conceptualmente al lugar como un espacio de localización significativa capaz de contener y proyectar diferentes sentidos. Su geografía humanista, incluso romántica para algunos, es la contracara del espacio euclidiano en tanto entiende que el espacio habitado puede suponer manifestaciones específicas del amor humano por un lugar.

Estos mismos senderos teóricos llevados a la arquitectura es lo que el mencionado Christian Norberg-Shulz, y más recientemente, el arquitecto Steven Holl desarrollan en su fenomenología del espacio habitado. Cabe mencionar que gran parte de estos arquitectos vieron en la estética de la arquitectura oriental una mayor conexión con ese espacio fenomenológico. Un ejemplo de ello es la sensibilidad que Holl captó en los tatamis de la arquitectura tradicional japonesa y su composición arquitectónica; símbolo del equilibrio entre los sentidos, los materiales y las formas. Así, el mismo Holl recomienda “prestar atención a las propiedades fenoménicas de la transformación de la luz teniendo en cuenta el material que puede ofrecernos las herramientas poéticas para fabricar espacios de percepciones estimulantes.” (2011:32).

Sin duda que la visión del espacio para un arquitecto puede diferir con la de un pensador de las ciencias sociales, incluso dentro del mismo campo puede haber diferencias cuando se tratan estos conceptos. Como es lógico en esta coyuntura, a lo largo del tiempo, tanto las nociones de espacio como la de lugar se vieron resignificadas y discutidas, incluso al interior de la vereda antropológica-humanista. Así, para el fenomenólogo Merleau Ponty, por ejemplo, existe una distinción entre lo que él llama el espacio geométrico y el espacio antropológico. La idea del espacio geométrico, es decir, aquella espacialidad homogénea e isotrópica es la contraparte del espacio antropológico, el espacio vivencial. Por su parte Michel de Certeau (2007) afirmaba que, puesto que la existencia es espacial, también hay un espacio para la existencia. Este espacio lo asociaba al espacio antropológico mientras que el espacio geométrico lo asocia a la idea de lugar, una consideración no muy compartida por otros autores. Para Certeau el

espacio es un lugar practicado y no al revés como sí será la tónica dentro de las conceptualizaciones sobre la idea de lugar. Así, de Certeau afirma que:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo propio: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio propio y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una condición de estabilidad. (2000:129).

Para el antropólogo Marc Augé la distinción entre lugar y espacio que hace de Certeau no se justifica del todo y prefiere reservar la idea de espacio para consideraciones que incluyen la abstracción de las dimensiones físicas del entorno. Así, recupera la idea de lugar para referirse a un espacio concreto construido simbólicamente. A estas condiciones, en su obra *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992), Augé le llamó *el lugar antropológico*. Por su parte, el arquitecto Christian Norberg-Shulz señalaba que los lugares eran espacios cualitativamente complejos, poniendo el énfasis en la dimensión más simbólica de los primeros (1974).

Como vemos, las distinciones entre espacio y lugar han variado de acuerdo a los autores y eso ha hecho que muchas veces estos términos se utilicen indistintamente.

Por otro lado, si volvemos más atrás, vemos que la idea de LUGAR es un concepto que aparece tardíamente en los estudios geográficos. Su incorporación al mundo académico viene de la mano con el auge de la geografía humanista. Al igual como sucedió con la arquitectura, la idea de lugar solo cobra importancia en la medida que se incorpora la reflexión de la experiencia subjetiva y sus significados culturales en tanto contribuye, en palabras de Cresswell, a la producciones y reproducción de memoria social. De ahí que la distinción entre lugar y espacio social se a veces difícil de delimitar. En efecto, el geógrafo marxista David Harvey, rescata la capacidad que tiene el locus para generar sentido de identidad y de comunidad y por extensión, una memoria colectiva que

pueda trascender la experiencia subjetiva. En una línea similar, el mencionado Tuan y Edward Relph, ambos herederos de la visión fenomenológica señalan la importancia del lugar en tanto emociones, memoria y percepciones como hechos generadores de un lugar experiencial. Podríamos decir que, según estas teorías, en relación con el espacio, el lugar es un espacio vivido, subjetivado, en donde es posible encontrar señas experienciales e identitarias. Cresswell afirma que el lugar tiene una localización significativa (Ramírez y López, 2015). De esto se desprende que el espacio es más abstracto y, a diferencia del paisaje, no necesariamente está ligado a una carga visual. Aun así, dentro de la propia geografía existen algunas diferencias para referirse a él.

Ahora si pensamos en otras disciplinas, como ya hemos señalado, veremos que también varían estas definiciones, cuando no las complementan. Tal es el caso de la propuesta del antropólogo Marc Augé y su idea de no-lugar. Si para Augé un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, por el contrario, “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá a un no-lugar” (2000:44). Las autopistas, los centros comerciales, aeropuertos y hoteles constituyen el paradigma de esta definición y, a diferencia de los lugares antropológicos en los que sí pueden establecerse vínculos a partir de una identificación con el lugar, los no-lugares promueven el tránsito, lo efímero y provisional de una experiencia desarraigada. No es casual que Augé señale que la sobremodernidad es principalmente productora de no-lugares. Pero como el propio Augé advierte, existen matices y no hay formas estrictamente puras: “el lugar y el no-lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente” (p. 45).

Estos matices los podemos advertir en nuestra propia observación cotidiana: si tomamos un ejemplo, en tanto seña de identidad local, experiencias personales, memoria colectiva, un mercado tradicional arraigado a la historia de un barrio y de sus habitantes está desbordado de ese componente simbólico al que hace referencia Augé. Por otro lado, una cadena de supermercado que se acaba de instalar en el barrio intenta sin mucho éxito generar esa cercanía e

identificación¹². Su fundación obedece a una oportunidad de negocio y a una rentable vacante inmobiliaria más que a un crecimiento orgánico de intercambios entre una comunidad como suele ser el caso de la mayoría de los mercados tradicionales. Sin embargo, a pesar de estas diferencias el nuevo supermercado logra imponerse y generar pequeños receptáculos espaciales que bien podríamos llamar *lugares*. Para los clientes que pasan ocasionalmente por dicho supermercado sin duda será un no-lugar, pero para los trabajadores de la tienda que comparten el día a día y que se vinculan de diferentes modos con su trabajo sí constituye un espacio relacional y por tanto un lugar de todos modos. Esta es una de las más recientes críticas que ha recibido la propuesta de Augé. Por otro lado, si la cajera que vive en el barrio se encuentra en la caja con la vecina y cruzan un par de palabras, o si la tienda se ha instalado en un lugar falto de puntos de encuentro o socialización, ésta puede funcionar perfectamente como un lugar que cumpla esa función, sobre todo si se le ha consagrado un espacio geográfico central en el vecindario, y si además tiene la capacidad de sobrevivir al tiempo. Como sea, si convenimos en llamar a la propia posmodernidad como el reino de lo relativo, o mejor dicho, *El gran lugar* de lo relativo, no es casual que podamos encontrar algunas excepciones y atenuantes a estos conceptos antagónicos que el propio Augé se encarga de matizar.

Imagínense a dos visitantes occidentales hospedándose en un gran hotel de Tokio. Este es el argumento de la película de Sofía Coppola (2003) *Lost in Translation*. La multitudinaria y tecnológica ciudad asiática sumerge a sus protagonistas en un estado de desarraigo y soledad, sin embargo, la soledad de estos dos desconocidos conseguirá estrechar entre ellos un singular vínculo incluso dentro de uno de los paradigmas del no-lugar; un impersonal y costoso gran hotel. La provisoria proximidad domiciliaria de estos dos pasajeros, sumado a su compartida sensación de poca familiaridad con el entorno, consigue que participen de una cierta identidad común, de reconocerse como cercanos dentro de un mundo que les resulta ajeno. Ahí tenemos una clave para identificar un lugar: cuánta capacidad tiene éste para lograr la identificación con sus habitantes.

¹² Respecto a este tema es interesante retóricamente cómo estas cadenas intentan inducir esa artificial cercanía a través de sus eslóganes. Por ejemplo "Mercadona, supermercados de confianza", "Santa Isabel te conoce (Supermercados Santa Isabel, Chile)".

Un centro comercial, un aeropuerto, un hotel o un supermercado difícilmente pueden conseguir esto, sin embargo, así como el hotel de Tokio de la película se pueden generar micro lugares relacionales a partir de la complicidad compartida de este “no-reconocimiento” con dicho lugar.

Otro ejemplo caracterizado por lo matices de un no-lugar lo podemos encontrar en el cuento *La Autopista del sur* (1966) de Julio Cortázar. En él, asistimos a un embotellamiento colosal que paraliza por varios meses la vocación principal de una autopista, es decir, su condición de espacio de flujos. El atasco es tal que la autopista se convierte en una pequeña comunidad de desconocidos que se ven obligados a interactuar para poder sobrellevar con éxito esta distópica situación.

El escenario narrado por Cortázar propone una subversión de las habituales funciones de ese proverbial no-lugar. Lo que resulta de este provisional asentamiento es la creación de un espacio híbrido, un no-lugar que, si bien no contiene el componente histórico característico de los lugares antropológicos, contiene otros aspectos que le permiten desplazarse hacia una “desnolugarización”.

De partida, si pensamos en el componente identitario, Cortázar menciona los modelos de los automóviles como si fueran una extensión del carácter y la personalidad de quienes viajan en ellos¹³, por lo tanto, queda de manifiesto que no se trata de una identidad colectiva; a lo más, de una funcional identidad nacional si nos remitimos a la procedencia de los modelos de los coches. Sin embargo, cuando se produce el atasco, la singularidad de los pasajeros y su obligado asentamiento en la carretera componen un todo compartido que a medida que pasan los días adquiere rasgos de una verdadera micro comunidad. Así, lo que antes era un no-lugar móvil, ahora pasa a transformarse en un lugar inmóvil. De este modo, la autopista que antes era un espacio de tránsito impersonal ahora es convertido en un espacio relacional; en una pequeña comunidad que facilita la interacción en tanto ciudadanos que comparten la

¹³ Recordemos aquí la teoría de los servomecanismos propuesta por Marshall McLuhan, cuya idea consiste en la extensión de las habilidades humanas a partir del desarrollo tecnológico u otro medio.

misma condición, la misma tragedia, y en definitiva el mismo territorio; la autopista.

Por otro lado, si nos enfocamos en la idea de PAISAJE y su tradición teórica, no se puede desconocer cómo la cultura y las artes de la incipiente modernidad posicionaron al paisaje como una experiencia humana. Al decir de Solnit, “Así como la revolución cultural del siglo XII introdujo el amor romántico como tema literario primero y, más tarde, como forma de experimentar el mundo, el siglo XVIII creó el gusto por la naturaleza”. (2015: 132).

De este modo, la idea de paisaje fue cobrando diferentes dimensiones al tiempo que se producían cambios importantes en torno a su reflexión.

El núcleo de su historia está escondido en otra historia, la historia de hacer lugares para caminar, lugares que fueron haciéndose cada vez más grandes, y culturalmente más importantes a lo largo del siglo XVIII. Es también la historia de una transformación radical del gusto, de lo formal y altamente estructurado a lo informal y naturalista. Si bien sus orígenes parecen una historia trivial de la aristocracia ociosa y su arquitectura, creó algunos de los lugares y costumbres más subversivas y deliciosos del mundo contemporáneo. (p.134)

Serán los artistas del Romanticismo los primeros que pondrán el concepto en la esfera de lo público al intentar representar las formas sensibles del entorno natural, ya sea en pintura o literatura. De este modo el paisaje aparece principalmente en tanto experiencia estética mucho antes que perteneciera al ámbito académico de la geografía. Su relación con la experiencia subjetiva y sensible lo circunscribe principalmente a una dimensión humana en la medida que consiste en la representación del entorno y la naturaleza. En este sentido, el paisaje no es una realidad natural independiente de quien la observa, sino que es el sentido que el ser humano le da a la naturaleza materializada. La pintura del siglo XIX junto al Romanticismo europeo serán uno de los más importantes difusores de esta idea de paisaje. Su influencia como experiencia contemplativa, espiritual y estética, de la que Thoreau fue uno de los precursores, promovía “el gusto romántico por el paisaje, por lo salvaje, por la simplicidad, por la naturaleza

como un ideal, por caminar por el paisaje como la consumación de una relación con dichos lugares y una expresión del deseo de simplicidad, pureza, soledad.”(Solnit, 2015:133).

Pero es también en este mismo siglo que los estudios de las regiones comienzan a ver al paisaje -en tanto formas de la superficie terrestre- como un instrumento del método geográfico. Reclus, Vidal de la Blache, y el propio Humboldt -a quienes veremos con más detención en el siguiente capítulo- son las figuras más representativas de esta convergencia entre paisaje bucólico pictórico y análisis geográfico. En la segunda mitad del siglo XIX la utilidad del conocimiento geográfico para fines geopolíticos y militares despertará el interés de ingenieros y técnicos. Este inminente interés se tradujo en la ampliación de los métodos y fines del conocimiento geográfico y por tanto en la definición del concepto de paisaje. Ya en el siglo XX el crecimiento de la población urbana concentró la atención en los estudios sociales del paisaje urbano por lo que a grandes rasgos ahora el paisaje ya no sólo estaba confinado a los entornos naturales sino también a las crecientes urbanizaciones.

Ya en la época contemporánea, la recuperación del paisaje recupera su fuerza en tanto paradigma de sustentabilidad. De este modo, es frecuente ver el abuso de una retórica ecológica y amigable con el medio ambiente por parte de muchas administraciones con tal de posicionar sus ciudades como centros de inversión, y porque no, de paso mejorar la calidad de vida de sus ciudadanos.

Si miramos las ciudades contemporáneas constataremos que el paisaje urbano cada vez se ha vuelto más complejo. Ya en las primeras décadas del siglo XX Walter Benjamin se refería al paisaje urbano de la modernidad con estas palabras: “Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y signos” (2004:256). De este modo Benjamin anticipaba -sin pretenderlo- lo que sería hasta hoy la experiencia estética de las grandes metrópolis. Así, aquella célebre máxima fenomenológica de *ir a las cosas mismas*, hoy más que nunca se perfila

como una tarea que, según a través de qué lupa miremos, puede ser una verdadera quimera.

Quizás la fenomenología urbana en su permanente evolución, tanto del propio marco teórico como de su objeto de estudio, haya tenido que tomar prestado algunos recursos de otras disciplinas para dar cuenta de este polisémico fenómeno que es el paisaje urbano. Otra forma de verlo es convenir que fueron disciplinas como la antropología urbana, la sociología urbana o la semiología las que le arrebataron ese lugar. O, por último, está la opción de asumir que en el contexto actual para un estudio genérico de la ciudad no se admiten domicilios disciplinares rígidos y que en su lugar la interdisciplinariedad se perfila como la mejor opción. Con todo, y contra la conocida máxima del minimalismo propuesta por Sullivan (menos, es más), para los efectos de estudiar la complejidad simbólica que comporta la ciudad, según como se aborde, más sí puede ser más.

En el poema *Paterson* de William Carlos Williams su autor señala que un hombre en sí mismo es como una ciudad. Si nos adherimos a esta declaración, bien podríamos extender la metáfora de la ciudad¹⁴ a un libro, o una investigación.

Si este fuera el caso y la presente investigación fuera *como* una ciudad -habitada por, ¿ideas?, ¿palabras?-, cabe señalar que se trataría de una ciudad llena de puentes¹⁵. Algunos de ellos contruidos no atendiendo tanto a su funcionalidad como a su deseo exploratorio, pero sí que su mayoría, contruidos para prefigurar un recorrido en sí mismo a la vez que conectar espacios teórico-disciplinares de matizadas singladuras.

¹⁴ Como señala Matas, el clásico tópico literario que propone que la naturaleza era como un libro era frecuente. Una prueba de ellos son algunas célebres sentencias de la época como las de Victor Hugo o Charles Baudelaire. “El primero, por ejemplo, participaba en el célebre volumen colectivo que conmemoraba la Exposición Universal celebrada en París en 1987 -Paris Guide- y escribe en el prefacio: “Le libre cést Paris”. En Matas, A. (2010). La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura. Madrid: Ediciones Legua de Trapo SL. p.71.

¹⁵ Respecto a una fenomenología del puente, leer el apartado *Puente y puerta* de Georg Simmel, en *El individuo y la libertad*. Ensayos de crítica de la cultura.

Siguiendo con la imagen del puente, para finalizar este apartado abordaremos un breve comentario sobre los imaginarios urbanos enfocándonos concretamente en los imaginarios que se centran en la ciudad *vivida* más que en las representaciones de la ciudad, idea que veremos en el siguiente apartado. Así las cosas, el concepto de imaginario urbano será nuestro puente entre el confín de este lado y el comienzo del otro.

IMAGINARIOS URBANOS

Imaginemos la posibilidad de una ciudad ideal en el sentido platónico, una utopía urbana en la cual cada aspecto de la vida urbana encuentra su justa medida en relación a su función contributiva dentro de un todo. De entrada, ya nos parece sospechosa una proposición como esta ya que, como sabemos, si hay algo que caracteriza “lo urbano” es la noción de conflicto. Cada habitante que integra esta comunidad territorial lleva consigo una serie de deseos, proyecciones, intenciones y agenciamientos que por lo general entran en conflicto con las diferentes fuerzas que operan dentro de la ciudad. Si la ciudad es una experiencia sociocultural, como dice García Canclini (1997), cada experiencia personal constituye un fragmento del caleidoscopio que se compone al intentar abstraer la imagen de una ciudad. Si a esto agregamos que dichas imágenes pueden tomar la forma de vagos y personales recuerdos, o de subjetivas interpretaciones y afectaciones, dicha ciudad se diluye en ensoñaciones que están muy lejos de lograr la objetivación de un espacio tan complejo. De este modo y siguiendo esta línea de pensamiento, podemos afirmar que la experiencia de la ciudad consiste en la yuxtaposición de heterogéneos imaginarios que tienden a imponerse unos sobre otros, o como mínimo, mantienen una fluctuante tensionada relación. En otras palabras, no existe la ciudad desconflictualizada.

Pensemos, por ejemplo, en la ciudad propuesta por la película dirigida por Peter Weir, *The Truman show* (1998); una apacible y comedida urbanización norteamericana donde parece que todo se encuentra en su perfecto lugar. Sin embargo, esta aparente ciudad ideal no es más que un gran decorado montado exclusivamente para servir de escenografía de la vida de Truman; el protagonista

de un exitoso reality show de alcance mundial. Así, todos los habitantes de Seaheaven, conscientes de que todo es parte de un programa de televisión, no son más que figurantes contratados para dar la impresión de una ciudad real y asumir algún papel en la vida de Truman. Si la experiencia del protagonista en la ficticia ciudad de Seaheaven es asumida por él como su habitación natural, para todo el resto de los habitantes sólo asume la forma de un impersonal espacio de trabajo. De este modo, todas las experiencias e interacciones que la ciudad congrega no constituyen más que un gran simulacro orquestado por un perverso y visionario productor. Todo, hasta que Truman descubre su ontológica fatalidad.

Aquí es donde la experiencia de la ciudad -y de su vida entera- se le revela a Truman como una gran farsa, y por ende, todo el imaginario emocional que lo vinculaba con aquel entorno se le derrumba como la engañosa fachada cinematográfica que era. Dicho de otro modo, el lugar antropológico mencionado por Augé desaparece, y su arraigo existencial a esa ciudad queda vaciado de sentido. Para mala fortuna de Truman, la ciudad constituye nada menos que *EL* lugar donde damos forma y sentido a nuestra existencia en el mundo, y cuando ésta desaparece, o constatamos que no es tal, quedamos huérfanos también de nuestra casa existencial.

Pero sabemos -o intuimos- que toda nuestra vida no es una farsa como en el caso de nuestro protagonista. Aun así, los imaginarios urbanos pueden tomar formas que no están muy lejos del simulacro, de las fantasías y de las proyecciones que depositamos en ciertos lugares.

Tomemos por caso la célebre quimera del sueño americano y de sus prefiguraciones simbólicas a la luz de los procesos migratorios. Como señala Suketu Mehta en su libro *La vida secreta de las ciudades*, “hoy, 750 millones de personas viven en un país donde no han nacido: uno de cada veintiocho seres humanos. Si todos los inmigrantes formaran una nación, constituirían el quinto país más poblado del planeta” (2017:12). ¿Qué es lo que atrae a millones de personas a emprender homéricas migraciones a determinadas ciudades? ¿Cómo se mitiga la traumática experiencia de abandonar la propia tierra en busca de una mejor vida? ¿Es posible un arraigamiento total a este nuevo lugar? Respecto a

esta dificultad, el escritor colombiano Gabriel García Márquez señalaba que las personas pertenecen a aquel lugar donde están enterrados sus muertos. Si esto fuera así, la sensación de pertenencia para las primeras generaciones migrantes siempre se encontraría desplazada hacia ese otro lugar original¹⁶, ese lugar recubierto de imaginarios experimentados en primera persona, puesto que, como señala Constantino Cavafis en su poema, *La ciudad*: "...No hallarás otra tierra ni otro mar, la ciudad irá en ti siempre...".

A su vez, el reverso de la moneda lo constituye el lugar de la tierra prometida. Una tierra que siempre es menos idílica que aquel imaginario representado en la conciencia de las personas que deben migrar. Sumado a esto, se da la paradoja que las políticas antimigratorias emanadas de las autoridades norteamericanas - a pesar de su evidente genealogía migratoria- no se condicen con una empatía hacia dicha condición compartida.

Tal es el caso de Estados Unidos, una nación que se inventó a sí misma, como señala Mehta, y que cuya propia historia es la historia de aquellos primeros peregrinos migrantes que se aventuraron a tierras desconocidas con un espíritu similar al que ahora otros grupos humanos -con restricciones realmente dramáticas- intentan acceder a dicho país.

Sin embargo, como sabemos, esos territorios ya estaban habitados por unos nativos locales que a diferencia de las nuevas autoridades sí tuvieron gestos humanitarios y compasivos con esos recién llegados peregrinos. A su vez, Los nativos americanos también tuvieron unos antepasados que debieron migrar de las estepas asiáticas para asentarse por fin en el continente americano, y así retrospectivamente hasta nuestros días. A fin de cuentas, la historia de la humanidad es la historia de la migración, y con toda certeza, mucho más que los datos concretos y objetivos que podían tener a su alcance acerca de ese lejano lugar, han sido los imaginarios que los propios aventureros prefiguraron en su psique, ya sea en forma de proyección o de revelación divina, lo que los movió a dar el gran paso.

¹⁶ Una singular genealogía sobre la migración europea que recibió Argentina durante fines del siglo XIX hasta mediados del XX es la señalada por el mexicano, Octavio Paz. El escritor afirma en clave literaria que, los mexicanos descienden de los Aztecas, los peruanos de los Incas, y los argentinos de los barcos.

Volviendo al siglo XXI, cabe preguntarse, cómo se crean hoy dichos imaginarios. Si en un principio fue la palabra, con la invención de nuevos dispositivos audiovisuales la figuración de esos imaginarios creció exponencialmente en sus posibilidades de representación. Sobre este punto resulta conveniente no desatender el papel que han desempeñado históricamente los medios de comunicación masiva, siendo éstos la mayoría de las veces monopolizados a través de una industria cultural y/o turística que obedece constantemente a los caprichos oscilantes del mercado, y que a su vez, instalan una hegemonía mediática capaz de crear y manipular verdaderas representaciones e imaginarios en la opinión pública. Los excesos que la fetichización de dichos imaginarios suponen en las actuales sociedades de consumo fueron insinuados con gran lucidez por los integrantes de la Escuela de Frankfurt, por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967) y posteriormente por Frederic Jameson en *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), entre otros.

Así, siguiendo las históricas aportaciones de la teoría crítica, en su lectura actual, Gorelik (2004) también ha advertido en los últimos años cómo los imaginarios urbanos pueden ser instrumentalizados por el marketing político por medio del uso electoral que se puede desprender del levantamiento de verdaderas cartografías espacio-emocionales subyacentes en una comunidad urbana. Acceder a la memoria y conciencia colectiva que una comunidad pueda tener de un lugar, y usarlo como una estrategia de identificación según fines políticos y/o comerciales, significa instrumentalizar hasta el último reducto el genuino imaginario experiencial, bien sea éste individual o colectivo. Así las cosas, no se trataría simplemente de colonizar la subjetividad de una población a través de una hegemonía socio-mediática sino también de apropiarse de las experiencias genuinas que éstas puedan producir en el seno de su vida social en tanto condición de imaginarios emocionales. Sin embargo, del mismo modo en que el imaginario puede figurarse también puede desfigurarse. Dicho de otro modo, la naturaleza de los imaginarios contiene su propia resistencia gracias a su ductilidad y su naturaleza fragmentaria y proteica, esto es; mutan y se diluyen según cómo se desplieguen y según qué grupos las compartan.

En este sentido convenimos que los imaginarios se conforman a partir de un componente subjetivo toda vez que constatamos que la propia subjetividad

también está organizada y prefigurada en y a través de lo social. Siendo así, y en consonancia con lo que señala García Canclini, la noción de imaginario remite más a aspectos donde lo real, lo objetivo y lo observable, siempre es menos significativo, y por ende, más difícil es asirla en su totalidad aun cuando ésta se pueda cartografiar con instrumentos cualitativos para sospechosos fines.

Sobre la fragilidad y arbitrariedad de estas representaciones nos detendremos en el apartado siguiente, especialmente en el hecho de cómo la literatura y otras narrativas han influido en la prefiguración de las imágenes mentales que los habitantes de una sociedad tienen de una ciudad en particular. A su vez, recurriremos a un enfoque heredero -con cierta distancia- de la fenomenología que ha sido un importante promotor teórico de la dimensión simbólico-humanista de la ciudad: nos referimos a los Estudios Culturales Urbanos y a sus importantes aportes durante las últimas décadas.

2. Representaciones de la ciudad en torno a los Estudios Culturales Urbanos.

En una ilustración del poema *La caza del Snark* (1874) de Lewis Carroll puede verse un *Mapa del océano* que literalmente representa la inmensidad de un espacio totalmente abierto y vacío, una cartografía que carece de referencias y puntos. Una lectura opuesta, y también posible de este mapa del océano, simboliza un espacio que, en su propia translucidez, está saturado de lo lleno. Pues bien, el reino de los estudios culturales urbanos bien podría entenderse como este mapa.

Con esta imagen me interesa ilustrar por un lado, la dificultad que comporta circunscribir y delimitar un marco de aportaciones teóricas provenientes de diferentes disciplinas, y por el otro, la dificultad que justamente comporta excluir todo tipo de fenómenos socioculturales relativos a lo urbano. Con todo, es posible rastrear una genealogía fundada en la idea culturalista de observar la ciudad ya no como un mero contenedor de personas y su correspondiente adecuación a edictos técnicos funcionalistas, sino como un espacio de referencia simbólica, semántica y con sedimentos históricos y antropológicos particulares.

Si en el apartado anterior enunciamos un posible recorrido en cuanto a la influencia del giro fenomenológico en lo relativo a los estudios geográficos y arquitectónicos, a esto hay que agregar que la mirada de la ciudad vista desde los estudios sociales también bebe de la confluencia de una tradición que encuentra en las reflexiones de Husserl un punto importante de partida.

En este orden de cosas es necesario mencionar la relevante contribución teórica que realizó la antropología filosófica de Ernest Cassirer al proponer una alternativa ontológica muy diferente a la dominante idea iluminista que se tenía sobre la interpretación de cómo la razón humana hacía inteligible su mundo social. Durante la segunda década del siglo XX Cassirer escribe *Filosofía de las formas simbólicas*, obra en la que defiende la naturaleza simbólica del ser humano y su capacidad para representar su existencia a través del lenguaje, los

mitos, la religión y el arte. La influencia teórica de Cassirer y sus estudios sobre el mito y la imaginación social puede verse en autores tan destacados como Gilbert Durand, Mircea Eliade y Joseph Campbell.

Otro hito teórico que sacudió los estudios sociales enmarcado en estas coordenadas fue *La construcción social de la realidad* (1966) de Peter Berger y Thomas Luckman. La renovadora tesis de estos autores -que ya se enunciaba en su título- sostiene la idea de que la sociedad existe tanto como realidad objetiva como subjetiva y que los procesos mediante los cuales le asignamos sentido a nuestra realidad están figurados por conocimientos que han sido producidos y reproducidos socialmente, atendiendo no sólo a factores objetivos sino también a la interacción de contenidos subjetivamente convenidos. Como cabe suponer, la génesis de esta nueva aproximación sociológica del conocimiento estuvo indirectamente influida por la fenomenología de Husserl a través de quien fuera su discípulo, el sociólogo Alfred Schütz y su fenomenología del mundo social.

Siguiendo esta cadena genealógica de influencias, en el ámbito de la psicología social aparecen las llamadas *representaciones sociales* de Serge Moscovici para referirse a una suerte de contenido social o saber natural que opera a través de procesos generativos y funcionales de interacción social cuya función es hacer inteligible la realidad física y social. Si en su sentido más general representar significa volver a presentar, las representaciones sociales de Moscovici intentan dar cuenta de los contenidos mentales que los individuos re-presentan socialmente en relación a una realidad social en particular.

La obra de estos autores, sumada a la herencia fenomenológica de los estudios urbanos que ya comentamos en el apartado anterior, se tradujo en la posibilidad de leer la ciudad desde una perspectiva simbólica mediante la cual ahora era posible atender al componente inmaterial e intangible que subyace en la ciudad. A su vez, esta situación abrió la puerta a otras corrientes de pensamiento que se sumaron oportunamente, cada una desde sus saberes, a analizar lo urbano. En este contexto, los cantos de sirena que, desde las humanidades y las ciencias sociales, proferían tanto las teorías estructuralistas como las postestructuralistas, tuvieron mucha influencia en los estudios orientados a pensar la ciudad como un

fenómeno más amplio. De esta forma, tanto la semiótica, la biopolítica o la teoría literaria entraron para aportar su visión en esta fértil arena epistemológica.

Ahora si buscamos un hito en los referentes de la disciplina urbanística, quizás la visión que Lewis Mumford propone en su obra *La cultura de las ciudades* (1938) al introducir la preminencia cultural del contenido sobre el continente en lo que ha producción urbana se refiere, se perfila como su iniciador. Posteriormente será la célebre obra de Kevin Lynch *La imagen de la ciudad* (1960) la que retome la reflexión entre el vínculo psico-social y la forma y el fondo del paisaje urbano. En ella, el urbanista oriundo de Chicago pretendía formalizar una serie de observaciones acerca de los elementos físicos que caracterizan la imagen de la ciudad. Así, Lynch determinó que la estructura, el significado y la identidad son aspectos que al vincularlos con la materialidad de unas categorías recurrentes en el paisaje urbano (sendas, bordes, barrios, nodos e hitos), se podía componer la imagen de una ciudad. De este modo, propuestas como la de Lynch en el ámbito de la percepción urbana, y las de Aldo Rossi y su concepto de ciudad análoga, contribuyeron a la necesidad de incorporar diferentes planos de sentido (antropológico, simbólico, entre otros) sobre el fenómeno urbano y arquitectónico.

Podría decirse que esta tradición teórica cimentó la aparición, sobre todo a partir de la época de 1980, de una retórica sobre los estudios urbanos cada vez más enfocada en la particularidad del hecho humano de existir en y con la ciudad, es decir de la dimensión cultural, simbólica y social de la ciudad. De este modo, la adopción de este fenómeno entre especialistas de las ciencias sociales y humanidades dio su fruto en Latinoamérica de la mano de autores como Ángel Rama, José Luis Romero y Richard Morse en una primera generación, y de los mencionados Néstor Canclini y Armando Silva posteriormente.

A su vez, como señala Gorelik, en el ámbito anglosajón y francófono respectivamente, las célebres obras de los mencionados Michel De Certeau (*La invención de lo cotidiano*) y Frederic Jameson (*Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado*), desde visiones opuestas instalaban una

importante piedra para la construcción de un consistente marco teórico en los llamados Estudios Culturales Urbanos.

Pero probablemente uno de los más lúcidos pensadores sobre los fenómenos urbanos y culturales de la modernidad haya sido Walter Benjamin. Sus reflexiones sobre las transformaciones que las metrópolis europeas experimentaron en la transición del siglo XIX al XX, representan un importante testimonio de la imagen de dichas ciudades. Una de ellas, sino las más importante, es la relacionada con el análisis de la poética que autores como Baudelaire van expresar en sus textos literarios.

POETICA DE LA CIUDAD MODERNA: UN PASEO CON BAUDELAIRE Y EL SEÑOR G.

Si existe una figura emblemática que represente el espíritu de la poética urbana de la modernidad, ésta es sin duda la del flâneur descrita por Charles Baudelaire. En medio de las ajetreadas calles de París de mediados del siglo XIX, y tan sólo provisto del sencillo y ocioso gesto de caminar en tanto que práctica estética, el flâneur se entregaba a la imprevisibilidad de las vicisitudes sensibles que le salieran al paso; un escenario que se desbordaba inagotablemente de vida y signos y que estaba experimentando sendas transformaciones urbanísticas inauguradas por el Barón Haussmann en el París de Napoleón III.

Los vagabundeos practicados por este errático personaje darán cuenta de un nuevo arquetipo urbano al que la literatura, y posteriormente los estudios urbanos, no dejarán de referirse y mencionar.

No es casual que la teoría literaria lo haya recuperado no sólo para aludir a una nueva experiencia urbana fundada en la exploración sensible de aquellas impresiones que la ciudad ofrecía al recorrerla como mero ejercicio estético, sino también como un testigo activo de la dimensión urbanística de la época. Autores

como el mencionado Walter Benjamin y Charles Baudelaire y Honore de Balzac van a mencionarlo en reiteradas ocasiones como parte de un itinerario obligado sobre las emergentes figuras de la modernidad europea, y sobre todo, de una celebración del callejeo urbano. Este último se refería así a los vagabundeos sensibles por París en su *Fisiología del matrimonio* (1826):

¡Oh!, ¡vagar errante por las calles de París!, ¡qué adorable y deliciosa existencia! Callejear es una ciencia, es la gastronomía de los ojos. Pasear es vegetar, callejear es vivir (...). Callejear es gozar, es recoger rasgos de ingenio, es admirar sublimes cuadros de dolor, de amor y de alegría, es ver retratos graciosos o grotescos, es sumergir la mirada en el fondo de mil y mil existencias. (En Matas, 2010:243)

Por otro lado, Baudelaire, quien describía al flâneur como aquel que deleitándose con lo efímero absorbía lo particular y lo convertía todo en signo; en alegoría, escribe una de las obras clave que ilustra la incorporación de esta figura en el fulgurante y multitudinario decorado del París decimonónico. Baudelaire escribe *El pintor de la vida moderna* (1863) inspirado en un enigmático señor G.¹⁷. En esta obra asistimos a una verdadera declaración de intenciones del *zeitgeist* inaugurado por la modernidad. Los valores estéticos que celebran una pretendida afirmación de la identidad a través de la adopción de unos inequívocos códigos de la moda prefiguran las heterogéneas fisiologías que se materializan en el multiforme y evanescente paisaje metropolitano. En este universo de signos cada vez más basto el señor G. se recrea ante la imprevisibilidad de los intermitentes estímulos que experimenta, no al estilo del *dandi* hastiado por política y cuestiones de casta, como señala Baudelaire, sino bajo la forma de un niño que ve en todo novedad; un ser que está siempre ebrio de aquellas cosas visibles, tangibles y condensadas en su estado plástico. “En consecuencia, para comprender al señor G., tomen enseguida nota de lo siguiente: que la curiosidad puede considerarse el punto de partida de su genio” (Baudelaire, 2013:15). “La

¹⁷ El nombre real del misterioso Señor G. es Ernest-Adolphe-Hyacinthe-Constantin (1802-1892), alias Constantine Guys. Fue un pintor y dibujante francés al que Baudelaire también le dedica el poema *Sueño parisino*, aparecido en la célebre obra *Las Flores del mal*.

multitud es su ámbito, como el aire es el del pájaro, el agua el del pez. Su pasión y su profesión es fundirse con la multitud” (2013:18).

No es casual que el propio Baudelaire tome como referencia el cuento de Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud* (1840) para describir la fascinación que tanto el señor G. como el protagonista de la obra de Poe profesaban por las intrincadas formas de lo desconocido e imprevisible. La persecución que el protagonista del cuento de Poe realiza a un desconocido durante dos días, y que tiene a un multitudinario Londres como escenario, será un tópico frecuente en la narrativa ambientada en las metrópolis decimonónicas, al mismo tiempo que van a evidenciar la inestabilidad y fractura de la naturaleza psíquica del sujeto moderno producto de su desadaptación a unos códigos que en el régimen anterior estaban provistos por un peso y una gravedad que permitía la estabilidad y seguridad psíquica de lo “ya conocido”. Por tanto, a diferencia del sujeto feudal o del sujeto de sociedades arcaicas, el sujeto moderno no se encuentra existencialmente, pero tampoco está dispuesto a desprenderse de su singularidad para ser parte de un homogéneo engranaje. Tal como lo describiera Simmel en su obra *Las grandes ciudades y la vida intelectual* (1903), “los problemas más profundos de la vida moderna brotan de la pretensión por parte del individuo de preservar la autonomía y peculiaridad de su existencia (...) la resistencia del sujeto a ser nivelado y utilizado por un mecanismo social y técnico.” (Simmel, 2016:59).

No es casual que la literatura de la modernidad tenga como personajes frecuentes al flâneur, al fisiólogo, al detective, y por supuesto, a la propia multitud en tanto que forma indiferenciada de una fuerza ineluctable y desconocida que intenta ser comprendida. Al decir de Matas, “la forma narrativa de la persecución es la que permite reconocer en la superficie urbana las formas del caos de la mente al figurar en ella lo equívoco y lo fragmentario” (2010:38).

Es precisamente este tipo de conciencia compartida la que provee una experiencia espacial con carácter transitorio e informe. Esta constatación es lo que imposibilita reducir la ciudad moderna a un objeto tangible “nítidamente delimitado”, como sí sucediera con las ciudades clásicas de la antigüedad erigidas bajo el claro signo de un proyecto fundador.

Para dar cuenta de este cambio de régimen, qué mejor imagen que el proverbial relato bíblico de la Torre de Babel para ilustrar el prometeico deseo de la trascendencia humana -y sus posteriores representaciones plásticas y literarias-. Esta mítica edificación, como sabemos, cimentada en la confianza del ingenio humano, y a contracorriente de las restricciones divinas, recibió un ejemplar castigo producto de la insolencia intelectual humana.

La profanación de este orden, consagrado estrictamente a lo divino, será recuperada por el espíritu de la modernidad en tanto el nuevo orden cosmológico que comenzó con el Renacimiento y continuó con los ideales ilustrados instalara a la razón como el nuevo dogma. La misma ciudad barroca del siglo XVIII es la encarnación de una voluntad administrativa fundada en el conocimiento secular y materializada por la geometría y la magnificencia de monumentales construcciones. Pero si hay una ciudad que reúne esta convicción emanada no sólo por el imperante deseo de participar del espíritu de la modernización sino también por la megalomanía y el deseo de trascendencia de su impulsor, sin duda esa es San Petersburgo; un documento vivo de la magnificencia humana pero al mismo tiempo un testimonio material del sufrimiento de miles de personas que perdieron la vida durante su construcción. Siguiendo la premisa benjaminiana de la filosofía de la historia: no hay nunca un documento de la cultura que no sea, a la vez, uno de la barbarie.

La ciudad rusa construida junto al río Nevá y consagrada al zar Pedro el grande, representa mejor que ninguna el deseo fundacional de un proyecto urbano y

político pensado desde la abstracción geométrica del plano; un vasto territorio sin sedimento histórico alguno convertido ahora en una monumental y cortesana ciudad delineada por el cálculo y la regla. Sin embargo, los sedimentos históricos y materiales que no aparecían ni en el plano ni en el terreno que albergó la nueva ciudad, sí se fueron fraguando con las dinámicas que posibilitaron el crecimiento de la ciudad. De algún modo la ciudad se fue “contaminando” con la agitación y proliferación que la propia vida urbana requería imponer sobre la pureza de la tabula rasa prefigurada ex nihilo por el Zar *carpintero*.

De pronto, La pretendida homogeneidad rectilínea de la ciudad contrastaba con la heterogeneidad social que la propia modernidad proveía a los diferentes sujetos producto de una fragmenta diversidad de actividades que el nuevo orden político-económico producía. Este hecho se tradujo en la posibilidad de desempeñar y experimentar unas desdibujadas jerarquías identitarias que se desmarcaban ya de los inequívocos protocolos de identificación tradicional caracterizados por la rigidez de lo que Ferdinand Tönnies describió como la *Gemeinschaft*. En palabras de Manuel Delgado, ésta última “se inspiraba en el modelo de estructura social transparente y significativa atribuida a las gentes de campo, basadas en relaciones personales de intimidad y confianza, vínculos corporativos y colectivos, relaciones de intercambio, sistema divino de sanciones, etc., opuesta a la *Gessellschaft*, hecha de relaciones impersonales entre desconocidos y característica de la vida metropolitana.” (2008:145). Así, Tönnies junto al historiador Oswald Spengler, serán la cara más reconocible de este nostálgico, conservador y reaccionario espíritu antiurbano.

Podemos agregar que una realidad similar se vivió en las sociedades latinoamericanas del siglo XIX. De carácter eminentemente agrario, extractivista y latifundista, las pautas tradicionales de identificación social en los pueblos o pequeñas ciudades estaban dictadas por una genealogía de clase marcada desde la colonia. En un pueblo latinoamericano todos conocían su rol de clase y la estructuración de este cuerpo social estaba dictada por la herencia patrimonial, cultural y racial de las castas cuya ascendencia provenía directamente de los

conquistadores. Es en este último aspecto que se marca una importante diferencia en cuanto a la realidad europea; un campesino al llegar a la ciudad también llevaba consigo una impronta étnica que era fácilmente reconocible para los “blancos” herederos de la aristocracia colonial, ahora emparentados con una pujante burguesía mestiza de una dominante herencia étnica de tipo caucásica. Por tanto, su incorporación a la ciudad estaba marcada, no por el anonimato general, sino por una fuerte categorización de sus credenciales de casta. En cambio el provinciano pequeño burgués que decide aventurarse a la capital, encuentra una red de conexiones patronímicas que pueden testificar su ascendiente pedigrí social al mismo tiempo que su apariencia étnica le permite participar de una eventual alianza con la alta aristocracia metropolitana. Así es como sucede con la novela del chileno Alberto Blest Gana, *Martin Rivas* (1862). Considerada la primera novela realista chilena, la obra narra con un marcado enfoque costumbrista la experiencia de un provinciano Martín Rivas que viaja a la capital para continuar su formación. En la ciudad es hospedado por una importante familia santiaguina que reconoce en la estirpe de Rivas algunos eventuales lazos lo suficientemente visibles como para aceptarlo en su hogar, aunque reconociéndole una inferior posición. La historia del protagonista se funda en el esfuerzo por conseguir la aceptación de esta familia y de su romance con la joven hija de la familia Encina, al tiempo que debe asimilar las sofisticadas costumbres capitalinas de esta clase, y comprender el funcionamiento de los protocolos sociopolíticos que la metrópolis impone.

De este modo, y a diferencia de la realidad latinoamericana del siglo XIX, en la metrópolis europea el crecimiento de la ciudad moderna sí instaura la posibilidad del anonimato como distanciamiento psíquico del yo, y con ello la posibilidad de recorrer la ciudad sin las sólidas investiduras que las antiguas formas dictaban a modo de una inequívoca inteligibilidad de la identidad social del sujeto. Respecto a la consolidación de la recién llegada burguesía, Sennett constata que en este contexto “existe la sensación de que ya no se aplican las antiguas diferencias, las viejas líneas entre un grupo y otro, y que tampoco hay un entendimiento sobre las nuevas reglas para distinciones inmediatas. La expansión de la clase burguesa mercantil y comercial en la capital del siglo XVIII fue

acompañada por tanto por la aparición de muchas personas inclasificables, materialmente parecidas pero ignorante de sus semejanzas, como por la pérdida de las jerarquías sociales tradicionales” (2011:69).

Así, la experimentación de las fragmentarias y multiformes imágenes que la ciudad proveía a sus paseantes confirmaban por un lado el triunfo de la modernidad en tanto proveía de una esfera de libertad y desambiguación identitaria al sujeto pero al mismo tiempo, y en un aspecto existencial e identitario, constituía su tragedia.

Precisamente de este hecho se hace cargo la literatura de autores como Alexander Pushkin, Gógol, Dostoievski y Andre Biely, quienes manifiestan la tragedia de la conciencia del sujeto de la modernidad. Así, *La avenida Nevski* de Gógol, como también en el *Jinete de Bronce* de Pushkin, manifiestan las fantasmagóricas y proteicas formas que asumen el paisaje urbano de San Petersburgo. Sus delirantes y desacertados recorridos por la ciudad, afectados por la niebla y las inciertas luces de escaparates, manifiestan la presencia de una imagen ya no tan inteligible y rectilínea sino que un espacio difuso, tejido por sombras y texturas de diversas tesituras. Tal como señala Matas: “los espacios de la ciudad desmienten la artificial homogeneidad de cualquier lectura e interpretación que se quiera única e inequívoca. Este es el modo en que hay que interpretar la excursiones literarias de la poética urbana que, si es fantasmagórica, se debe en gran medida al hecho que son también excursiones por los laberintos sociales de la modernidad. (2010:39).

Ahora si pensamos en las representaciones de Londres o París descritas por Charles Dickens y Honore de Balzac respectivamente, constataremos que, al igual que con sus equivalentes rusos, la poética urbana de la modernidad representa la imposibilidad de acceder a la prometedora fantasía de la realización personal que los valores modernos profesaban. Así es como sucede en la novela *Las ilusiones*

perdidas de Balzac como también en *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. En ellas asistimos al fracaso de la proverbial ilusión provinciana respecto a la gran ciudad como el lugar idóneo donde los deseos aspiracionales se pueden cumplir. Pero así como Emma fantaseaba con las tendencias que la capital imponía, el consumo de esas fantasías cobraría dimensiones exponenciales con la llegada de la sociedad de masas.

Si una cosa nos enseñó la literatura de la modernidad es que la metrópolis no sería aquel idílico espacio en el cual cumpliríamos nuestros deseos, más bien se trataría de una suerte de jaula dorada que, ya sea por su novedad y brillo, sedujo a sus esperanzados habitantes. Por otro lado, si pensamos en el fracaso de la posmodernidad, veremos que aquí no se repite la metáfora de la jaula, sino más bien en el peligro de habitar en esa extraña zona que Tarkovski creó en su película *Stalker* (1984); Una zona que nos enfrenta a nuestros propios miedos sabiendo que existe un lugar donde es posible la realización de nuestros más profundos deseos.

PROYECCIONES DE LA CIUDAD EN LA SOCIEDAD DE MASAS

Probablemente una de las imágenes mediáticas más impactantes registradas en la historia de la humanidad sean las del ataque a las Torres Gemelas en 2001. Todos recordamos cómo ese día 11 de septiembre el mundo entero se paralizó en torno a las sorprendentes imágenes del ataque al *World Trade Center* de Nueva York, símbolo indiscutido del neoliberalismo global y de la potencia financiera norteamericana. La magnitud de este imprevisible hecho capturó ininterrumpidamente la totalidad de la atención de la prensa internacional durante varias horas convocando a su vez todo tipo de reacciones en la opinión pública. El mundo entero quedó perplejo por la envergadura y la inventiva del atentado¹⁸

¹⁸ No faltaron las polémicas declaraciones de algunas importantes figuras del mundo cultural. Una de ellas, el afamado director y compositor musical Karlheinz Stockhausen, se refirió al atentado como la obra de

al mismo tiempo que el propio acontecimiento ponía en entredicho las medidas de seguridad practicadas por los organismos de inteligencia estadounidense. Tras evaluar sus pérdidas el gigante capitalista lamentaba la vida de miles de personas inocentes y anunciaba su reconstrucción como nación, toda vez que individualizaba responsabilidades y levantaba con fuerza la imagen de un enemigo común.

Sin ánimo de especular sobre el extendido manto de sospechas que recubren las responsabilidades de este hecho, me interesa detenerme en la fuerza divulgativa que adquieren las imágenes u otro tipo de representaciones en la llamada *Aldea global*, particularmente en lo que a espacios urbanos se refieren. Sin ir más lejos de lo ocurrido en el World Trade Center, cabe mencionar la ingente proliferación de obras inspiradas en el 11S, que, ya sea por oportunismo editorial o por un catártico y reparador rito simbólico-social, la industria cultural se encargó de ofrecer, tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico.

Por otro lado, bastante se ha escrito sobre la hiperrealidad, la postverdad y otras reflexiones que ponen en entredicho la verosimilitud ontológica de las imágenes y su capacidad para crear nuevas verdades. Los mismos Jean Baudrillard y Alain Badiou, expertos en estas reflexiones se refirieron también a los atentados del 11S y a los alcances de sus imágenes en tanto constatación mediática de un acontecimiento, así como también a los aspectos discutibles que se derivan de esas relaciones. Sin embargo, a diferencia de la dirección temática recién comentada, enfocaré sumariamente mi atención en las representaciones que las narrativas audiovisuales han hecho sobre la ciudad y en la intermitente y bilateral relación de influencias que existe entre lo real y lo representado.

En su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* (1935) Walter Benjamin advertía, entre otras valiosísimas observaciones, la capacidad del cine para movilizar las fantasías inconscientes de las masas. El valor profético de las ideas de esta obra será complementado décadas más tarde gracias a la constatación de la máxima de *La condición posmoderna* (Lyotard, 1979) según la cual la posmodernidad es la época del fin los grandes relatos

arte más sublime del siglo, teniendo que desmentir y clarificar posteriormente lo que a su juicio se debía a una mala interpretación de los responsables de la entrevista.

fundacionales. Pero previo a la teorización de la posmodernidad como paradigma articulador de la experiencia contemporánea, serán las ideas de la Escuela de Frankfurt, fundadas en los aportes del marxismo sociológico y las reflexiones psicoanalíticas, las que inaugurarán el marco teórico para una crítica cultural en el marco del siglo XX.

Inmerso en estas coordenadas teóricas, así como en el misticismo judío y la cábala, Benjamin se da cuenta que con la incorporación de nuevos formatos artísticos como la fotografía y el cine la producción artística se hace extensible y multiplicable a un mayor número de públicos y audiencias. Situación que desde un punto de vista analítico, plantea algunas ventajas principalmente vinculadas con la democratización del arte pero que al mismo tiempo suscita peligrosos inconvenientes en su aspecto político propagandístico. Unos de los conceptos más célebres y de mayor actualidad ideado por Benjamin es el que aplica a las obras reproducidas técnicamente. Así, la llamada *pérdida del aura* benjaminiana, se refiere al hecho productivo según el cual las obras concebidas a partir de estos nuevos mecanismos se alejan de su valor cultural vinculado a su carácter único e irrepetible del aquí y ahora, y en su lugar, aumentan su valor expositivo al multiplicarse su capacidad de exhibición. Para Benjamin, estas obras reproducidas y multiplicadas como una copia de un lejano original (en el cine la dramatización presencial de la captura de la cámara; en fotografía la imagen misma encuadrada) han sacrificado su autenticidad y su valor cultural (propio del paradigma clásico) para llegar en tanto obras de arte, a más y lejanos lugares (Benjamin, 2012).

La extendida utilización del cine y las imágenes por parte de regímenes políticos vinculados mayoritariamente al fascismo europeo condujo a una politización de arte que influyó de ostensible manera en la autopromoción de unos ideales nacionales orientados a fortalecer el carácter y la unidad a través de la representación cinematográfica y literaria. Como cabe suponer, este tipo de obras estaban protegidas por un estatuto exclusivo y excluyente respecto a otras representaciones ajenas al proyecto nacional. De este modo, las décadas previas al término de la segunda guerra mundial, la representación de la ciudad intentó ocultar las debilidades y oscuridades de las ciudades para en su lugar exaltar la

identidad nacional con el evidente propósito de penetrar en la subjetividad y el imaginario social de los ciudadanos.

Así es como, por ejemplo, surge el neorrealismo italiano, en tanto respuesta liberada del anterior control estatal y propagandístico. Películas como *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini o *Ladri di biciclette* (1948) de Luchino Visconti inauguran una representación urbana y social enfocada en atestiguar el drama de las condiciones humanas y existenciales que afectaban a sus personajes.

Durante estos años, la recuperación económica y social experimentada por la mayoría de las naciones involucradas en la guerra, en lugar de orientarse oficialmente a una propuesta política cultural de carácter crítico dio paso al avance del modelo capitalista como ordenador y regulador de las mediaciones sociales. Dicho de otro modo, el productivismo y pragmatismo del liberalismo económico se asentó con tal fuerza en la dinámicas de las sociedades occidentales que se convirtió en el verdadero mediador de la praxis social de sus ciudadanos. Dicho panorama, sentaría las bases técnicas y culturales para el nacimiento de la sociedad de masas.

Tanto la obra de Theodor Adorno y Max Horkheimer, como la de Herbert Marcuse se referirán al impacto que los medios tendrán en el inconsciente de la sociedad de masas y la forma alienada en que operan sus deseos. En *Dialéctica del iluminismo* (1944) Adorno y Horkheimer realizan una contundente crítica a lo que se conocerá desde entonces como *Industria cultural*. Medios como la radio, la televisión y el cine, que vieron su expansión precisamente en el contexto de la posguerra, cobraron un importante protagonismo en las recién reconstruidas sociedades tardocapitalistas. La entretención y el tiempo de ocio del que ahora disponían las masas, para estos autores habían tomado ahora la forma de accesibles mercancías culturales, las cuales eran consumidas acríticamente por la sociedad -reflexión que Debord retomará en la *Sociedad del espectáculo*-. Así, desprovistos de reflexiones emancipadoras y existenciales, la sociedad de masas contemplaba pasivamente la producción ofrecida por la industria cultural. Esta situación, constataba al mismo tiempo el fracaso de la razón moderna y con ello, la imposibilidad que ésta jugase un rol importante en el crecimiento y maduración

intelectual de la sociedad. Este estadio de inmadurez al que la sociedad asiste - inmadurez en el sentido acrítico y no en el de practicar una mirada imaginativa y liberadora- es también el que criticaba Marcuse en sus obras *El hombre unidimensional* (1954) y *Eros y Civilización* (1965). Para el autor alemán de origen judío, la sociedad había desublimado su vitalismo integral -entiéndase, su libido creativa y sexual- a través del consumo de mercancías y la adopción de unas pautas sociales que tendían a la reificación de la subjetividad social. Como afirma Marcuse, “El metódico sacrificio de la libido es una desviación provocada rígidamente para servir a actividades y expresiones socialmente útiles, es cultura” (1981:17). No por nada el movimiento del Mayo francés vio en Marcuse un importante referente intelectual¹⁹. En una línea similar, el semiólogo Roland Barthes publica sus *Mitologías* (1957), obra en la que analiza cómo los discursos producidos por la cultura son asimilados y naturalizados por la sociedad. Gracias a la capacidad retórica del lenguaje connotativo, estos discursos cobraban la forma de verdaderas mitologías, constituyéndose así en sutiles formas de filtración ideológica.

Con el repunte de las economías occidentales en la década de 1950 el acceso a la cultura de masas no sólo incrementó el aumento de la demanda del consumo cultural sino también la proliferación de diferentes fantasías que antes eran propias del orden burgués. La clase media europea y norteamericana ahora podía participar de las ensoñaciones ofrecidas por los destellos de la publicidad y sus promesas autorealizativas. Promovidas por folletos, anuncios, novelas y películas, en la configuración de este nuevo orden, actividades recreativas como el turismo experimentaron una relevante explosión gracias a las ahora masivas representaciones que de las ciudades se difundían. Sin embargo, como bien sabemos, la industria del turismo global en la actualidad dista mucho de aquel moderno y mayoritariamente regional gesto recreativo y aspiracional que caracteriza al turismo masivo inaugurado a partir de la segunda década del siglo XX. ¿Dónde estriba la diferencia?: Aumento exponencial de viajeros y aumento exponencial de flujos y recorridos. Se vuelve a dar aquí la paradoja benjaminiana referida a la democratización de una experiencia, en este caso la del viaje, la que

¹⁹ Pintadas del Mayo francés como la siguiente: “Marx, Mao, Marcuse” así también lo testifican.

a su vez está influida por la democratización del acceso a los medios los cuales en el mayor de los casos son la fuente directa de la activación del deseo del viaje.

Es que si lo pensamos, aunque parezca que ha pasado mucho tiempo, fue hace solo treinta años que el uso de internet se masificó en las sociedades occidentales, antes de eso, las representaciones cinematográficas y televisivas, y en menor medida las literarias y fotográficas, difundidas durante el auge de los medios masivos de comunicación ocupaban casi la totalidad de nuestros imaginarios respecto a las ciudades. Esto ineludiblemente también representaba unas limitaciones que, según los dictados simbólicos del imperio mediático, no permitía acceder con plena libertad a otros relatos menos canónicos y exploratorios, muchos de los cuales ni siquiera la industria contracultural podía proveer. De hecho, como constatan muchos autores (discusión que retomaremos en el capítulo IV), gran parte de las propuestas emanadas desde la contracultura, ya sea en formatos de cómics, novelas o filmes, vieron cómo el establishment capitalista las absorbió como una parte más de sus manifestaciones culturales emergidas al amparo del liberalismo como ideario dominante. Será bajo este mismo ideario que la subjetividad contracultural tomará el viaje y la aventura como práctica de afirmación identitaria precedida por el rechazo generacional de un homogeneizador sistema de valores. Así, la escapada física constituye a su vez una metáfora de aquel intento hedonista por desmarcarse del aprisionamiento uniformador que los mandatos sociales imponían en el contexto occidental de la Guerra fría²⁰.

La literatura beatnik y sus obras más icónicas como el clásico *On the road* (1957) de Jack Kerouac, o filmes como *Easy Rider* (1969), o su antecedente italiano más burgués, *Il sorpasso* (1962), presentan a unos protagonistas que, víctimas del tedio deciden aventurarse por los abiertos parajes de las carreteras y campiñas con el fin de explorar tanto los límites físicos y sociales que separan y conectan las

²⁰ Son especialmente relevantes para la cultura norteamericana los mandatos, censuras y restricciones que el macartismo llevó a cabo durante las década de 1950 y 1960. La llamada "caza de brujas" representó una verdadera declaración de intereses para la opinión pública en el contexto de la Guerra fría.

ciudades como también los límites de sus propias subjetividades arrojadas a lo imprevisto.

Sintetizar en unos pocos párrafos la prolífica genealogía filmográfica dedicada a la ciudad resulta una empresa poco pertinente para los efectos de este apartado, sin embargo dada la importancia de su impacto en la sociedad en tanto industria de entretenimiento, nos detendremos brevemente en algunos relatos fundacionales del cine hollywoodense y su recepción.

“¿Are you talking to me?”. Probablemente esta es la frase más recordada de la película *Taxi Driver* (1976), protagonizada por un joven Robert de Niro. Podemos convenir que aunque a la obra de Martín Scorsese se le pueda atribuir un carácter más independiente, de cualquier modo forma parte de una gran industria cinematográfica que no coincide precisamente con lo que conocemos como cine de autor. No obstante, la poética cinematográfica de Scorsese se ha caracterizado por el tratamiento de una sensibilidad y un distintivo enfoque que ha derivado en películas ahora consideradas de culto. El éxito de taquilla a nivel mundial de *Taxi Driver* le permitió llegar a diferentes rincones del mundo, y con ello proyectar las imágenes de una ciudad de mediados de la década de 1970 trastocada por las consecuencias sociales y psicológicas de la recién concluida Guerra de Vietnam. En la película, son las deambulaciones que Travis realiza en su taxi las que nos permiten acceder a unas pulsantes pero desoladas calles de Nueva York, las cuales sirven de escenario para la manifestación de unas cualidades que, según el sociólogo urbano Giandomenico Amendola (2000:71-72), definen el ambiente psicológico de las ciudades posmodernas. Ocho de las doce señaladas por Amendola se dan con claridad en esta película. Éstas son: indeterminación, identidades en crisis, imprevisibilidad, subjetivismo, ironía, hedonismo, decanonización y un espíritu de continua reconstrucción.

Probablemente Scorsese mejor que nadie nos ha presentado las ambivalentes caras de una ciudad como Nueva York que, a pesar de estar contenida por unas singulares limitaciones topográficas, no termina nunca de reescribirse y de reinventarse.

Quizás la obra más icónica de dicha ciudad sea la oda que Woody Allen le realizó al emblemático distrito metropolitano de Manhattan. La película homónima

(1979) rodada en blanco y negro y con una cuidada fotografía nos presenta una ciudad hecha de claroscuros en la que conviven en aparente armonía unas heterogéneas actividades de las que participan una impasible clase intelectual y cultural neoyorkina que caracteriza a los protagonistas.

Así, Manhattan está envuelta en las idealizaciones románticas conferidas por su protagonista-director, las que a su vez son proyectadas exponencialmente hacia el espectador, sea este de Nueva York o de cualquier otro lugar del mundo.

Si tomamos como referencia los *Regímenes escópicos de la modernidad* (2003) de Martin Jay y el esquema propuesto por Ocaranza y Díaz (2015), podemos ver que existe en las obras comentadas una inclinación empirista en la representación de las imágenes. Así, podemos ver que el tratamiento del paisaje está poblado de texturas y provisto de una variedad de perspectivas, casi como si se tratara de un ojo cartográfico que pareciera conocer la totalidad de las superficies urbanas.

La otra variante de esta articulación perceptual, a la que hace referencia López Silvestre (2004), es lo que el mismo autor llama como *neobarroco digital*; una extensión de la mirada barroca, pero no a la manera clásica sino que ahora, alimentada por las estéticas fragmentarias y deslocalizadas propias de una ciberposmodernidad. Un ejemplo de ello lo podemos ver en el clásico filme de ciencia ficción, *Blade Runner* (1982). La distopía dirigida por Ridley Scott transcurre en un lejano Los Ángeles del 2019. La ciudad que sirve de telón de fondo para la historia presenta un paisaje ilegible, sublime y pulsante donde abundan las imágenes fragmentarias, caóticas y lúgubres apenas iluminadas por los incandescentes neones nocturnos. Una ciudad pastiche hecha de la superposición entre lo que al parecer fue un proyecto urbano totalizante y la proliferación de especímenes fragmentarios desprovistos de todo arraigo. Si se me permiten el neologismo; un *cíborg no-lugar*.

Resulta fácil imaginar cómo en los tempranos años ochenta películas de ciencia-ficción como la recién comentada obra contribuyeron a crear el imaginario de las ciudades del futuro. Hoy sabemos que a pesar de tener un valor profético en muchos aspectos, las ciudades imaginadas por la ciencia-ficción se parecen muy poco a las ciudades reales en cuyos años fueron inspiradas. Un caso emblemático del más puro estilo hollywoodense lo representa la taquillera *Back to the future*

II (1989) dirigida y escrita por Robert Zemeckis y producida por Steven Spielberg. En esta saga los protagonistas viajan desde el presente de la línea temporal de la película, 1985, hacia el futuro de 2015. Evidentemente en la representación de ese eventual -aunque en nuestra línea temporal, ya pasado-2015, los avances tecnológicos solo se recrean en caricaturescas vestimentas, coches voladores, además del icónico patinete volador, que no terminan por coincidir con la actualidad. Una película que sí podría considerarse visionaria, no por nada una película de culto, es la célebre *Tiempos Modernos* (1936) que, más allá de ser una crítica satírica del nuevo orden tecnológico funcional heredado del fordismo, incorpora en una de sus escenas un profético dispositivo: la intercomunicación vía pantallas digitales.

Como sea, resulta complejo determinar si existe un imaginario general en torno a las representaciones que la ciencia ficción proyectó de nuestro presente -quizás un siguiente investigación-, pero sí podemos convenir que la eventual discrepancia proyectiva de algunos filmes de ciencia-ficción tal vez tenga que ver sólo con un desajuste de fechas, y que quizás tarde o temprano aquellas distópicas ciudades representadas por el cine sí tendrán un lugar real, producto de la simbiosis entre la proyección del imaginario cinematográfico y el derrotero propio de las sociedades humanas.

Surge entonces la pregunta sobre qué dimensión es más relevante a la hora figurar un imaginario: la realidad o la ficción. Cabe preguntarse también si, en un contexto caracterizado por la falta de información y referencias -como el experimentado por nuestros antepasados más cercanos-, la imaginación es más susceptible de llegar más lejos, o por el contrario, el acceso ilimitado a imágenes y otros medios es el mejor catalizador para acceder a nuevas representaciones. Si esta fuera el caso, qué rol juegan los nuevos medios en esta coyuntura?

Con la aparición de internet y sus sistemas de búsqueda de información accedimos repentinamente a una “ventana abierta a la historia”²¹, pero no en el

²¹ La frase pertenece a León Battista Alberti de su obra *De pictura*, escrita en latín en 1435.

mismo sentido que la clásica percepción Albertiana le atribuía a un cuadro, más bien en un sentido amplificado, uno que nos abrió la inmensidad exterior del mundo. A través de ella, constatamos que las imágenes icónicas de ciudades como París, Nueva York, Roma, o Venecia, efectivamente tomaban la forma de las tradicionales postales -ahora repetidas hasta la saciedad- que residían en nuestra imaginación, pero al mismo tiempo nos ofrecían la posibilidad de indagar en otros espacios urbanos aun no explotados por las representaciones canónicas de cada ciudad.

Sin embargo, y como ya anticipó Umberto Eco al proponer dos actitudes antagónicas en lo que a integración de medios tecnológicos masivos se refiere, en una época en la que asistimos a la cuarta revolución tecnológica, las certezas desarrollistas sobre la evolución humana han desatendido la fragilidad del carácter irreversible de estos procedimientos. En su lugar, se ha promovido una retórica irrevocable sobre el progreso y sus avances en la que no se contempla la posibilidad de una marcha atrás. Este es precisamente el rol subversivo de la ciencia-ficción; dar cuenta de la terrible proximidad a las que nos exponemos si cruzamos una sutil frontera que puede terminar por confrontarnos a nuestra propia distopia especular; el *Black Mirror* profetizado por la popular serie inglesa.

Volviendo a las narrativas de ciudades ficcionadas, cabe plantearse el siguiente ejercicio especulativo. ¿Cómo resuenan hoy aquellas obras literarias que fundaron una imaginería urbana, tal como lo hiciera la notable novela *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino?; Sin la pretensión de crear una obra distópica el escritor italiano concibió unos relatos que, aunque están demarcados por unos antecedentes históricos (El reinado de Kublai Kan), logran producir una obra atemporal, una suerte de modelo transhistórico que rebasa su fijación cronológica. No por nada las ciudades de Calvino han despertado ininterrumpidamente el interés de geógrafos, urbanistas, arquitectos y por supuesto el de millones de lectores que no tienen una relación profesional con el estudio de la ciudad. Los arquetipos urbanos que obtenemos a través de sus ciudades pueden ser también entendidos como esas imágenes impresionistas pintadas por los artistas de la modernidad, en las que a través de ellas, es posible acceder a otras ventanas epocales cuyo foco no consiste tanto en lo representado,

como sí en la proyección de quien observa lo representado. En mi opinión, así es cómo se construye la imagen urbana de la subjetividad moderna; a través de un juego especular de representaciones en la que cada observador, tomando como base su experiencia sensible de la realidad, contempla la agonía de su propia fragmentariedad cruzada por sus deseos y temores.

En esta digresiva posibilidad, Marco Polo entra al palacio del Kan para reportarle sus más recientes aventuras, pero, para sorpresa del veneciano, encuentra a un deslumbrado y atónito Kan navegando por los confines de su imperio, desde la tranquilidad de su interconectado despacho imperial.

3. La res (cogitans) pública: la conciencia de ver y ser visto.

Un día 19 de febrero de 2016 el mundo de las humanidades y las ciencias sociales se conmovía ante la muerte del filósofo, escritor, y una de las figuras más notables de la semiología y de la crítica cultural, Umberto Eco.

Tras la muerte del prolífico escritor la primera en reaccionar fue la comunidad periodística cuya prensa digital no tardaba en filtrar una noticia que, paradójicamente y considerando la especialidad del semiólogo italiano, hacía eco en todas las redes virtuales del academicismo, así como también en las redes sociales de sus más tecnológicos seguidores.

Tan sólo algunos meses antes de su muerte, Umberto Eco había concedido algunas entrevistas en las que se refería a las dinámicas generadas por las nuevas tecnologías de la comunicación y su respectiva materialización en el contexto de la esfera pública de la globalización digital. Y si por casualidad durante todo este tiempo no había quedado clara su posición respecto al impacto de los nuevos dispositivos tecnológicos, el contenido de sus últimas declaraciones parecía esta vez inclinarse por un bando específico; Eco se posicionaba como uno de aquellos *apocalípticos* a quienes con tanta lucidez describió en su obra de 1964.

Declaraciones como las del diario *La Stampa* donde Eco señaló que “las redes sociales le dan el derecho de hablar a legiones de idiotas” (2015) o la del diario ABC donde afirmaba que “la televisión ha promovido al tonto del pueblo (...). El drama de internet es que ha promocionado al tonto del pueblo al nivel de portador de la verdad” (2015) encendían el debate sobre el impacto que la democratización de los medios tecnológicos producía en la supuesta sociedad de la información.

Como cabe suponer, tras su muerte y con la republicación online de estas entrevistas, al final de cada una de ellas un enjambre de pretenciosos tuits provenientes de la heterogénea comunidad digital daban forma a un debate que, en ocasiones, carecía de estructura y muchas veces de sentido común. Las singulares condiciones dialógicas de un espacio caracterizado por la democratización participativa y la libre expresión de sujetos deslocalizados físicamente, sumado al suspicaz contenido de las declaraciones de Eco -que, en un contexto como este asumían un valor metadiscursivo- convertían este espacio social en una contraproducente fórmula que perfectamente podría ilustrar el carácter paradójico de la posmodernidad; una radiografía sociocultural cuyos lados opuestos han puesto en tensión permanente el sentido de cualquier proyecto totalizador.

Pero sabemos que, con sus pros y sus contras, este escenario dialógico no siempre fue así. Quizás los autores que mejor se han referido a este cambio de paradigma sean el filósofo Jürgen Habermas y el sociólogo Richard Sennett.

Una rápida revisión por la historia del espacio social occidental o de la condición de las cosas públicas, como prefiere llamarla Habermas, no puede desatender el hito sociocultural inaugurado por la polis griega. Será acaso la constatación aristotélica del *zoon politikón* la que sentará las bases para la conformación de un ideario democrático -con las conocidas restricciones- fundado en la razón dialógica como garantía del consenso y el acuerdo público.

Sin embargo, así como la propia historia de la humanidad lo constata, la evolución cronológica de la línea temporal de la sociedad humana no necesariamente se tradujo en una evolución en cuanto a las condiciones de participación ciudadana sobre la discusión de lo público, ni tampoco en lo respectivo a la calidad de dicha discusión. Así, en su libro *El declive del hombre*

público (2011), Richard Sennett traza un recorrido en el que disecciona los cambios de paradigmas experimentados por la sociedad occidental enfocándose específicamente en la transición de lo que Tocqueville llamó el *ancien régime*²², para continuar con el ascenso de la burguesía y concluir en la sociedad de masas. Así, Sennett señala que debe “tenerse en cuenta que la vida pública no *comenzó* en el siglo XVIII; más bien, cobró forma una versión moderna de ella: una vida pública centrada alrededor de una burguesía en ascenso y una aristocracia en decadencia”. (2011:68). Y es que si para el mismo Sennett la idea de burguesía le resultaba un tanto incómoda por el abuso de su nomenclatura, es indudable que existió una condición como aquella, y por tanto, una clase social dirigente encargada de orientar los sesgos políticos, culturales y económicos de la sociedad. Así, la alusión a ella, como el mismo Sennett señala, tiene un carácter obligatorio si queremos entender esta nueva conformación del espacio público moderno.

Será precisamente a partir de la consolidación de esta clase dominante e ilustrada que surgirán nuevas dinámicas sobre el pensar de lo público, y por tanto, nuevos ideales emergidos al calor de estos nuevos espacios dialógicos. Es en este instante en el cual a partir de la activa participación de una instruida burguesía que comienza a desdibujarse la clásica división entre Estado y Sociedad, y en su lugar, empieza a gestarse una autoorganización social y discursiva sobre las cuestiones públicas liderada por esta clase. Es también gracias al aumento exponencial de la circulación de la información en formato de periódicos, revistas y libros, como también la aparición de librerías, bibliotecas, sociedades de lectura y la instauración de los cafés como puntos de encuentro intelectual, que la sociedad burguesa comienza a dibujar el escenario de la opinión pública. Llegado a este punto, la articulación de una burguesía con valores similares en cuanto a lo civil, comenzó progresivamente a generar, en palabras de Habermas una

²² Para Tocqueville el *ancien régime* estaba comprendido por aquel periodo en el cual “la burocracia comercial y administrativa se desarrolló en algunas naciones junto con la persistencia de los privilegios feudales”. En Sennett (2011). *El declive del hombre público*. Barcelona: Editorial Anagrama, p.67.

socialización del estado, y con ello, a prefigurar su agenda programática: los ideales modernos del liberalismo ilustrado (1994).

Algo que Habermas no contempló en su *Historia y crítica de la opinión pública* (1962) -y que el mismo Habermas reconoce en el prefacio de la nueva edición de 1990- es que existieron otras esferas públicas no necesariamente burguesas surgidas al calor de los movimientos sociales del siglo XVIII y XIX. La actividad pública de corte plebeyo, o derechamente la de corte obrero durante la revolución industrial, si bien no constituían una esfera pública hegemónica, existía justamente como contrapunto de un modelo social alternativo al ideario capitalista burgués (Habermas, 1994).

Cabe preguntarse si en el contexto actual de la supuesta utopía digital efectivamente se da ese contrapunto. La democratización de lo público, entendida como aquella instancia en la cual la sociedad civil garantiza un espacio de comunicación para discutir, para dialogar, y en definitiva, para *hacer política*, al parecer no está cumpliendo los ideales emancipatorios que los defensores de la revolución tecnológica predijeron. Sin embargo, también es posible que estas predicciones hayan sido sólo una estrategia retórica para instalar sutilmente un modelo tecnológico y comunicacional bajo la excusa de proveer accesibilidad de información y participación a todos sus ciudadanos. Si esta última fuera su finalidad, ésta estaría muy lejos de generar un genuino espacio democrático de participación ciudadana. Así las cosas, puede ser que finalmente la cínica premisa gatopardista (“hay que cambiar las cosas para que éstas sigan igual”) sea la misma tónica que, así como antes tomó la forma de la burguesía convenciendo al pueblo llano para hacer la revolución francesa, ahora toma la forma de una clase dirigente ofreciendo a la sociedad civil una promesa de libertad participativa en cuanto “lo público”, pero que en términos concretos se trata sólo de un premeditado simulacro de autonomía y gobernabilidad. Porque querámoslo o no, asistimos a una época en la que puedes decir lo que quieras -o casi- en las redes sociales, pero no puedes acceder a una democracia participativa directa, aun

cuando la tecnología que existe sea suficiente para sostener técnicamente esta posibilidad.

Quizás tengamos que asumir que aún no hemos aprendido como ciudadanía a discutir sobre lo público, y que en su lugar, tal como señaló Hobbes en su apologética obra al contrato social, el *Leviatán*, prefiramos delegar aquella cuota de libertad a un estado absoluto y sus dirigentes para que gobiernen por nosotros. Si aún no estamos preparados como sociedad para generar esas instancias de acuerdo y consenso, probablemente es porque primero no hemos aprendido a habitar socialmente en una abstracción conceptual llamada espacio común o espacio social; ya sea en su forma colectiva de sociabilidad urbana, ya sea en la consolidación de una conciencia individual como parte de un todo más general.

Por otro lado, cabe señalar que muchas veces, ya por represión, ya por rito de consolación, el disentimiento político asume otras formas de ingenio social que se expresan en la irreverencia de la parodia y su ridiculización a las figuras de poder. Pero, ya sea en la picaresca, ya sea en la cultura del carnaval -tan bien descrita por Bajtín-, o bien, en los actuales y mediáticos memes, este gesto no termina de generar un espacio crítico real. En la mayoría de los casos se queda en el disfrute fácil y descomprometido, que si bien, contribuye a la catarsis social y a la desacralización de figuras omnipotentes, no constituye por sí mismo un espacio genuino de empoderamiento ciudadano. Con esto no quiero decir que la solución resida en un forzado intento de intelectualizar toda la sociedad, muy por el contrario, probablemente lo que hace falta sea algo más simple: encontrarnos, reunirnos, cooperar, generar espacio público, abrir el ágora a toda la polis, y que cada opinión cuente según lo que ella misma pueda contribuir al diálogo, para que así, y sin olvidarnos de la teoría crítica ni la razón analítica, de una vez se pueda compatibilizar aquel cogito cartesiano con nuestra naturaleza gregaria. Se trata pues, de aprender, o reaprender la posibilidad de lo urbano, y con esto, construir esa casa existencial compartida; aquella *res cogitans* pública.

EL ANIMAL PÚBLICO EN LA SELVA DE LO URBANO

Imaginemos por un momento cómo debe haber sido de explosivo, en términos demográficos y culturales, la conformación de las grandes metrópolis de fines del siglo XIX y comienzo de siglo XX. Tomemos por caso Los Ángeles,²³ la ciudad emblemática de la costa este, cuyo crecimiento y auge migratorio se debe en gran parte al hallazgo de petróleo en Long Beach en la década de 1920. Una ciudad que a principios de siglo sólo tenía algo más que 100.000 habitantes y que con la llegada del petróleo -y por extensión, la de una serie de otras actividades- pasó a tener más de 500.000 habitantes a finales de la década de 1920 y más de 1.000.000 al final de esa década (Gorostiza, 2016).

Si nos detenemos en la analogía etológica del reino animal cual selva de cemento, qué duda cabe que una agitada e intrincada gran ciudad habitada por miles de desconocidos compitiendo por maximizar sus beneficios -muchos de ellos rasguñando la pura sobrevivencia- puede resultar un hostil y extenuante escenario para la búsqueda de mejores oportunidades. Sin embargo estas dificultades pocas veces impidieron que miles de personas se aventuraran a la promesa que el capitalismo productivo de las grandes ciudades ofrecía.

Una película que en cierta medida retrata la experiencia del palpitante auge de las ciudades americanas y que además fue filmada durante estos mismos efervescentes años es *Safety Last!* (1923); una comedia muda que narra las desventuras de un emprendedor y aspiracional provinciano que está dispuesto a todo con tal de avanzar en la escala social para de este modo obtener el prestigio y el éxito que su prometida espera de él.

²³ La ciudad de Los Ángeles es una de las más estudiadas por urbanistas y geógrafos debido a su singular conformación. El otro hito, esta vez, para una ciudad industrial, lo constituye la ciudad de Chicago.

El viaje iniciático del héroe comienza partiendo de su pueblo a la gran ciudad, en la que, tras algunas pesquisas logra obtener un empleo como dependiente de una prominente tienda de almacenes (la antesala de los actuales centros comerciales). Para lograr su objetivo debe someterse a los apuros de un exigente e irritable jefe; a las tensiones de unos clientes muy demandantes y a la resignación de vivir en una penosa habitación de alquiler compartida con un amigo. El culto al dinero, la ostentación del prestigio y la apología del crecimiento económico como sinónimo de bienestar social es la seña que inauguraba el capitalismo de las metrópolis.

La ciudad que recibe al protagonista es un espacio multiforme, con grandes edificios y un tráfico motorizado que se desborda de pasajeros ávidos de desplazamiento, todos compitiendo por un lugar. En palabras de Steven Jacobs, “los automóviles y los rascacielos fueron los vectores horizontales y verticales del moderno espacio racionalizado entusiásticamente explorado por las películas del slapstick” (Gorostiza, 2016:31). En este escenario, los imponentes edificios recientemente inaugurados gracias al éxito de un capital monetarizado en grandes infraestructuras simbólicas, revelan las disposiciones arquitectónicas de la ciudad: grandes avenidas orientadas al comercio, a prestigiosas oficinas de servicio, al igual que a exclusivas residencias en altura recién estrenadas gracias a la difusión de un invento que revolucionaría la arquitectura moderna: el elevador.

Una edificación como esta es la que debe ascender el protagonista para conseguir su ardid publicitario. En un mundo donde la publicidad de masas tomaba un rol protagónico como estrategia comercial, el protagonista, luego de un equívoco, decide escalar el edificio cuya planta baja alberga los almacenes donde el protagonista trabaja. De este modo, el improvisado trepador, conforme va ascendiendo cada planta va descubriendo la “fauna” que éstas albergan según el prestigio de la actividad de sus habitantes. El clímax del film, la escena del reloj, es una icónica imagen que aún reverbera en otras producciones cinematográficas.

Así, la ciudad moderna, ese heterogéneo escenario que se está gestando en la transición de un siglo a otro, adquiere la dimensión de un itinerante caleidoscopio urbano en cuyas interacciones se percibe la diversidad de las multitudes y la de unos grupos humanos articulados por una frágil simbiosis impersonal y unas dinámicas de cooperación mediadas en el mayor de los casos por la inmediata conveniencia. Se acontece al reino de *lo urbano* en cuanto categoría, y no sólo como el resultado de una homologación natural entre la ciudad y lo urbano como acertadamente advierte Delgado, sino también como referencia a “un estilo de vida marcado por la proliferación de urdimbres relacionales deslocalizadas y precarias” (2008:23). Ya que, como explica el antropólogo español, pueden existir ciudades muy poco urbanizadas y pueblos muy bien urbanizados, de tal modo que una ciudad no es garantía *per se* de lo urbano. En esta concepción es posible advertir una natural oposición entre la ciudad y el campo, así como entre lo rural y lo urbano -son antagónicas-, más no entre lo urbano y el campo, o entre la ciudad y lo rural. Una ciudad, continua Delgado, “no es lo urbano. La ciudad es un composición espacial definida por la alta densidad poblacional y el asentamiento de un amplio conjunto de construcciones estables. Una colonia humana densa y heterogénea conformada esencialmente por extraños entre sí” (p.23). Evidentemente, las condiciones de la ciudad favorecen lo urbano en tanto ésta congrega una multitud de especies que están orientadas a interactuar de un modo invertebrado, dúctil y anómico. A su vez, la urbanización, un concepto que tiende a usarse como sinónimo al desarrollo de la ciudad, consiste en la forma en que se integran los elementos propios de una ciudad (movilidad espacial, densidad humana, estructuras) hasta el punto en que ésta queda vertebrada por esas relaciones.

Si pensamos en las emergentes metrópolis de comienzo de siglo XX, la urbanización que significó la construcción y conexión de caminos, el abastecimiento de alumbrado público, y el incremento de la actividad productiva, sin duda que deber haber despertado la ilusión de progreso y bienestar en muchas estratos de estos crecientes núcleos humanos. Chimeneas humeantes, desafiantes construcciones verticales, automóviles de combustión interna pululando en todas

direcciones en recién estrenadas calles de asfalto, todo ello, servía como telón de fondo en un escenario cuyo protagonista no era más que una inorgánica multitud de cuerpos grises enfrentados al anonimato y a la casi obligada posibilidad de interactuar con un enjambre de completos desconocidos. En este sentido, la composición del paisaje de la ciudad moderna era una obra que, teniendo los mismos elementos, en cada representación ofrecía un entramado de pequeñas diferencias; interacciones, flujos, movimientos, singularidades.

Este tipo de dinámicas y la forma en que estas interacciones se escapaban de la observación objetiva y rígida en cuanto objeto de estudio, fueron las que interesaron a los primeros investigadores de la Escuela de Chicago. La condición de “liquidez” de las interacciones de esta nueva ecología humana dio paso al nacimiento del *interaccionismo simbólico* como un nuevo marco de investigación sociológica cuya premisa consistía en develar la intrincada red simbólica, interpretativa e identitaria que subyacía en los individuos al relacionarse con un grupo social. Sumado a esto, gracias a las contribuciones de George Mead se constataba que la conciencia del individuo sobre su identidad personal se extendía a un Yo social autoconsciente (*self*) y que éste podía adoptar diferentes formas según los estímulos externos que codificara el individuo. La idea del *self* desarrollada por Mead y posteriormente por Cooley (*self especular*) derivó en el célebre *Presentation of Self in Everyday Life* (1956) de Erving Goffman, una obra que, aunque discutida por algunos teóricos, sigue influyendo enormemente en el estudio de lo urbano.

LA DIMENSIÓN DRAMATÚRGICA DE ERVING GOFFMAN

La ciudad de Las Vegas, símbolo emblemático de la cultura *fake* y las ostensibles fantasías provistas por la posmodernidad, representada incansablemente por el cine, la televisión y la literatura, bien puede servirnos para ilustrar la forma en que los seres humanos le confieren a la interacción simbólica y a la experiencia ritual un sustrato mediador entre lo real, lo social y lo imaginario. Un especial ejemplo que nos provee esta ciudad, además de las grandilocuentes imitaciones arquitectónicas de las más icónicas obras mundiales, lo obtenemos de las célebres y efímeras prácticas nupciales que la *sin city* popularizó en la década de 1960. Capillas como la de Graceland Wedding Chapel incrementaron su fama al incluir en la mencionada década la figura de un espectacular imitador de Elvis Presley como oficial de bodas. Y aunque no se tratase de una ceremonia religiosa, los oficiales civiles no tenían ningún impedimento para asumir el papel del rey del rock.

Sabemos que para el caso de una ceremonia religiosa; un ritual que obedece a leyes espirituales más que civiles, el poder de la palabra como acto realizativo adquiere una mayor relevancia. Así, en el enunciado: “Los declaro marido y mujer²⁴”, el sacerdote realiza un acto formal a través de la palabra, en este caso el acto de casar a una pareja; pero tal como señala Austin, el acto se cumple siempre y cuando el religioso tenga las credenciales oficiales para aquello. Sin embargo, para el caso de una boda civil, el turismo masivo de Las Vegas ha explotado una performativa vía para satisfacer la fantasiosa demanda de ser casados por la figura de una estrella de la música. Aunque muchos matrimonios efectivamente son legales, existen muchísimos que sólo forman parte del ritual. Un actor representando al rey del rock enuncia los preceptos nupciales y aunque no tenga las facultades oficiales para hacerlo, el ritual se celebra “como si” fuera una ceremonia más, una ceremonia en que el atuendo de Elvis Presley ya está

²⁴ Para una profundización de estas categorías el libro icónico es que escribió John Austin en 1962, *¿Cómo hacer cosas con palabras?*.

revestido de los códigos oficiales de este tipo de experiencias, es decir, se ha institucionalizado de tal modo que forma parte de la representación colectiva dominante. Como diría Baudrillard, un simulacro capaz de reemplazar el lugar que le corresponde a la realidad, y que por tanto, es tomado como real.

Esta capacidad humana para asignar identidades y conferirles propiedades simbólicas a ellas fue de uno de los asuntos que interesó al interaccionismo simbólico. El propio Goffman, aunque rehuía de encasillarse en esta teoría, participó activamente, tanto influyendo en posteriores estudios, como también inspirándose en algunas de sus ideas. Goffman (1993) utiliza la metáfora dramática para describir nuestras interacciones cotidianas. Su analogía se basa en la naturaleza proteica del *self* social que cada individuo asume cuando se enfrenta a una interacción, ya que, según su teoría, los individuos desean exhibir una concepción de sí mismos que les resulte conveniente según la situación social. Siguiendo esta analogía teatral, Goffman propone la idea de *fachada* para referirse al escenario (físico y psicológico) que le es propio a un individuo y por el cual los espectadores le identificarán. De esta manera, la fachada de un médico será el delantal blanco, la de un ejecutivo será el traje y el maletín, la de un sacerdote será el cuello clerical (o la de Elvis Presley para el caso de Las Vegas). Así, la posibilidad de asumir otras fachadas dependerá de las apariencias y los modales que usemos para representar una oportuna versión de nosotros mismos. Pero no se debe entender esta idea como el uso de meros disfraces o de un atrezo que el individuo se quita y se pone según la ocasión, se trata pues, de un comportamiento mucho más sutil y mínimo. Pongamos por ejemplo a una persona que acostumbra beber grandes cantidades de alcohol en su esfera privada, probablemente esta persona querrá omitir esa práctica en su primera fiesta de la empresa o en una cena con sus futuros suegros con tal de ofrecer una mejor primera impresión. Del mismo modo una persona que acuda a una entrevista laboral intentará proyectar la imagen de una persona segura, proactiva y comprometida; o también, alguien que no es bien atendido en una tienda

siempre intentará proyectar una imagen de más estatus para validar su reclamo; y qué decir si entramos al mundo de los flirteos amorosos²⁵.

A esto se refiere Goffman cuando señala que el habitante urbano es un comediógrafo, y que las sociedades urbanas son verdaderos templos del simulacro y de las falsas apariencias. Esta “lectura” de esos otros, naturalmente está mediada por nuestra capacidad de interpretar símbolos y diversos lenguajes, como también está mediada por los imaginarios que poseemos respecto de cada símbolo que interpretamos. Una ciudad llena de ellos, y más aún, una ciudad llena de humanos simbolizables, simbolizantes, y simbolizadores (en un claro guiño con Bourdieu), que además, a su vez también se someten a sus lecturas, se transforma según estas ideas, en un escenario lleno de fuegos cruzados de interpretaciones.

De ahí la advertencia de García Canclini sobre la importancia de los imaginarios en la interacción social: “¿Desde dónde nos hablan, ¿Quién es el que nos habla? ¿Qué posición ocupa en la ciudad? ¿Cómo se identifica? ¿Cómo conviene interactuar en relación con él? ¿Qué rol vamos a desempeñar de los muchos que actuamos dentro de una ciudad heterogénea?” (2007:92)

Ahora si pensamos en el espacio urbano como un gran escenario abierto a todo tipo de interacciones, y que con tal de exponer a su audiencia una imagen mejorada de sí mismo, no nos sorprenderá que la mayor parte de los individuos quiera usar un amplio repertorio de recursos que acompañen aquella performatividad referida por Goffman. Aquí es donde el capitalismo productivista y la publicidad adquiere un importante rol.

²⁵ Una detallada descripción de los placeres sensoriales que una multitud podía proveer en tanto rito público es la descrita por Ovidio en su *Arte de amar*: “así se precipitan en los espectáculos nuestras mujeres elegantes en tal número que suelen dejar indecisa la preferencia. Más que a ver las obras representadas, vienen a ser objeto de la pública expectación, y el sitio, ofrece mil peligros al pudor inocente”. En Matas, *La Ciudad y su trama* (2010). Ediciones Lengua de trapo, Madrid.

Si quisiéramos describir las dinámicas urbanas en una hipotética representación teatral que reuniera la metáfora de la selva junto con la dramaturgia, bien haríamos en titularla algo así como: “La comedia de la selva urbana”; protagonizada por una variada fauna dispuesta a desplegar todo tipo de artificios y recursos performáticos con tal de aparearse con mejores resultados, y/o posicionarse en mejores jerarquías. Como bien hemos aprendido, gracias a los documentales de animales cada vez más profesionales, el repertorio que éstos tienen para doblegar a sus rivales o llamar la atención de sus eventuales parejas es amplio; desde exhibir sus colmillos, aparentar un tamaño más grande hasta recurrir a danzas y vistosos plumajes, respectivamente. De un modo no muy diferente, los animales racionales también recurrimos a ostensibles objetos - extensiones de nuestro cuerpo siguiendo las ideas de McLuhan- para mostrar status y poder.

El sociólogo Thorstein Veblen en una visionaria obra de 1899 llamada *Teoría de la clase ociosa*, describe cómo muchos de los productos de las incipientes sociedades modernas de su época sólo existen por la necesidad de distinción de sus usuarios. A este tipo de práctica Veblen le llama consumo ostensible y su función es principalmente la de proveer y/o reforzar un cierto status a quien la práctica. En la lectura de su tiempo, Veblen señala que “la forma más patente de realizar este consumo se ve en el uso de libreas y la ocupación de espaciosas habitaciones destinadas a los criados” (1987:72). Ahora si observamos la sociedad contemporánea, las prácticas destinadas a proveer de un estatus a los individuos que las practican han adquirido formas mucho más variadas, ya en su sofisticación, ya en su simpleza. Desde la práctica de algunos exclusivos deportes (golf, polo, vela), la adquisición de bienes de consumo (coches, relojes, moda y un largo etcétera), hasta, como el mismo Veblen señala, los lugares y espacios que la gente frecuenta para comer, veranear, reunirse, etc. forman parte del actual consumo ostensible que describió Veblen.

Otro interesante aspecto que Veblen señala sobre este consumo es que llegado a un cierto punto, algunas prácticas o el consumo de algunos productos, cuando se

abren a otros estratos sociales pierden su exclusividad, y por tanto su capacidad de distinción. Es decir, cuando se democratiza una práctica y todos la realizan, se vuelve al punto de partida y por lo tanto la clase ociosa, en la terminología de Veblen -la sociedad completa en la realidad contemporánea- debe migrar a otras prácticas más exclusivas para recuperar la distinción. Este aspecto es algo que la tecnología ha sabido usar muy bien. La célebre definición de obsolescencia percibida se funda en la interpretación que hace el entorno de un individuo (la audiencia, si volvemos a Goffman) respecto a los objetos que consume. De este modo, si un individuo aún tiene un teléfono móvil análogo en un mundo donde domina lo digital, o bien usa un atuendo de la temporada pasada que las tendencias actuales toman por obsoleto, la gente tenderá a juzgar al individuo como anticuado y ejercerá una presión social para que actualice sus prácticas²⁶ de consumo.

En una comedia norteamericana de 2009 llamada *The Joneses*, se da radicalmente la analogía del consumo como simulacro, esta vez orientado a un artificio de mercado fundado en la inclinación aspiracional que las capas sociales inferiores mantienen respecto a las superiores que buscan imitar. El trabajo de los Joneses, una encantadora y proverbial familia de clase acomodada, consiste en instalar en cada adinerado barrio al que llegan a vivir, una gama de productos exclusivos que cada integrante de la familia Joneses promociona -simplemente ostentando el uso de éstos- en el segmento etario al cual representa. Así, cada integrante de esta ficticia familia va recibiendo porcentajes piramidales de venta por cada uno de los productos que se les asignó para promocionar entre su círculo.

Llegado a este punto, en que la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social, las palabras de Debord escritas en la década de 1960 adquieren un valor

²⁶ Otra posibilidad muy frecuente en estas disquisiciones es que el individuo asuma otra forma de distinción, esta vez por vía de una retórica neocontracultural que lo lleve a identificarse deliberadamente con una estética vintage, ya sea por la diferenciación identitaria que ésta le provee, ya sea por la atracción nostálgica que ésta representa.

profético. Ya sea en una ficcionada propuesta como la de esta película, o en la constatación de las dinámicas más dominantes en nuestras sociedades urbanas, el capitalismo fagocitará todas las experiencias humanas auténticas que pueda y las transformará en mercancía; en un producto consumible.

El mismo Veblen ya en 1899 advertía también que este consumo es más frecuente en las ciudades. “La población urbana lleva su patrón normal de consumo ostensible a un punto más elevado, con el resultado de que se requiere un gasto relativamente mayor en esta dirección para indicar un grado determinado de decoro pecunario en la vida urbana” (1987:89). Así, el anonimato que provee la ciudad y la posibilidad de asumir identidades en apariencia desmarcadas de un sustrato social, hacen de la experiencia urbana un escenario proclive a la inautenticidad y el simulacro. Sin embargo las performatividades desplegadas por los urbanitas, como señala Sennett, no conforman una narrativa ni un relato homogéneo, en su lugar, se trata de efímeras interpretaciones que a lo sumo toman la forma de fragmentarios sketches en unas simultaneas escenas que dan vida al intrincado interaccionismo urbano. Esta condición llevada al espacio público virtual, radicaliza las posibilidades dramáticas al proveer a este nuevo escenario de unas posibilidades donde la distancia presencial y aurática se diluye en retocadas y premeditadas representaciones de la identidad personal que los individuos exhiben en una comunidad virtual. El espacio inaugurado por las posibilidades técnicas que la revolución tecnológica va proveer a las sociedades contemporáneas será el punto cúlmine de lo que Goffman, sin advertir el potencial de sus proyecciones, denominó como *Estigma*, es decir, la diferencia que existe entre la identidad social real del individuo, y la identidad social virtual.

ESPACIO PÚBLICO VIRTUAL: DESLOCALIZACIONES DEMOCRATIZADORAS DE LO BANAL

Ser es ser percibido. Esta era la máxima de las reflexiones filosóficas difundidas en el siglo XVIII por el obispo irlandés George Berkeley. Y no es que se tratara de una epifanía divina que le haya revelado a Berkeley cómo las redes sociales del siglo XXI adoptarían la excéntrica forma de exhibición que caracteriza nuestras relaciones virtuales, ni como las metrópolis postindustriales cobrarían la forma de verdaderos escenarios de lo social donde el disimulo y el simulacro serían parte obligada de los protocolos urbanos, sino, de un intento racionalista por establecer un argumento sobre las atribuciones metafísicas de Dios. Sin embargo, aquel aforismo de Berkeley visto a la luz de nuestra época, cobra una inquietante actualidad que no deja de tener un valor profético.

Volviendo al siglo XVIII, sabemos que Berkeley rechazaba la existencia de las sustancias materiales, y que en su lugar, le entregaba todo los créditos de todo aquello cuanto vemos a la capacidad de Dios para crear nuestras percepciones y a la capacidad de nuestros sentidos para captar las facultades sensibles de las cosas, más no lo “real” de ellas. Por razones lógicas, negar la existencia del materialismo resulta bastante conveniente para cualquier doctrina teológica clásica -quien mejor que el propio Marx y su materialismo dialéctico para corroborarlo²⁷-, es por esta razón que Berkeley desarrolla una elaborada tesis metafísica sobre cómo las cosas del mundo se nos dan en nuestra conciencia. El obispo irlandés parte de la base de que no existen las cosas con independencia de los sujetos y que por lo tanto solo existen en la medida en que son percibidas por la conciencia de un espíritu finito (los seres humanos), o un espíritu infinito (Dios), pues bien, ¿qué sucede entonces cuando las cosas no se perciben?, ¿acaso dejan de existir? Ahí es donde entra Dios; aquellos intervalos en los cuales la conciencia humana deja de percibir, es Dios quien asegura la continuidad de las cosas sensibles y también quien nos provee las facultades para percibir aquella

²⁷ Quizás la frase antirreligiosa más célebre de la tradición moderna sea la que Marx formula en la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel* cuando afirma que la religión es el opio del pueblo.

realidad desprovista de sustancias. Dicho de un modo más ligero, Berkeley concibe a Dios como la matrix de nuestro mundo sensible.

Respecto a esta idea, son muchas las incursiones teóricas que desde el revisionismo filosófico de seña “cuántica”, por usar un adjetivo fácil, han acudido a la metáfora holográfica que la afamada película de las hermanas Wachowski popularizó con *The Matrix* (1999). Si este fuera el caso, el mundo sensible de nuestra sociedad de la información, o según la terminología de Baudrillard, sociedad del simulacro y la simulación, estaría sobrepoblado de imágenes que no son garantía ni de la constatación de un hecho, ni de la representación integral y absoluta de nuestra presencia e identidad. El simulacro ha devenido en un filtro de la realidad, tal como las herramientas de retoque fotográfico integradas en los dispositivos móviles.

Por otro lado, respecto a la captura de imágenes y al ostensible deseo de testificar nuestra presencia en ellas, Joan Fontcuberta señala que la fotografía (postfotografía) más que manifestar el acontecimiento lo que hace es manifestar nuestra presencia en dicho acontecimiento. En otras palabras, estas nuevas imágenes operan bajo la pretensión de ser un verdadero garante de la experiencia; una accesible evidencia para exhibir el tan imperecedero deseo de manifestar: “yo estuve aquí”²⁸. Así, la máxima de Berkeley, sin pretenderlo y en un sentido diferente, parece tener más vigencia que nunca en tanto buena parte de la sociedad se esfuerza ostensiblemente por ser percibido a través de diferentes plataformas digitales en cada una de sus visitas y destinos.

Esta condición, si la llevamos al terreno de la búsqueda posmoderna del viaje, sin duda alguna ha influido en la elección de nuestros destinos, al mismo tiempo

²⁸ Este deseo de manifestar la presencia de la propia identidad en un territorio es tan antiguo que lo podemos rastrear en los soldados mercenarios que a comienzos del siglo VI A.C. dejaron huella de sus nombres sobre estatuas y templos funerarios egipcios. En Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros Del Rojas.

que en la elección de los fenómenos que decidimos registrar y en los que decidimos fijar la atención cuando nos desplazamos a nuevos lugares; los grandes museos y centros de gran interés turístico están llenos de personas que, en lugar de observar con sus propios sentidos los fenómenos que tienen delante, invierten la mayoría de su tiempo y presencia en registrar inagotables videos e imágenes con sus dispositivos móviles. Las redes sociales, los discos duros del mundo, y las nubes de almacenamiento deben estar sobrecargados de momentos como estos.

Como sea, no podemos negar que a veces la propia memoria personal no es suficiente para transportarnos a un lugar y a sus recuerdos. Aquí podemos convenir que un registro audiovisual y su nivel de detalles puede ser útil como complemento a la memoria toda vez que podemos volver a reproducirlo, sin embargo, como sabemos, su utilidad también dependerá de la intensidad de la experiencia y la intencionalidad con la que nuestra conciencia haya capturado el acontecimiento. En estos términos, el dilema estaría figurado por la aparente incompatibilidad de complementar la experiencia análoga con el registro digital, una incompatibilidad que según sea el caso puede salvarse recurriendo a la clásica regla de oro de la tradición clásica occidental: el justo medio.

Después de todo y volviendo a nuestra experiencia urbana, lo digital y la idea de “lo virtual” (del latín *virtus*: potencia, fuerza, lo que puede derivar en acto) ha permeado tanto nuestra praxis vital que resulta difícil afirmar que la propia ciudad material no se haya visto también afectada, así como también, quienes en tanto usuarios y ciudadanos la experimentamos cada día.

¿Será este nuevo orden de cosas más proclive a una participación más democrática del poder ciudadano, o en su lugar, la post-sociedad de masas es el caldo de cultivo para lo que Habermas llamó en su momento, la feudalización²⁹ del hacer público?

²⁹ Habermas se refiere a la feudalización de la esfera pública como aquel momento en que la vida de reyes y señores era el epicentro de la opinión pública, exhibiéndose de esta forma, como representantes de un poder superior en tanto figuras legítimas de autoridad.

No es de extrañar que exista entre algunos intelectuales un comprensible escepticismo antes de entregarse acríticamente a la utopía digital. Sus argumentos se fundan en afirmar que la democratización de esa nueva esfera pública virtual no implica ni garantiza *per se* el desarrollo del bienestar social -tanto en sus dimensiones políticas, culturales y económicas- como sí pretende convencernos el actual determinismo tecnológico. Respecto a esto podemos convenir que, aunque es cierto que ha emergido un interés social, a veces exhibido y coordinado exclusivamente a través de las redes sociales, -como muchas de las manifestaciones sociopolíticas de la última década- no podemos asegurar que se trate de una dominante global y consistente. La misma figura de Anonymous, inspirada en la película *V de Vendetta* (2006), y ésta a su vez en la novela gráfica escrita por Alan Moore, no representa una fuerza coordinada y con una estructura clara, sino más bien, un intento mediático coordinado por un grupo inorgánico de hacktivistas cuyo objetivo se reduce a poner entre las cuerdas a poderosas figuras e instituciones de la agenda internacional. Y aunque efectivamente sí logren su cometido y despierten la simpatía de millones de seguidores en el mundo a través de sus declaraciones, en ningún caso se trata de un intento programático sobre cómo articular un poder ciudadano al servicio de una sociedad más justa y liberada del control hegemónico de los grandes poderes.

Al parecer esta es la seña de la sociedad de la información, un espacio virtual liberado de cualquier atadura contractual entre sus ciudadanos y provisto de una inaudita capacidad deslocalizada de interacción multipresencial, que si bien, puede permitir la cooperación y el aprendizaje, la mayoría de las veces se gasta en banales y artificiosas prácticas, cuando no en exhibitivos y voyeristas intentos de interacción. Se trata pues, de un espacio cuya máxima no es más que la satisfacción de los heterogéneos y provisionarios deseos que emergen de sus ciudadanos. Como constata pesimistamente César Rendueles en su libro *Sociofobia* (2013), “Tal vez Internet sea la realización misma de la esfera pública, pero entonces tendremos que aceptar que el objetivo de la sociedad es el porno casero y los videos de gatos. No es anecdótico. Las pruebas empíricas sugieren

sistemáticamente que Internet limita la cooperación y la crítica política, no las impulsa.” (2013: 53).

Otras aprensiones respecto a la utopía digital son las que el mismo Rendueles señala cuando afirma que,

la tecnología contemporánea sería postpolítica, en el sentido de que rebasaría los mecanismos tradicionales de organización de la esfera pública. En segundo lugar, (el determinismo tecnológico) considera que la tecnología es una fuente automática de transformaciones sociales liberadoras. Por eso más que de determinismo tecnológico, habría que hablar de fetichismo tecnológico. (p.45).

La retórica que muchas compañías fabricantes de dispositivos tecnológicos usan en sus anuncios publicitarios muchas veces adoptan estas formas de ciberfetichismo. El mejor y más emblemático ejemplo lo constituye el spot publicitario del Apple's Macintosh (el abuelo del actual Mac) de 1984. En una pretenciosa y, vista desde hoy, paradójica campaña, la compañía fundada por Steve Jobs hace un directo guiño al mundo totalitario creado por George Orwell en su novela *1984*. En el breve video -que no dura más de un minuto- puede verse un gris escenario industrial dominado por la presencia de un hegemónico gran hermano que dicta a unos alienados individuos desde una omnipresente pantalla las normas ideológicas a seguir. En medio de aquel discurso aparece una atlética mujer rubia (en colores) que cargada de un imponente martillo viene determinada a liberar aquella autómata comunidad. Mientras los guardias intentan detenerla, la mujer lanza con todas sus fuerzas el martillo hacia la pantalla de manera tal que consigue romperla. De este modo se apaga al gran hermano al mismo tiempo que desaparece el conjuro que mantenía a los sujetos en su estado de somnolencia. Al final del video puede leerse la siguiente leyenda: “On January 24th, Apple Computer Will introduce Macintosh. And you'll see why 1984 won't be like “1984”.” Creo que no hacen falta más palabras.

La matrix de Berkeley mencionada al comienzo del apartado, en una lectura en clave Orwelliana, bien podría sustituirse por los actuales patrones tecnológicos de seguimiento y búsqueda de información computarizada. Así las cosas, tanto la representación psíquica de nuestras proyecciones, así como la de nuestros interlocutores, estarían mediadas por ese sutil gran hermano que apenas vemos.

Al parecer, y después de haberle lanzado todas las herramientas posibles a la gran pantalla (hoz, martillo, compás, y escuadra incluidas), inevitablemente la omnipresencia del gigante señor G. se ha instalado sutilmente en nuestro posmoderno escritorio.

4. El panóptico contemporáneo del espacio público: poder y control en alta definición.

En una tira cómica del dibujante español El Roto, publicada por el periódico *El País* en 2007, se puede ver en el primer plano de la viñeta a una omnipresente cámara de vigilancia emitiendo un mensaje desde su casi religiosa altura: “vigilaos los unos a los otros”.

Esta satírica viñeta es capaz de capturar con su simpleza toda una declaración de principios de la sociedad de control posmoderna. En ella se combinan lucidamente la transición de dos grandes relatos (retomando la tesis de Lyotard); el del cristianismo y el del capitalismo y/o comunismo -como prefiera interpretarlo³⁰-. Por un lado vemos que la función paternalista de control que tradicionalmente era ejercida por el poder divino de la religión judeocristiana, en vista de su decadencia y su falta de gravidez en las sociedades contemporáneas, es reemplazada por otro sistema de creencias, ahora uno más tecnológico, cercano a ese *Gran Hermano* orwelliano que todo lo ve y que opera de forma encubierta y consensuada. La caricatura de El Roto -recién mencionada- continua con una última viñeta donde ahora la cámara de vigilancia se ubica en un segundo plano, y en su lugar, un individuo toma el protagonismo de la escena, quien con una resignada reflexión señala lo siguiente: “La libertad es esa sensación de estar permanentemente vigilado”.

Si hiciéramos un sintético comentario sobre los espacios de control empleados por la cultura occidental habría que referirse inevitablemente a las

³⁰ La célebre novela distópica de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953) caracterizada por tratar el tema de la censura y el control, a pesar de que el propio Bradbury afirmó escribirla por sus reparos con la caza de brujas vivida por la época del Macartismo en el contexto de la Guerra Fría, no faltó quien la leyó en clave anticomunista.

investigaciones del filósofo e historiador Michel Foucault. Fue el pensador francés uno de los primeros que profundizó, en un sentido social y bio-político, sobre la idea del panóptico desarrollada por el filósofo Jeremy Bentham en las últimas décadas del siglo XVIII. Como sabemos, los principios del utilitarismo filosófico que defendía Bentham lo llevaron a denunciar la falta de efectividad y la brutalidad de los sistemas punitivos de su época. La búsqueda de una sobriedad punitiva y una mayor efectividad lo condujeron a desarrollar un sistema arquitectónico cuyas propiedades garantizaran una vigilancia permanente y encubierta, pero que al mismo tiempo permitiera modelar la conducta del prisionero. El mismo Bentham, a modo de los actuales eslóganes publicitarios, así promocionaba su invento: “Panóptico: Establecimiento propuesto para guardar los presos con más seguridad y economía, y para trabajar al mismo tiempo en su reforma moral, con medios nuevos de asegurarse de su buena conducta, y de proveer a su subsistencia después de su soltura³¹” (Bentham, 1979:33).

Así, sabemos a través del filósofo británico que el panóptico consiste en una estructura con un edificio circular en el centro, una suerte de faro, un gran ojo con vista en 360 grados con vista a un edificio periférico que está dividido en unidades de celdas dispuestas continuamente formando así, una torre de vigilancia en el centro, y unas galerías de cara a la torre distribuidas en varias plantas formando una estructura periférica que rodea la torre. De este modo la vigilancia se ejerce de un vistazo a todas las celdas, y aun cuando no haya ningún vigilante en la torre, los prisioneros sentirán una permanente vigilancia, actuando de este modo en un sentido disciplinario. “De ahí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción” (Foucault, 2002:185)

³¹ Según la entrevista que Jean-Pierre Barou le realiza a Michel Foucault, éste último se refería a Bentham como el “Fourier de una sociedad policial”. En *El Panóptico*, edición de La Piqueta, 1979.

Aunque el panóptico, tal cual como el filósofo británico lo pensó, nunca llegó a realizarse, ya sea por inconvenientes financieros, legislativos y/o la voluntad política de una época reacia a invertir en el “bienestar” de los prisioneros³², existen miles de centros penitenciarios que han tomado el panóptico como influencia, uno de ellos, y el más cercano al proyecto de Bentham, fue la ex prisión de MillBank construida en 1821 en Londres. Pero quizás, más importante incluso que el propio modelo arquitectónico diseñado por Bentham, sea la elaboración del modelo teórico que autores como Foucault o Gilles Deleuze van a extender a otros ámbitos del cuerpo social que no necesariamente están vinculados a modelos habitables, es decir intramuros.

Foucault en su influyente obra *Vigilar y castigar* (1975) observó que las antiguas sociedades occidentales históricamente tendían al suplicio como forma de castigo y rectificación moral. Sin embargo, durante la época de Bentham se produjo una serie de debates que se tradujo en un rechazo por parte de filósofos, juristas y teóricos del derecho, de aquellas tradicionales formas punitivas.

La nueva ortopedia social debía castigar de otro modo; un castigo más humano, como lo llamarían los reformistas. Sumado al hecho de que se produce una considerable disminución en los crímenes violentos desde fines del siglo XVI, para el siglo XVIII la mayoría de estos delitos se caracterizan por una criminalidad de marginados y no ya violentos hechos de sangre. Así, malhechores, vagabundos, contrabandistas o delincuentes ocasionales, formar parte del grueso cuerpo social destinado a los sistemas penitenciarios del siglo XVIII (Foucault, 2002). Si el anterior sistema punitivo estaba caracterizado por aquella tan representada imagería medieval consistente en la transición *calabozo>lugar público de ajusticiamiento*, en donde la figura del carcelero

³² Aunque durante la época en que Bentham escribiera *El Panóptico* existiera una incipiente discusión intelectual sobre del derecho penal y las reformas penitenciarias, esto no fue suficiente para que el proyecto se llevara a cabo.

primero, y la del verdugo después, cobraban protagonismo infringiendo golpes, latigazos, amputaciones, o directamente causando la muerte al prisionero, en el siglo XVIII se produce un giro de aquellas brutales formas de castigo, y en su lugar, éste sistema se reemplaza por el de una sociedad disciplinaria. Foucault va extender esta idea para aplicarla a todo sistema de control que tienda a la domesticación de los cuerpos ejerciendo así un biopoder sobre los individuos. El poder que ejerce el sacerdote con sus prosélitos, el del médico con sus pacientes, el que ejercen los hospitales, las cárceles y por supuesto la escuela, constituyen las formas de poder en que trabaja la sociedad disciplinaria. “Se puede, pues, hablar en total de la formación de una sociedad disciplinaria en este movimiento que va desde las disciplinas cerradas, especie de “cuarentena” social, hasta el mecanismo indefinidamente generalizable del panoptismo” (Foucault, 2002:199). De este modo, las estructuras jerárquicas que tienden a ejercer su influencia de autoridad de modo vertical (ejército, compañías, la familia), a su vez, son reforzadas por el poder que ejerce en los cuerpos la materialidad de las estructuras arquitectónicas.

Así, las sociedades disciplinarias se mantuvieron vigentes desde el siglo XVIII hasta el siglo XX, sin embargo este régimen comienza a ser reemplazado progresivamente por lo que Deleuze llamaría *sociedades de control* (1990). En este nuevo orden Deleuze advierte que si bien las antiguas disciplinas tendían a domesticar los cuerpos para modularlos según ciertos patrones, la sociedad de control no necesita del encierro o el refuerzo negativo para modular una conducta, en su lugar, se promueve una doctrina en la cual la dirección del patrón es externa. Es decir, si en la sociedad disciplinar las normas se imponían desde una jerarquía superior hacia el individuo, ahora es el mismo individuo quien deliberadamente desea incorporar ciertas pautas que observa en su mundo inmediato. A este tipo de control, Deleuze lo llamó *modulación continua*, y en palabras de Cortés, consiste en un control penetrante, consensuado, sutil y encubierto en el cual los individuos al ser seducidos por los placeres del consumo y el bienestar participan activa e inconscientemente (2010:35).

Pero este nuevo régimen, como señalo en mi tesina de máster “no implica afirmar que las ideas de Bentham ya no sean válidas ni vigentes, muy por el contrario, consiste en una adaptación de los mecanismos disciplinares de control que se fortalecen y complementan para encontrar en los avances de la tecnología y el mercado, un aliado que procura el casi control absoluto de los ciudadanos que habitan bajo el gran ojo controlador.” (2014: 18). Este mismo cambio de paradigma, que el propio Foucault reconocía como nuestro futuro próximo, se puede prever en las constataciones metafísicas sobre el espacio que Foucault dictaba en su célebre conferencia de marzo de 1967, *De los espacios otros*. “Estamos en la época de lo simultáneo, estamos en la época de la yuxtaposición, en la época de lo próximo y lo lejano, de lo uno al lado de lo otro, de lo disperso” (1984:1)

Ahora si pensamos cómo los sistemas de vigilancia actual no sólo moldean la personalidad y las pautas de conducta de sus individuos en la esfera de lo privado a través de la permanente vigilancia que los mismos usuarios consienten, el espacio público urbano, un lugar abierto por excelencia, queda reducido también a un espacio de control, a un laboratorio social orquestado, coreografiado y modulado por los tradicionalmente verticales edictos del poder.

EL HERMANO COOPERATIVISTA DEL GRAN HERMANO

A lo largo de la historia ha habido muchos autores que han imaginado una sociedad ideal, y por extensión, una ciudad ideal. La visionaria obra de Thomas Moro en la que anticipaba unos derechos sociales y civiles que hoy nos parecen de sentido común, para la arcaica civilización en la que escribió estas ideas significaban una verdadera ficción. Y aunque la Utopía de Moro aún no tenga lugar, como señala Eduardo Galeano; las utopías siempre han servido para guiar y orientar los deseos humanos más que como un propósito ineludible de realización.

Las reflexiones de los utopistas Charles Fourier o Richard Owen, penetraron profundamente en los movimientos antiurbanos de corte anarco-cooperativistas del siglo XIX, para arribar en el siglo XX y XXI en la actual utopía ecológica neo-hippie. Sin embargo, hay quienes aún creen en el poder cívico de lo urbano y buscan eliminar los constreñimientos biopolíticos que la ciudad impone.

Respecto esto, es interesante ver cómo en ciertos lugares se producen ciertas fugas de dicho control, ya sea en las llamadas arquitecturas provisionales de las post-it citys³³, en la evasión de unas conductas cívicas, o en los paréntesis de disentimiento político, artístico y lúdico que la tradición situacionista inauguró en la década de 1950, por cierto, influencia directa del Gesto Peripoético. Teniendo en cuenta esta disidente tradición, dichas prácticas espaciales bien podrían constituir lo que el mismo Foucault llamó como espacios heterotópicos³⁴.

En esta misma línea crítica, según el urbanista Paolo Cottino, la tradición dominante del urbanismo ha combatido el desorden urbano y ha tendido a encuadrar todo tipo de prácticas de disentimiento. Para el italiano, el modo de habitar indisciplinado no es un sinsentido y lo que se suele llamar desorden no significa exclusivamente la negación de todo orden (2005). La ciudad imprevista, continua Cottino, expresa la opción por un orden distinto, una forma alternativa de organizar la convivencia de la diversidad, con ella se mantiene viva una instancia crítica respecto a los modos de vida impuestos por la modernidad y sus manifestaciones son una muestra legítima de cómo las ciudades intentan zafarse del afán de homologación que los procesos globalizadores de los sistemas reguladores intentan imponer. Después de todo, estas prácticas de disentimiento ciudadano investidas de un genuino sentido de “lo urbano” en tanto lógicas extra-

³³ El arquitecto italiano Giovanni La Varra, acuñó el concepto Post-it city para referirse a los dispositivos dinámicos y provisionales que constituyen una forma de ocupación temporal del espacio público, ya sea como práctica de disentimiento, de supervivencia o de sociabilidad.

³⁴ Según Foucault un espacio heterotópico es un espacio que funciona bajo condiciones no hegemónicas. Describe aquellos espacios que no tienen otra líneas de sentido o relaciones con otros lugares fuera de los que inmediatamente encuentra el ojo.

ordinarias de organización informal, movidas por el acuerdo mutuo y el aprovechamiento del recurso ciudad, son las que verdaderamente constituyen espacios de intercambio, comunicación y cooperación.

Cottino, en su libro *La ciudad imprevista* (2005), recurre a tres ejemplos de este tipo de espacios que, ya sea por disentimiento o por supervivencia, develan la dimensión biopolítica del urbanismo en tanto éste condiciona unos modos de vida en función de sus lineamientos geométricos e ideológicos. Una comunidad de migrantes en edificios abandonados, un mercadillo informal y un grupo de jubilados que deciden no renunciar a sus terapéuticos huertos, representan el espíritu al que el filósofo Henri Lefebvre se refería en su obra *El Derecho a la ciudad*, o en su versión más radical e imaginativa, la influencia de las *Zonas Temporalmente Autónomas* de Hakim Bey³⁵.

Sin embargo, el panorama de las actuales sociedades hiperreguladas, bajo la promesa de la seguridad y la buena fluctuación, tienden a abarcar cada vez más espacios de control, y más aún, tienden a reforzar cada vez más los espacios que ejercen funciones fronterizas, ya sea en lo geopolítico, o en lo simbólico. ¿Será el arte político la respuesta a este tipo de régimen social? Francamente dudo que por sí solo la disidencia artística sea la solución, sin embargo, el arte arrastra consigo un importante poder comunicativo en tanto oportunidad de encuentro y reflexión colectiva, y con ello, ofrece la valiosa posibilidad de recuperar una ciudad más heterogénea.

Este breve recorrido teórico sobre la experiencia social y simbólica de la ciudad no se agota aquí. En las páginas siguientes articularemos la pregunta que ha quedado rebotando en estas últimas líneas y conoceremos qué rol juegan las manifestaciones artísticas de disidencia urbana en el contexto de las ciudades contemporáneas, no sin antes profundizar en la conformación de la propia idea del urbanismo y sus proyecciones.

³⁵ Hakim Bey se refiere a las T.A.Z como la creación de espacios temporales concebidos como tácticas sociopolíticas que eludan las estructuras formales de control social.

II. TEORÍA E HISTORIA DE LA CIUDAD: UNA BREVE DERIVA POR TRES ENFOQUES LIMINALES.

La arquitectura, el mundo formal que nos rodea, puede ser eficaz bisturí para comenzar a desentrañar la situación mental de una determinada época.

(Rafael Moneo, 1978)

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad (Nueva York) son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia.

(Federico García Lorca, 1932)

Cuando Marco Polo intenta describirle la ciudad de Zaira al emperador Kublai Kan -en la mencionada obra *Las Ciudades Invisibles* de Calvino- le explica que la clave para imaginar a Zaira está en entender las relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado. “La ciudad no dice su pasado -continúa Marco Polo-, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, surcado a su vez cada segmento por raspaduras, muecas, incisiones, cañonazos”. (2002:25).

Esta descripción de Zaira, basada en los aspectos indelebles de la evolución histórica de esa ciudad y su correlato estético-morfológico al que va adosado, da cuenta del fascinante viaje que significa aplicar el análisis urbano a la hora de

preguntarnos por qué y cómo se forma una ciudad. Hablamos de un ejercicio que puede ser tan riguroso-técnico-científico como intuitivo-abierto-multidisciplinar. Se trata pues, de interpretar lo existente. No obstante, para adentrarse en ese desafío se debe saber que siempre hay más de un camino, caminos que bien pueden ser paralelos, como también perpendiculares y concluyentes.

Visto así, aproximarse al fenómeno urbano implica irremediablemente una sensibilidad subjetiva de la que es difícil desprenderse, tanto como investigador, tanto como urbanita. Siguiendo la línea argumentativa de la fenomenología urbana, podríamos decir que las experiencias espaciales/emotivas que hemos tenido a lo largo de toda nuestra vida han dado forma a la mirada con la que nos acercamos a la ciudad y sus fenómenos. En nuestra mente hay siempre un sitio donde se aloja la ciudad ideal, sea real o imaginaria; una ciudad en cuyas cualidades proyectamos nuestras fantasías y deseos. ¿Pero cómo son estas ciudades? ¿Por qué nos provocan tanta fascinación o rechazo? ¿Quién las ideó o cómo se formaron?

Desde el ámbito de las ciencias cada disciplina ha intentado responder estas preguntas aprehendiendo este fenómeno según sus intereses más próximos. Con este gesto muchas instituciones académicas se han parapetado en su propia trinchera y no han salido de ella más que para instalar sus banderas y colonizar nuevos paradigmas desde el monologismo propio de sus respectivas ciencias. Ahora bien, considerar que la diversidad de enfoques con los que se ha tratado este antiguo e inquieto objeto de estudio no ha sumado a la riqueza de su reflexión, sería un error. Esta vez Mies Van der Rohe se equivoca³⁶: menos no es más. Aun así, sería imposible pretender abarcar en este apartado una teoría general de todas las reflexiones que a lo largo de la historia se han hecho cargo de la ciudad. Su objetivo está más cerca de ensayar un cruce entre tres perspectivas -a veces complementarias, a veces opuestas- confrontadas con las reacciones que la propia ciudad ha desplegado en función de sus contingencias históricas.

³⁶ Aunque la frase es tradicionalmente atribuida a Mies Van der Rohe, lo cierto es que éste la aprendió del diseñador industrial Peter Behrens cuando el joven Van der Rohe trabajó en el despacho de Behrens.

En algunas ocasiones estas perspectivas teóricas han tendido a proyectar sus propias cualidades ideales en la conformación de la ciudad, en otras, han visibilizado las desigualdades socioespaciales que los dinámicos procesos urbanos siempre traen consigo. En este sentido, el arribo de la modernidad y sus condiciones será uno de los ejes principales en torno al cual gravitarán nuestras reflexiones. El surgimiento siempre intempestivo de una nueva ciencia capaz de asumir las contradicciones que plantea el crecimiento desbocado de las ciudades, sus usos y prescripciones, será una mención obligada en este capítulo. Las referencias a Londres, París, Viena y Barcelona y sus planes de regeneramiento urbano serán usadas como íconos para ejemplificar procesos y discusiones que pueden ser perfectamente extensibles a otras partes del mundo. Del mismo modo, las figuras de Haussmann, Camilo Sitte, Cerdá, Le Corbusier, Le Blanche y Howard, serán invitados constantes en la articulación de estas páginas. En la medida que avanzamos en ellas, al final del capítulo, surgirá una ciudad rebelde que reclamará su propio espacio vital fuera de las previsiones que la disciplina urbanística proyecta. Así, Plantearemos la posibilidad del disenso y la deconstrucción que los propios colectivos y ciudadanos han desplegado para metaforizar y poner en cuestionamiento las instrumentales previsiones del urbanismo oficial. Veremos también cómo las tecnologías y la nueva retórica de las ciudades contemporáneas generan interesantes contradicciones que a menudo difuminan las intenciones genuinas de la ciudad funcionalista, la ciudad estetizante, y la ciudad rebelde. En el cuarto apartado y a modo de síntesis, será el turno de una ciudad más líquida y tecnologizada en cuyos espacios, virtuales sobre todo, se darán cita las nuevas formas de socialización y (des)encuentros.

Así comenzamos esta deriva teórica, está demás decir que las digresiones y errabundeos están permitidos, siempre que nos encontremos en alguna parte del camino. Si estas páginas fueran las calles que constituyen una ciudad, basta decir que recorriéndolas podemos hacernos una sintética idea de cómo otros ya han recorrido y abordado desde diferentes caminos un mismo fenómeno: el arte de darle forma y lugar a la multitud urbana.

1. Sensibilidad iluminista y su enfoque en la técnica.

Estamos en el siglo XVII -en plena efervescencia del *cógitio* occidental- y quien otro más que un suspicaz René Descartes reprocha el desconcierto y el caos que reina en la composición de las ciudades medievales: "...están por lo común tan mal compuestas, que al ver sus calles curvas y desiguales se diría que la casualidad, más que la voluntad de los hombres usando de su razón, es la que las ha dispuesto de esta manera" (Chueca Goitia, 1996:27). Esta caprichosa observación anticipa la impronta que el inminente cientificismo positivista va asumir a la hora de proyectar las condiciones ideales de una ciudad *more geométrica* y más efectiva. Teniendo como antecedente los valores ilustrados y su excesiva confianza en la razón, la consigna de aplicar el método científico a todos los campos del saber se extenderá por todas las administraciones europeas. Un escenario intelectual en el que naturalmente el espacio urbano y su proyección también será encuadrado bajo estas consignas, en este caso, a través de la materialidad del trazado urbano y la disposición de sus eficientes trazos ortogonales.

Un antecedente a estas transformaciones urbanas, anterior al positivismo científico, se había producido gracias al fortalecimiento de los estados nacionales y la respectiva conformación de la ciudad barroca europea: al estar ahora el poder centralizado, los monarcas absolutistas no escatimaron en invertir todas sus fichas en las ciudades capitales; exquisitos decorados y ejes monumentales daban cuenta de la grandeza de aquellas emergentes naciones. Es en este momento donde nace el espacio público como orgullo nacional. De esta manera, la ciudad barroca de fines del siglo XVII se erigía como centro de poder político-simbólico encarnando perfectamente los tres principios del urbanismo clásico descritos por el historiador francés, Pierre Lavedan. A saber: la línea recta, la perspectiva monumental, y la uniformidad. La recuperación de estos principios neoclásicos situaba a la figura del arquitecto como un gran demiurgo capaz de trazar, contemplar y dirigir la habitabilidad humana. La ciudad barroca, heredera de los principios teóricos del Renacimiento, a través de la perspectiva ordena el mundo

y lo constituye como un panorama, así, para Chueca Goitia, es ésta la que permite que la ciudad sea concebida como vista. “el barroco contempla el mundo como una vista” (1996:145). Avenidas rectas y largas, espacios y estatuas monumentales, calles y fachadas uniformes, tridentes viales para magnificar las entradas. Todas ellas son las mutaciones que anticipan los planes urbanos decimonónicos que llevarán a cabo algunas administraciones europeas con el fin de descongestionar la ciudad y prefigurar la ciudad burguesa.

HABEMUS PLAN: EL PARÍS DE HAUSSMANN Y LA BARCELONA DE CERDÁ

En el ámbito económico, la masificación de la máquina a vapor produjo una revolución en términos productivos que derivó en la germinación de las grandes ciudades industriales de principios del siglo XIX. Anterior a esta situación las fábricas estaban circunscritas casi exclusivamente a sectores aptos para producir energía de corrientes fluviales. El invento popularizado por James Watt produjo la deslocalización de los centros productivos y el nacimiento de núcleos industriales donde antes no existía necesariamente una ciudad histórica ni corrientes fluviales. Naturalmente ciudades portuarias como Liverpool, Londres, Hamburgo, Amberes, Nueva York y Baltimore se vieron sobrepasadas aún más por el efervescente crecimiento económico-productivo que experimentaron al comenzar la revolución industrial.

La necesidad de rutas más eficientes y seguras que garantizaran los flujos comerciales de la ascendente producción de nuevas mercancías se volvió una preocupación vital para la clase gobernante. Esta consigna, junto al saneamiento de las calles y la optimización del espacio -que para el caso de la Barcelona intramuros era una tarea imposible sin salir de las murallas- llevaron a algunas administraciones a recuperar el fetiche por la geometría, el orden y el deseo de la buena fluctuación.

El plan Cerdá, llevado a cabo en 1860 por un ingeniero catalán que en principio no gozaba de mucha popularidad entre los arquitectos y burgueses de su ciudad, se basó en criterios hipodámicos que hacían de la cuadrícula y la homogeneidad del trazado su característica principal. Este ingeniero, como afirma García Vázquez, “estaba convencido del papel dirigente que el positivismo asignaba a los científicos. En su Teoría general de la urbanización apuntó la necesidad de fundar una ciencia de la urbanización orientada hacia la definición de principios, doctrinas y reglas que regularan las relaciones entre el contenido <los ciudadanos> y el continente <el espacio físico>” (2016:67). La inclinación de Ildefonso Cerdá por priorizar el contenido más que el continente se ve reflejada en el logrado tratamiento que le da a la vivienda. Influida por los principios higienistas, Cerdá consigue que el diseño de los edificios plurifamiliares permita garantizar la ventilación y la luz natural durante gran parte del día sin convertir estas cualidades en un privilegio exclusivo de algunas clases sociales. Sin embargo, el intento homogenizante del plan Cerdá sería igualmente escamoteado por los emergentes industriales que, ávidos de distinción, lucían sus remodeladas y ostentosas fachadas, signo de prosperidad, poder económico, político y simbólico. Este proyecto urbanístico sería uno de los pocos que, en su lógica científicista, no buscaba la segregación espacial en su plan original.

Por otro lado, quizás el ejemplo más paradigmático de la renovación espacial experimentada por algunas ciudades europeas lo encontramos en el proyecto que llevó a cabo George-Eugène Haussmann en el París del segundo imperio³⁷. La apremiante constatación del deterioro y el hacinamiento que estaba experimentado el centro histórico de París obligó a las autoridades a comenzar reformas que posibilitaran el saneamiento de sus calles y edificaciones. Esta tarea le fue encargada a un enérgico funcionario público que, orientado a mejorar los niveles de salubridad, facilitar el tráfico y delimitar los espacios, diseñó la renovación urbana de París talando y socavando la sinuosa trama medieval de la ciudad. La intervención de Haussmann, en palabras de Lefebvre (1972:115),

³⁷ Para una detallada descripción del proyecto de Haussmann y del contexto histórico de la capital francesa, véase: Harvey, D. (2015). *París, capital de la modernidad*. Ediciones Akal.

traza implacablemente líneas rectas produciendo el desgarramiento de París. Impone un espíritu apolíneo que elimina lo pintoresco y el alma de la ciudad. La visión urbana de este proyecto civilizador era muy consciente no sólo de la importancia de propiciar el efectivo desplazamiento de las mercancías sino también el oportuno desplazamiento de las fuerzas del orden; un aspecto muy preocupante para las autoridades de la época en un momento en que las agitadas calles parisinas eran testigo de álgidas y continuas revueltas sociales.

Analizar el éxito de este proyecto urbano, según sus objetivos y previsiones trazadas, nos permite constatar -como profundizaremos en los apartados siguientes- la importancia que juega la fisicidad de la urbe a la hora de instaurar un orden y un control social. El cine, con su admirable capacidad de representar las más heterogéneas problemáticas humanas, ha hecho eco en reiteradas ocasiones de la premisa Lefebvreana que sostiene que todo espacio es político. En *Metrópolis*, la icónica distopía futurista dirigida por Fritz Lang, vemos cómo la segregación espacial divide a las dos únicas clases que habitan la ciudad: por un lado los obreros, y por otro, la élite aristócrata dueña de los medios de producción, y por extensión, del capital simbólico que les permite articular a su gusto dicho mundo. Como es de esperar, el antagonismo de estas dos clases no solo se ve reflejado en las actividades que forman parte de sus vidas cotidianas; es todo su mundo el que está separado por una ciudad subterránea donde viven los trabajadores y por la espectacular ciudad de la superficie donde vive la clase gobernante. Una realidad no muy diferente que el capitalismo monopolista materializará con el nacimiento de la metrópolis real.

EL NACIMIENTO DE LA METRÓPOLIS Y EL SURGIMIENTO DEL URBANISMO MODERNO

La invención de la antes mencionada máquina de vapor no solo transformó el sistema de producción de las actividades industriales de fines del siglo XVIII, además de ello, consiguió por extensión el fortalecimiento del sistema económico

capitalista laissez-faire. Más de un siglo después sería el turno de dos nuevas revolucionarias fuentes energéticas: la electricidad y el hallazgo del petróleo como combustible.

En 1882 Thomas Edison inaugura en Londres la primera estación capaz de generar electricidad y en 1886 se inaugura el primer motor instalado a un carruaje de cuatro ruedas capaz de funcionar con combustión interna. La incorporación de estos avances a la actividad industrial significó el reemplazo progresivo del carbón como fuente energética. Así comenzaba la segunda revolución tecnológica (García Vázquez, 2016). No pasaría mucho tiempo para que en Estados Unidos, cuna del pragmatismo filosófico, apareciera un sistema alimentado por estas nuevas fuentes de energía capaz de agilizar los procesos de producción industrial. Así es como el fordismo entra en escena: influido directamente por las propuestas de una publicación aparecida en 1911 titulada *Principios de la administración científica* del ingeniero Frederick Taylor, los principios del fordismo se basaban en la sistematización de la cadena de montaje de aquellas tareas estandarizadas y repetitivas que formaban parte del proceso global. Este eficaz método productivo orientado a la optimización del tiempo, la fuerza de trabajo y las utilidades económicas, comenzaba a profetizar su *evangelio* hacia todos los rincones fabriles del mundo. Su catedral fundacional: una fábrica de automóviles en Detroit llena de laboriosos prosélitos cuyas tareas fragmentarias y específicas representaban el espíritu mismo de la compañía y de su crecimiento económico.

Sin duda la imagen más ilustrativa y satírica del proceso de cadena de montaje es la llevada al cine por Charles Chaplin en *Tiempos Modernos* (1936). Charlot, su protagonista, encarna a un obrero cuya específica función es ajustar las sucesivas tuercas que van desfilando en un segmento de la cadena de montaje. La lúdica torpeza de Charlot no consigue adaptarse al dictamen de ser una pieza más dentro de este gran engranaje productivo. Un engranaje que, para su correcto funcionamiento, exige a todas sus ya deshumanizadas “piezas” un trabajo parcelado, mecánico y repetitivo. El desenlace de aquella escena es la antesala perfecta de la neurosis moderna: la locura o evasión como respuesta involuntaria a la continua sobreestimulación.

Fuera ya de la fábrica, pero en la misma agitación metropolitana, el sociólogo Georg Simmel identificaba a la gran ciudad como un lugar inquietante, cuya agobiante saturación de estímulos pasajeros propendían a la intensificación de la vida nerviosa de los ciudadanos. El hombre, para Simmel, es un ser diferencial: su conciencia se excita por la diferencia entre la impresión momentánea y aquella que la precedió, de modo que, si aquellas impresiones son más fugaces y en permanente variación, se consume más conciencia que en impresiones regulares y sin alternancia. Es esta sobreestimulación de inputs, notoriamente contrastada con la pequeña ciudad, la que llama la atención de Simmel.

La gran ciudad, al crear precisamente estas condiciones psicológicas -con cada paso que se da en la calle, con la velocidad y con la variedad de la vida económica, profesional y social- provoca ya en los fundamentos sensibles de la vida anímica, en la porción de atención que exige de nosotros a causa de nuestra organización como seres diferenciadores, un profundo contraste con la pequeña ciudad y la vida rural, debido al ritmo dominante en estas últimas de un flujo más lento, habitual y regular en su vida intelectual y sensible. (2016:60).

La solución, o más bien el resultado de la sobreexposición a los estímulos de la metrópolis, es el hombre *Blaseé*; un sujeto hastiado que ya no es capaz de reaccionar a nuevas excitaciones puesto que se ha vuelto insensible a las diferencias entre las cosas tras su exposición a estímulos tan rápidamente cambiantes y contrastantes. Esta nueva perceptiva urbana generada por la efervescencia de todo tipo de actividades -sobre todo mercantiles- también implicaba una relación especial entre sujetos y mercancías. La tradicional experiencia de intercambio de bienes y servicios vinculada con una sociedad rural, más cerrada y personal (*Gemeinschaft*) era reemplazada por la objetividad implacable del anonimato de los potenciales clientes urbanos (*Gessellschaft*). Ahora los productores ya no conocían a sus consumidores; la ciudad se convertía en una red de estructuras comerciales más abierta e impersonal; una asociación transitoria y superficial de sujetos.

Esta indiferencia es traducida a su vez a una reserva de relaciones frente a los anónimos transeúntes que desfilan sin pausa en la multitudinaria urbe, lo que instaura al mismo tiempo nuevas dinámicas de asociatividad que en lo sucesivo

caracterizarán el espíritu de la ciudad moderna, como vimos en el apartado anterior.

El crecimiento y diversificación de la actividad productiva, como también el de las tareas técnicas y su correspondiente necesidad de mano de obra, no sólo sentarían las bases de la estructura organizacional de las grandes corporaciones del siglo XX sino también la conformación de una nueva morfología urbana: La metrópolis.

En 1910 la oficina del censo de Estados Unidos adopta el término *metropolitan district* para referirse a una ciudad central y el conjunto de núcleos urbanos dependientes de ella. Esta ciudad madre, no sólo se caracterizaba por alimentar a las recién nacidas urbanizaciones sino también por la creciente cantidad de complejos industriales, los elegantes núcleos suburbanos, una red de transportes más amplia y sofisticada, cascos históricos convertidos al sector de los servicios o al comercio y, por otro lado, un creciente hacinamiento en las infraviviendas de los sectores populares. Algunas décadas antes, mientras una parte del centro histórico se estaba remodelando para albergar a la burguesía y a instituciones públicas y privadas, el resto de la clase acomodada se retiraba a nuevos y menos densos núcleos urbanos. Ferrocarriles, metros y tranvías se estrenaban como inequívoca señal de progreso. Al mismo tiempo, la búsqueda de una oportunidad laboral y mejores expectativas de vida de los numerosos individuos que llegaban a la ciudad desde las zonas rurales eran frustradas por el hacinamiento, la enfermedad y la muerte. Era la cara más lúgubre de la metrópolis: el extrarradio del proletariado industrial. Según García Vázquez “la media de un obrero no superaba los 29 años (55 en el caso de un burgués), los jóvenes de ciudad padecían muchas más enfermedades que los de origen rural” (2016:14). Un antecedente de la magnitud de esta transformación es el señalado por el mismo autor:

Entre 1800 y 1880 los movimientos migratorios provocados por la revolución industrial dispararon el crecimiento demográfico: La población de Londres creció un 380% (de 1 a 3,8 millones de habitantes), la de Berlín un 765% (de 170.000 a 1.300.000) y la de Nueva York un 2.000% (de 60.000 a 1.200.000)... a fines del siglo XIX, los gobiernos y el gran capital eran conscientes de que esta situación era

incompatible con los objetivos del capitalismo monopolista. Por un lado, la ciudad era un caos funcional, y, por otro, un perfecto caldo de cultivo para el comunismo, lo que explica que su racionalización se planteara como una cuestión de Estado. (p.14).

Un cambio de estas dimensiones, experimentado por la mayoría de las grandes ciudades europeas de fines del siglo XIX y comienzos del XX, despertó forzosamente un estratégico interés por parte de las autoridades locales quienes no dudaron en poner en práctica una serie de ordenanzas municipales para exorcizar el desorden y tener la gobernabilidad total sobre el espacio urbano. En este sentido, las figuras de Reinhard Baumeister y Joseph Stübben fueron gravitantes a la hora de encuadrar la solución de las problemáticas urbanas por vía del positivismo iluminista. Baumeister redacta en 1876 -para ser aplicado en Berlín- un plan regulador que incluye un manual de ordenanzas y edificación con el cual fundará el germen de la planeación moderna de ciudades. Sus fundamentos metodológicos y teóricos estaban cruzados por los siguientes vectores: “las condiciones de la vivienda, la cuestión del tráfico, la provisión del agua, el asunto de los desechos, la salud pública, el carácter de plazas, parques y árboles, el control del suelo, la delimitación de las alturas de edificios, el manejo estético de las propuestas y el financiamiento de los planes.” (Sánchez, 2007:84,85).

La ascendente cantidad de residuos que las actividades humanas e industriales producían en los enclaves urbanos llamaron la atención de estos técnicos municipales quienes observaron que era necesario alejar las actividades insalubres de las áreas residenciales. Es así como nace la idea de zonificación: bajo esta idea se constata que para la óptima planificación de ciudades debían considerarse tres tipos de “zonas” estrechamente relacionadas: una zona para usos comerciales, un distrito industrial y finalmente otro para uso residencial. Este determinismo funcional relativo a lo espacial -como veremos más adelante- será una de las tantas aristas que separará a las diferentes sensibilidades que han abordado teóricamente lo urbano.

Siguiendo con la sensibilidad iluminista, en 1885 se publica *Moderne Architektur* de Otto Wagner³⁸, quien desde un pragmatismo científicista afirmaba que la racionalización de la metrópolis debía someterse al imperio del orden cartesiano.

Para Wagner no debía quedar nada al azar y todo crecimiento urbano cual mancha de aceite que se va expandiendo por la ciudad debía ser erradicado e higienizado según los edictos de una racional planificación, algo que por cierto, coincide con las opiniones de Descartes cuando juzga el caos orgánico de la composición de la ciudad medieval.

En cuanto al sentido estético³⁹, Wagner apoyaba la monotonía y la monumentalidad artística, de manera que “defendía con arrogancia la uniformidad de las tramas ortogonales así como sus vías anchas y rectilíneas”. (García Vázquez:56). Este arquitecto austriaco -también defensor de la zonificación⁴⁰- gana en 1893 el concurso para el Plan Regulador de toda la zona municipal de Viena. En su proyección de la capital austríaca es posible advertir cómo queda en evidencia su preferencia por lo funcional y la relación entre el arte y lo útil para el hombre de la vida moderna. Contrario al historicismo que había dominado la enseñanza de la arquitectura del siglo XIX, Otto Wagner se posicionó como el urbanista defensor del espíritu de la modernidad. Su agudizado oportunismo para emprender proyectos urbanos era perfectamente compatible con su espíritu comercial y su capacidad de adaptar edificaciones para diversas necesidades. De hecho su mérito como arquitecto reside en establecer la noción de utilidad como valor mayor. Su objetivo radicaba en atender a las necesidades de la vida moderna, pero sin desatender la función estética y las posibilidades

³⁸ Una referencia recomendada sobre el ambiente intelectual y cultural de Viena decimonónica y su extensión a lo urbano se puede encontrar en el libro de Carl E. Schorske *La Viena de fin de siglo*.

³⁹ Otto Wagner en su proyecto para transformar Viena defendía la frase: *Artis sola domina necessitas* (la necesidad es el único amo del arte), atribuida a uno de los primeros teóricos del arte industrial, Gottfried Semper.

⁴⁰ Uno de los hitos del funcionalismo de la modernidad fue distribuir la ciudad en diferentes zonas estratégicas según las diferentes necesidades urbanas. Así, se recomienda la zonificación de barrios residenciales, industriales, de esparcimiento, etc.

ofrecidas por los nuevos materiales. Su ideal era hacer arquitectura de una belleza práctica, para de este modo proyectar la grandeza de sus habitantes.

En palabras de Wagner, :“Sin duda, puede y debe conseguirse que no se realice nada que no sea visible al ojo sin que reciba la bendición del arte. Nunca se puede olvidar que el arte de un país es la escala con que se mide, no sólo su bienestar, sino sobre todo su inteligencia.” (En Vegara y De las Rivas, 2004:38).

En una línea similar, en el influyente tratado de 1890 llamado *Der Städtebau*, Stübgen sistematiza la zonificación funcional de Baumeister pero con un carácter más tipológico y arquitectónico. Su interés no solo estaba en el desarrollo y sistematización del plan regulador y la estructuración de los flujos urbanos del tráfico, además se interesa en el mobiliario urbano y en los elementos que introducen belleza en la ciudad.

Tomando en cuenta toda esta efervescencia teórica-práctica que por esos años se estaba disputando sobre la gestión geométrica de la ciudad es fácil llegar a una conclusión: el urbanismo como tal nace una vez entendido el conflicto del crecimiento desproporcional que provoca el vertiginoso sistema industrial, sus consecuencias y la posibilidad de domesticar también la vida cotidiana. Por esta razón no sorprende que apenas comenzado el siglo XX, arquitectos, geógrafos y otros especialistas del área se organicen en diferentes ciudades europeas para celebrar convenciones internacionales vinculadas al tema. Un ejemplo de ello es la Town Planning Conference de Londres, 1910; una conferencia que dada su importancia inaugural es vista por muchos teóricos como el hito que marca el nacimiento del urbanismo como disciplina.

Esa primera década del siglo sería el caldo de cultivo para la sucesión de iniciativas que apostaban por instaurar esta nueva disciplina en el programa permanente de las instituciones públicas:

Un año antes, en 1909, se había aprobado la primera ley específicamente urbanística de la historia (Housing and Town Planning Act), ese mismo año comenzó a impartirse un curso de urbanismo en el Departamento de Arquitectura del Paisaje de la Harvard University, y en 1914 se creó un Departamento de Urbanismo en la Escuela de Arquitectura Bartlett del University College en Londres. (García Vázquez, 2016:44).

Del reciente matrimonio entre el urbanismo y la academia nacería en 1925 un importante retoño: se publica *The City*, una especie de manifiesto programático de la Escuela de Chicago basado en la ecología humana; una disciplina orientada a los procesos bióticos de interacción en un espacio específico.

Chicago, a finales del siglo XIX era una metrópolis moderna, numerosa y en constante expansión; los guetos étnicos de inmigrantes componían una gran parte del millón y medio de habitantes que tenía en ese entonces la ciudad. Esta situación, para el recién inaugurado Departamento de Ciencias Sociales y Antropología de la Universidad de Chicago (1892), suponía unas condiciones perfectas para observar una serie de fenómenos urbanos que podían vincularse con el estudio de lo social. Gracias a su triada metodológica (positivismo, empirismo y organicismo) este grupo fundado por Robert E. Park Louis Wirth, Ernest W. Burgess y Roderick D. McKenzie, conocido posteriormente como la Escuela de Chicago, llevó la sociología urbana a la categoría de disciplina científica.

A medio camino entre un positivismo científicista y un organicismo orientado a la observación de las particularidades de los diferentes grupos sociales, la escuela de Chicago se interesó en tipificar espacialmente las dinámicas geográficas, teorizar tanto sobre la ocupación del suelo como sobre el control social. En *The City* sus autores se basaron en los postulados de Charles Darwin para denominar a los barrios cuyos habitantes compartían religión, etnia, nacionalidad, estatus social o funcionalidad, refiriéndose a ellas como “áreas naturales”. La competencia biótica, siguiendo la tesis naturalista, se daba cuando estos barrios eran susceptibles de ser invadidos por grupos rivales más poderosos; toda una relectura moderna de la evolución de las especies en la nueva selva de cemento. Fue Ernest Burgess quien se encargó de representar en abstracto por primera vez el uso social de estos espacios diferenciales:

Se trataba de un diagrama en forma de corte de tronco de árbol que constaba de cinco anillos: el centro financiero (el Loop), el de la periferia del casco histórico, una degradada zona de transición donde convivían viviendas y talleres, el de los barrios obreros e industrias ligeras, el de las áreas residenciales de clase media y el de los suburbios de la clase alta. (García Vázquez, 2016:27).

El kit de herramientas que implementó esta generación de investigadores fue en cierto modo una confluencia inédita entre un objeto de investigación que se desbordaba literalmente de todo examen y control, (la metrópolis) y unos métodos de observación y participación capaces de analizar, sistematizar y explicar las problemáticas generadas por la agitación de nuevos y heterogéneos grupos sociales. Dicha confluencia, para algunos autores, dio pie a una nueva disciplina cuyo reconocimiento se produciría recién en 1960: la antropología urbana.

Visto así el panorama, la Escuela de Chicago, en la medida que intenta asir, clasificar y organizar su objeto de estudio gracias al método científico, continúa una tradición positivista que es parte de nuestro recorrido, pero que no tiene un carácter tan mecanicista y racionalista como los ejemplos anteriores. De hecho, no está lejos de participar como propuesta liminal tanto del enfoque romántico como del reformismo social del que se nutrió en sus comienzos, aspecto que veremos en el tercer apartado de este capítulo.

LE CORBUSIER, CIAM, Y LA CARTA DE ATENAS

Sin duda la antítesis de toda sensibilidad romántica es la representada por las controvertidas ideas funcionalistas de Le Corbusier, considerado por muchos, como uno de los arquitectos más influyentes del siglo XX y la figura más icónica de la arquitectura moderna.

Corrían las primeras décadas del gran siglo y con ellas, ideas frescas, rupturistas y revolucionarias. Freud había inaugurado hace muy poco el psicoanálisis (1896), abriendo con su invención la puerta del penumbroso sótano psíquico de la condición humana. Por su parte, la teoría cuántica (1900) y la teoría de la relatividad (1905) ponía de cabeza todas las certezas de las ciencias físicas al mismo tiempo que la I guerra mundial nos confrontaba con nuestra capacidad más oscura de instrumentalizar la técnica y el logos prometeico. Así es como, entre revoluciones y utopías, se fraguaron las vanguardias artísticas y la Bauhaus

de Walter Gropius, desatando de esta modo, una ola conceptual de influencias que atravesaron -y atraviesan aun- todas las prácticas humanas.

En 1924 Charles-Édouard Jeanneret -nombre real de Le Corbusier-, publica *La ciudad del futuro*, un modelo de ciudad pensado para tres millones de habitantes, de trama ortogonal y diseño zonificado. Este proyecto -apenas cinco años después de que el movimiento futurista de Marinetti declarara su manifiesto⁴¹- proponía el reemplazo de la tradicional calle corredor por el protagonismo de las eficientes y deshumanizadas autopistas. En este sentido, las ideas y principios del futurismo como movimiento de vanguardia artística calaron profundo en la arquitectura moderna; principios como romper con el pasado y crear un arte nuevo fundado en el valor del movimiento y la fuerza de las máquinas por encima del factor humano, parecían que representaban una anticipada declaración de intenciones que el propio Le Corbusier recogería del movimiento futurista⁴² y que profundizaría aún más al redactar la Carta de Atenas.

Estamos en el castillo de La Sarraz, Suiza. Es 1928 y la sistematización y definición de una nueva teoría urbanística de orden racionalista está comenzando a fraguarse en el recién inaugurado CIAM -Congreso Internacional de Arquitectura Moderna-. Encabezados por Le Corbusier, los arquitectos participantes del congreso, defensores del Movimiento Moderno o *Estilo Internacional* como también fue conocido, serían protagonistas de una generación cuyas consignas marcarían un antes y después en la forma de ver la arquitectura y la ciudad. Sus propuestas elevaron el diseño arquitectónico a una categoría omnicomprendensiva y estructuradora de la vida cotidiana; una propuesta que concedía al urbanismo la potestad de organizar todas las funciones de la vida colectiva en la ciudad y también en el campo.

⁴¹ Una de las frases más célebres: "Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia".

⁴² Cabe matizar que Le Corbusier no se adscribía al brutalismo del movimiento futurista, pero sí que veía en la máquina y la técnica un evidente potencial para transformar y demoler el caos orgánico de las ciudades industriales por un proyecto urbano más aséptico y funcional.

En 1933 llega el turno del cuarto congreso CIAM titulado *La ciudad funcional*. Esta vez el lugar elegido como laboratorio de ideas fue el transatlántico *Patris II* durante su viaje Marsella-Atenas-Marsella. Es en este trayecto donde se redacta La Carta de Atenas, documento icónico para el funcionalismo urbanístico. Escrita por Le Corbusier y publicada en 1942 junto a Josep Lluís Sert, esta suerte de manifiesto funcionalista se propone instaurar con toda vehemencia una respuesta a la ciudad antifuncional caracterizada por la congestión, la insalubridad y el caos. En virtud del desafío que significaba la demanda masiva de nuevos conjuntos residenciales, su eje más importante lo focaliza en dignificar y modernizar la vivienda. En este contexto, los postulados tayloristas y fordistas se convierten en un excelente aliado para un formalismo homogeneizador cuya máxima es optimizar los flujos, la división del trabajo, como también la estandarización y organización de la producción. Para estos propósitos, la zonificación funcional heredada de Tony Garnier se postulaba como el paradigma idóneo para la distribución eficiente de los usos del suelo y sus respectivas actividades. Así, en el intento de dotar a la ciudad de un funcionalismo que resolviera los inconvenientes urbanos a través de, primero, la identificación del problema: “Debido a la falta de todo programa -crecimiento incontrolado de las ciudades, ausencia de previsiones, especulación del suelo, etcétera-, la industria se instala al azar, sin obedecer regla alguna.” (1942:18) para luego proponer específicas prescripciones: “Los sectores industriales deben ser independientes de los sectores de habitación; unos y otros deben estar separados por una zona verde.” (1942:22), hacían de la *Carta* un documento que desprendía cierta iluminación pedagógica; una especie de revelación mesiánica de la divina razón para resolver de forma definitiva los males que aquejaban a las ciudades.

Por otro lado, en términos de diseño, se recoge una consigna que el arquitecto proto-moderno Louis Sullivan ya había popularizado hace algunas décadas atrás en sus propuestas arquitectónicas: “la forma sigue a la función⁴³”. Bajo esta idea

⁴³ En 1892 el arquitecto norteamericano publica el artículo *Ornament and Architecture* donde constata su posición: “...sería muy conveniente que nos abstuviéramos totalmente del uso de ornamentos durante varios años, con el fin de que nuestra atención pudiera concentrarse agudamente en la producción de

y ayudado de los nuevos materiales y técnicas constructivas, el Estilo Internacional proponía diseños más limpios y formas más puras, desprovistas de todo ornamento y decoración donde el volumen y no la masa fuera la constante de todo proyecto constructivo.

Si revisamos la *Carta* podemos advertir que son tres los temas generales que la estructuran: uno donde se tratan las relaciones entre la ciudad y su región, otro donde se hace una revisión del estado actual de las ciudades y un último punto donde se sintetizan los principios del urbanismo funcional. De este modo, es posible leer en el siguiente fragmento las ideas centrales del pensamiento urbanístico propuesto por este valioso documento redactado por Le Corbusier y Sert:

El urbanismo es la ordenación de los lugares y de los locales diversos que deben abrigar el desarrollo de la vida material, sentimental y espiritual en todas sus manifestaciones, individuales o colectivas. Abarca tanto las aglomeraciones urbanas como los agrupamientos rurales. El urbanismo ya no puede estar sometido exclusivamente a las reglas de un esteticismo gratuito. Es, por su esencia misma, de orden FUNCIONAL. Las tres funciones fundamentales para cuya realización debe velar el urbanismo son: 1º habitar, 2º trabajar, 3º recrearse. Sus objetos son: a. la ocupación del suelo; b. la organización de la circulación; c. la legislación. Las tres funciones fundamentales arriba indicadas se ven favorecidas por el estado actual de las aglomeraciones. Deben ser calculadas de nuevo las relaciones entre los diversos lugares dedicadas a ellas, de modo que se determine una justa proporción entre los volúmenes edificados y los espacio libres. Se debe reconsiderar el problema de la circulación y de la densidad. La desordenada fragmentación del suelo, fruto de las divisiones, de las ventas y de la especulación, debe ser sustituida por una economía básica de reagrupamiento. Este reagrupamiento, base de todo urbanismo capaz de responder a las necesidades presentes, garantizará a los propietarios y a la comunidad el reparto equitativo de las plusvalías que resulten de los trabajos de interés común. (Vegara y De las Rivas, 2004:87).

edificios bien formados y convenientes en sí mismos". ed. en castellano: *Charlas con un arquitecto*. Buenos Aires, Infinito, 1957.

La confluencia entre el funcionalismo del Movimiento Moderno y el de la Carta de Atenas les llevó a tener una tensa y a ratos contradictoria relación con el patrimonio arquitectónico. Por un lado se defienden dichos valores, como podemos advertir en el punto 65 *titulado Los valores arquitectónicos deben ser salvaguardados*:

La vida de una ciudad es un acaecer continuo que se manifiesta a lo largo de los siglos a través de obras materiales, sean trazados o construcciones, que la dotan de una personalidad propia y de los cuales emana poco a poco su alma. Estos testimonios preciosos del pasado serán respetados, en primer lugar, por su valor histórico o sentimental; también porque algunos de ellos contienen en sí una virtud plástica en la que se ha incorporado el genio del hombre en el más alto grado de intensidad. (1942:24).

Pero por otro, el propio Le Corbusier y el Movimiento Moderno rechazaban el pintoresquismo de las antiguas y deterioradas poblaciones medievales en favor de las imponentes y funcionales construcciones de Movimiento Moderno.

Esta relación ambivalente con el espacio urbano tradicional y la desactivación del pasado a través de la suplantación de la ciudad histórica, sugiere que el problema de *La Carta*, es el de proponer un modelo capaz de ser reproducido universalmente -de ahí su nombre “estilo internacional”-, situación que no sólo plantea una problemática de identidad estética sino también una de orden espacial. El excesivo funcionalismo de la tarea proyectual y sus potenciales problemáticas a la hora de yuxtaponer la abstracción del plano con el contexto de la realidad urbana termina convirtiéndose a todas luces en algo muy lejos de ser lo “más funcional”, y por extensión, muchas veces en algo contraproducente operativamente hablando. Con todo, sería injusto juzgar con los ojos actuales los propósitos de *La Carta*, y debemos convenir que ésta es también una hija de su tiempo, un producto de un contexto específico y de unas preocupaciones que depositaron una excesiva confianza en la efervescencia mesiánica del funcionalismo, en la abstracción purista de la forma, y en unos ideales tan grandilocuentes que impidieron observar los problemas con una escala más humana, más caminable, más de a pie.

En la genial película de Jacques Tati, *Playtime* (1967), precisamente se acontece a la fractura producida por la irrupción desmedida del paradigma moderno y funcionalista de la ciudad. Para el anacrónico espíritu de su protagonista, Monsieur Hulot, la urbe se había convertido en un paisaje frío e impersonal. Abarrotado de arquitecturas homogéneas en las cuales resultaba difícil orientarse, su protagonista debía sortear un sinnúmero de dificultades para adaptarse a una ciudad cada vez más servil a los avances de la modernidad y menos genuina en cuanto a su patrimonio histórico. La sátira anti-racionalista de Tati es complementada con otros dos de sus largometrajes: *Mon oncle* (1958) y *Trafic* (1971). En ellos es posible advertir los desajustes que provoca el paradigma moderno del urbanismo, así como también sus pretendidas aspiraciones morales en tanto modelo de vida ideal.

Quizás las obras de arte sean el mejor testimonio de cómo nuestros antepasados visualizaron las problemáticas urbanas de su época. Desde las novelas del siglo XIX como *Nuestra señora de París* (1831) de Víctor Hugo, y las anteriormente mencionadas obras de Balzac, Dickens o Baudelaire, hasta las más célebres películas contemporáneas; todas ellas nos interpelan retrospectivamente para “pintarnos” una visión del mundo enmarcada en ese gran lienzo que es la ciudad.

Asimismo, resulta curioso pensar que la percepción de la efectividad de los planes urbanos sea mudable históricamente. Capitales como las mencionadas París y Viena lucen con orgullo las racionales planes urbanísticos que adoptaron en tiempos pretéritos, y más de algún monumento a las figuras responsables de aquellas intervenciones quirúrgicas se exhibe como recordatorio de que hay transformaciones que requieren de una ruptura de gran envergadura. No será extraño tampoco, que reformistas urbanos de la modernidad, como Robert Moses, tiendan a hacer suya aquella popular frase estalinista que señala que para hacer tortillas hay que romper algunos huevos (Berman, 2004), o como el propio Le Corbusier en *La ciudad del futuro* (1924) se refería a las remodelaciones radicales en los centros urbanos: “Mi propuesta es brutal porque el urbanismo es brutal, porque la vida es brutal; la vida es implacable; la vida debe defenderse, acechada por la muerte; para derribar las obras de la muerte, hay que proceder” (2003:187).

Con todo, la ciudad es un palimpsesto que se reescribe constantemente, ya sea con la fuerza y la autoridad del plano y la demoledora, o bien con las provisionales semiologías propias del flujo humano de la calle. Admitir que en ella conviven una heterogénea y dinámica mezcla de discursos y de fuerzas antagónicas nos recuerda que la ciudad siempre está en transformación y que sólo cuando ella misma mira hacia atrás, hacia su pasado cercano o remoto, es capaz de evaluar con distancia crítica su propia evolución. Los sujetos cuando miramos atrás las ciudades tendemos a inmovilizarnos por la nostalgia de la ciudad pasada. Las ciudades, ajenas a la interpretación humana, no tienen ese inconveniente porque son objetivas, no están envueltas en la añoranza de las experiencias ni “sujetas” a rememorar cargas simbólicas como sí lo es la lectura que de ellas hacen sus habitantes. Esto nos recuerda que sólo la propia ciudad, y su dinámica interna, es capaz de no perecer en este ejercicio retrospectivo y en su lugar, reconstruirse sin filiaciones más que con las de su propia inercia. Pero como bien sabemos, la ciudad no es sino con humanos que la habiten y que le den su forma. Cuando los humanos la abandonan, comienza en su lugar, a habitar una fantasmagoría cuyas resonancias atraen a nuevos habitantes, o bien a nuevos y curiosos visitantes como se da con las ruinas de la antigüedad, o la nueva moda de visitar lugares como Chernóbil. Este es el modo en cómo la ciudad arrastra consigo las diferentes capas de su historia. Una buena arqueología de las ciudades será por tanto, aquella que pueda determinar los hitos de su conformación, ya sean éstos producto de coléricas reacciones de la naturaleza, o bien por las determinaciones humanas de la renovación urbana.

Edith, La mujer de Lot, al voltearse hacia la ciudad de la que huye, es convertida en estatua de sal mientras Sodoma, indiferente, sigue ardiendo.

2. Sensibilidad romántica y su enfoque en el patrimonio.

Imaginemos que el Marco Polo de las *Ciudades Invisibles* antes de saciar la característica curiosidad arquitectónica del gran Kan y describirle cada ciudad, comenzara con una breve lección de urbanismo: “La ciudad X le debe su morfología al resultado de un proceso evolutivo en el que el entorno natural interactuó con el contexto económico, social y político”.

La reciente descripción, fundada en la observación hecha sobre la transformación histórica de Grenoble y publicada en 1911 por el geógrafo Raoul Blanchard, podría perfectamente extrapolarse para explicar tanto la evolución morfológica de una ciudad medieval, las *Ciudades Invisibles* de Calvino, o incluso, las ciudades reales más contemporáneas que no fueron erigidas *ex nihilo*.

Usar como criterio el equilibrio entre el medio natural y la intervención humana resulta bastante conveniente para entender la evolución de una ciudad. Sus premisas, que ahora nos parecen de sentido común, fueron un verdadero hallazgo en una época en que las ciencias naturales dominaban el espectro científico occidental.

Si para la sensibilidad iluminista la ciudad era concebida como una máquina que debía funcionar bajo los mandatos de la razón y la geometría, aun si para ello debía romper con la tradición con tal de trazar nuevos derroteros, la sensibilidad romántica tiene su mito en dos ejes centrales: la exaltación del paisaje y la defensa de la ciudad histórica. Teniendo esta dos premisas, los románticos defensores del espíritu provincial, el pintoresquismo y las bondades de la naturaleza no dudaron en concebir a las ciudades como organismos vivos regidos por leyes de carácter biológico. La ciudad, entendida en este apartado como un “ser viviente”, plantea

unas interesantes premisas que siguen permeando una buena parte de las reflexiones actuales sobre los estudios urbanos.

EL CONOCIMIENTO GEOGRÁFICO, EL EVOLUCIONISMO Y LA METÁFORA ORGANICISTA

No es un secreto que a lo largo de la historia el conocimiento geográfico ha sido de vital importancia para planificar estrategias militares. Conocer las condiciones geográficas de los territorios siempre ha supuesto una ventaja comparativa a la hora de aventurarse en expediciones de conquista. Quizás el ejemplo más feliz y fortuito para los intereses expansionistas provenga del considerado padre de la geografía moderna universal: Alexander von Humboldt.

En su expedición por Nueva España este naturalista y explorador alemán logra recoger detalladas impresiones tanto de las riquezas, las características geográficas, sociales y militares, como también del abandono en el que se encuentran estas tierras. Publicado originalmente en francés -entre 1808 y 1811- en la imprenta parisina de Schoell, el célebre *Ensayo político de la Nueva España* es considerado un acabado compendio estadístico y descriptivo de las especificidades de dicho territorio. Previamente a su publicación, según autores como Pineda Buitrago (2019), el naturalista compartirá ingenuamente su contenido con las administraciones norteamericanas en su visita de 1804 a Washington tras una invitación del presidente Thomas Jefferson. Según Pineda Buitrago “no es aventurado suponer que a partir de semejante transferencia de información, Jefferson anhelara la posterior anexión angloamericana hacia el oeste y la previa conflagración de las colonias contra la metrópoli hispana” (2019:1).

Pero más allá de este “accidente geográfico” las aportaciones de Humboldt al mundo de las ciencias naturales nunca han estado bajo sospecha. Su espíritu aventurero, su capacidad de observación y su genio descriptivo, al mismo tiempo que científico, son responsables tanto de elaborar los primeros esbozos del cambio climático y la corriente ambientalista, como de influir en personajes tan decisivos como Charles Darwin.

Casi cien años más tarde de la publicación del polémico ensayo de Humboldt, en el contexto del incipiente cientificismo europeo se comenzaba a consolidar una rama de la geografía que incorporaba las actividades humanas dentro del medio geográfico⁴⁴ pero seguía manteniendo su foco en la red de pueblos y aldeas más que en los emergentes crecimientos metropolitanos. Envuelto en estas coordenadas, Raoul Blanchard había estudiado con profusión a la ciudad de Grenoble, y describió la evolución orgánica de ella influido por una rama del conocimiento que se había recientemente originado desde las ciencias naturales: la *ecología*⁴⁵. Enunciada por el biólogo Ernst Heinrich Haeckel en 1866, la idea de una rama del conocimiento que estudiara las relaciones de los organismos con el medio ambiente parecía un nicho temático y un prisma metodológico muy interesante para ser aplicado a la geografía urbana, tanto así que a comienzos del siglo XX el concepto de ecología ya se había instalado con fuerza entre un número importante de geógrafos e historiadores.

Inspirado en el concepto de Haeckel, el ecólogo Arthur Tansley va más allá y en 1935 le da un carácter científico a la idea de ecología y acuña el término *ecosistema*. La definición de Tansley alude a un conjunto de organismos vivos que coexisten e interactúan en un espacio que ofrece las condiciones ambientales necesarias para la supervivencia de éstos.

Un hecho que despuntó este creciente interés por el sesgo organicista fue la publicación de *El origen de las especies* por Charles Darwin (1859). Entre las polémicas iniciales y su posterior reconocimiento dentro de la comunidad científica no pasó mucho tiempo para que el positivismo dominante se volcara a concebir todos sus objetos de estudio como un ente vivo y orgánico, incluso en disciplinas tan heterogéneas como la teoría literaria⁴⁶.

⁴⁴ Paradójicamente el padre de la geografía humana es Paul Vidal de La Blanche. Un geógrafo que se interesó sobre todo en definir unidades geográficas regionales más que en la relación hombre-medio natural.

⁴⁵ Recordemos que para muchos autores el gran padre olvidado de la ecología es el propio Alexander Humboldt ya que fue uno de los primeros en concebir y constatar la cualidad orgánica de la naturaleza como un organismo vivo, interconectado entre sí.

⁴⁶ Ferdinand Brunetière en su obra *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature française* (1890) plantea que los géneros literarios, así como las especies naturales, están regidos por principios similares,

En este predominante *zeitgeist* organicista de comienzos de siglo XX no faltaron las visiones mesiánicas y fatalistas sobre el derrotero de la civilización occidental. El historiador y filósofo Oswald Spengler en *La Decadencia de Occidente* propone una analogía biológica en la que -como dice su nombre- la civilización atraviesa ciclos vitales: nacimiento, crecimiento, decadencia y finalmente la muerte, momento que coincidía con el surgimiento de la metrópolis. Para Spengler el estilo de vida urbano que incorporaba a la mujer como fuerza de trabajo mermaba notoriamente la capacidad reproductiva y el histórico rol materno de la mujer. Para Spengler, un declarado anti-metrópolis y defensor del conservador *Gessellschaft* -como vimos en el capítulo anterior- la pérdida del estilo de vida tradicional de pequeños poblados con roles bien definidos se traduciría en un proceso de despoblación que terminaría por anular la civilización occidental (Spengler, 2011).

La influencia de Darwin en los estudios geográficos y sociales había sentado las bases para la comprensión de las relaciones entre la población y el entorno desde una perspectiva evolucionista. El reto para estos geógrafos ahora estaba en comprender la transformación del territorio, cómo los organismos se adaptaban a él y qué tipo de recursos usaban éstos para lograr sobrevivir y trascender en el medio. Naturalmente, trasladar estas consideraciones a la geografía humana implicaba -y lo sigue haciendo- un ardid nada de ingenuo por parte de los gobernantes de las grandes potencias. Dotar de un soporte teórico biologicista a una discusión sociocultural resultaba bastante conveniente para legitimar la grandeza de algunas naciones y su derecho a colonizar otros pueblos. Así es como a finales del siglo XIX y principios del XX estas inquietudes se canalizarán en dos perspectivas geográficas: determinismo y posibilismo.

La figura más prominente del determinismo ambiental fue el geógrafo alemán Friedrich Ratzel (1844-1904). Influído por las ideas de Haeckel y Darwin, este

es decir: nacen, crecen, envejecen y mueren. Tal como en la selección natural darwiniana los géneros más consistentes serían capaces de preservarse y mantenerse en el tiempo a diferencia de los más débiles.

catedrático universitario combinó la biología de las ciencias naturales (ecología y evolucionismo) con un enfoque positivista capaz de aportar explicaciones de un cierto rigor científico a través del esquema causa-efecto (Siso, 2010). Sus obras *Antropogeografía* (1891) y *Geografía Política* (1897) sentaron las bases de un nuevo paradigma geográfico que afirmaba que las prácticas humanas están inevitablemente determinadas por factores ambientales del entorno específico de cada grupo social (clima, suelos, hidrografía, relieve, flora y fauna, etc.). Para Ratzel existía una relación de causa-efecto entre el medio físico, su influencia (causa) y las actividades humanas (efecto). Este determinismo ambiental no dejaría margen para la exploración de otros modos de comportamiento social puesto que a cada entorno geográfico le correspondería un específico tipo humano de conducta, organización social, y hasta un destino histórico que no dependía de la voluntad humana sino exclusivamente del medio. Apoyados sobre esta teoría las empresas expansionistas y colonizadoras de Europa Occidental ganaban un nuevo argumento: la constatación de que existía una superioridad “natural” de unos pueblos frente a otros, determinada por las condiciones geográficas.

Como respuesta al inflexible determinismo de Ratzel surge desde la academia francesa un nuevo enfoque cuya figura más notable fue Paul Vidal de La Blanche, considerado el padre de la geografía humana. A diferencia del determinismo geográfico este nuevo enfoque sí otorgaba un papel más activo a los grupos humanos al dotarlos de capacidades para intervenir y gestionar sus propias posibilidades en el medio, de ahí que esta tendencia fuera conocida como posibilismo. Su postulado básico consistía en afirmar que el medio natural ofrece posibilidades de desarrollo, que las sociedades aprovechan o no, en función de su nivel técnico y grado de organización social⁴⁷.

⁴⁷ Una de las máximas más conocidas del posibilismo es la enunciada por Lucien Febvre: “no hay necesidades, sino posibilidades donde quiera; y el hombre, como maestro de las posibilidades, es el juez de su uso”. En *Diccionario de geografía humana*. (1987) Johnston, R.J. Alianza Editorial.

Como enfoque metodológico rechaza el reduccionismo naturalista de la ciencia positivista y el encadenamiento causal de los hechos. En su lugar se adhiere a un concepto historicista de la ciencia donde se privilegia la comprensión de la realidad más que el establecer leyes generales que conduzcan a una explicación del mundo.

Vidal de La Blanche introduce el concepto de *geografía regional* al observar que del equilibrio hombre-tierra se pueden delimitar regiones geográficas características y analizarlas cada una en sus particularidades. Su propuesta se fundaba en la constatación de que las características de la vida regional son resultado del conjunto de posibilidades locales frente al ambiente y su forma de explotación.

La relación entre el ser humano y el medio ambiente obedece a una interrelación recíproca, que procura un equilibrio que dependerá del grado de hostilidad ambiental y del desarrollo tecnológico, material y cultural de la sociedad. La naturaleza y el grupo social se amoldan a través del tiempo, en una amalgama compleja que conforma una región única, con personalidad propia, y que genera en sus habitantes un género de vida particular (Siso, 2010: 169).

A pesar de que Le Blanche se interesa por la actividad humana, para el geógrafo regional ésta solo se entiende a partir del estudio del territorio y la relación que éste último tiene con las formas de vida humana. Para Le Blanche la geografía es una ciencia natural más que social, es el estudio de los lugares y no de los hombres (Delgado Mahecha, 2009). Con todo, desde el punto de vista de Le Blanche es imposible estudiar un paisaje geográfico desconsiderando las formas en que las asociaciones humanas han interactuado con ese medio y cómo estos grupos pueden desmarcarse o no de las condiciones iniciales de control ambiental en que se gestaron. Estas mismas inquietudes llevaron a Le Blanche a constatar la grandiosidad e identidad de su propia nación una vez observado el proceso de interacción histórica entre las fuerzas naturales y humanas que habían forjado Francia.

Durante 1871 y 1914 Europa Occidental estaba en pleno desarrollo. Inglaterra, Alemania y Francia como grandes potencias se disputaban la expansión de sus

dominios territoriales y ponían a sus servicios toda clase de avances científicos. Se trataba de la cara más expansionista del proyecto moderno: someter por fin a la naturaleza por vía de la ciencia y la tecnología. Servirse de estos conocimientos para expandir nuevos horizontes y aventurarse a descubrir otros territorios implicaba para la lógica occidental, dominar a otros pueblos inferiores sin el mismo estatus de nación “civilizada”.

No es de extrañar que en este contexto la voluntad del pensamiento occidental se encontrase arrojada a sus posibilidades expansionistas: avances técnicos en navegación, nuevas cartografías y otra serie de sofisticados mecanismos técnicos y teorías provenientes de las ciencias elevaban el conocimiento geográfico a una disciplina de vital importancia para el imperialismo. En un mundo donde la naturaleza es un premio para quien mejor luche por conquistarla, desconocer la importancia de la tierra en esta carrera expansionista significaba partir con desventaja⁴⁸.

En todo este escenario, y a pesar del creciente orgullo nacional fomentado desde las administraciones y gracias a la cada vez más laica educación pública, existieron figuras desde la misma disciplina geográfica que no se adscribieron a este *boom* expansionista y visualizaron este saber desde un punto más crítico. Uno de ellos fue el geógrafo Eliseo Reclus (1830-1905). Reclus, conocido como el fundador de la geografía social, consideraba que la importancia de la geografía residía en determinar la distribución global de los recursos y permitir su uso equitativamente. Adherido al movimiento anarquista, Reclus denunciaba el desequilibrio existente entre una abundancia de recursos (naturales, económicos, productivos) y la participación no equitativa de la instrucción y la propiedad privada. Además de poner en cuestión las limitaciones morales de la mercantilización y la distribución de los recursos, su concepción de progreso estaba más vinculada a una connotación filosófica que a un absoluto. Abogaba

⁴⁸ En el clásico texto de Edward Said, *Cultura e imperialismo*. El autor destaca la importancia del control de los territorios y dominios geográficos subyacentes al espacio social. En última instancia, señala, el imperialismo trata de la posición real y geográfica de la tierra.

por practicar un espíritu de solidaridad y comprensión más que defender los agitados nacionalismos de su época. Y en un aspecto más sociológico consideraba que el progreso humano consistía en encontrar el conjunto de los intereses y de las voluntades comunes a todos los pueblos (Kollmann e Iglesias, 2009).

Poniendo en perspectiva las ideas de Reclus podemos ver que existen más similitudes con el posibilismo francés que con el determinismo de Ratzel. De hecho, Reclus descreía de todo determinismo y consideraba que la relación individuo-sociedad no está (o no debiera estar) sujeta por roles asignados a priori por una estructura social. Confiaba en el proceso de construcción del individuo a partir de la experiencia de sus sentidos, referencias, ascendencia y toda clase de variables que jugaran un rol importante en la construcción del sujeto. Bajo esta perspectiva, el ser humano es visto como un agente activo, un actor social capaz de transformar el medio natural, el medio social y también transformarse así mismo. Ese mismo rol activo lo lleva a preguntarse por el papel de sus contemporáneos como agentes de transformación del medio. Esta preocupación se traduce en la constatación del desequilibrio hombre-naturaleza provocado por el impacto de la industrialización y sus contradicciones en la vida cotidiana, una preocupación que también compartía con su colega anarcocomunista, Piotr Kropotkin. En su obra *Campos, fábricas y talleres* (1899), el geógrafo ruso propone una alternativa para erradicar el exceso de concentración metropolitana. Su proyecto abogaba por una mejor distribución respecto a la localización de las industrias, puesto que, gracias a la autonomía que ahora suponía la energía eléctrica como motor de los procesos productivos, no era imprescindible abarrotar las urbanizaciones surgidas a partir de los flujos fluviales como fuente de energía. Así, las fábricas, además de estar mejor repartidas espacialmente, debían ser pequeñas y sus trabajadores altamente cualificados. Para Kropotkin, al descongestionar el centro productivo y redistribuirlo en zonas no metropolitanas se ganaba en espacio natural, calidad de vida y otras formas de organización social.

Las ideas de estos geógrafos encenderían un discurso a favor de encontrar soluciones al desequilibrio generado por la incesante industrialización del medio al mismo tiempo que cuestionarían el rol de los científicos en esta coyuntura.

LA IMPORTANCIA DEL PAISAJE Y EL PATRIMONIO EN LA CIUDAD HISTÓRICA

Varsovia, 1 de agosto de 1944, la ocupación de las SS en Polonia ocasiona la mayor rebelión civil contra la Alemania Nazi en el contexto de la segunda guerra mundial. El Alzamiento de Varsovia durará 63 días y dejará miles de civiles muertos, una ciudad totalmente devastada con más del 85% de los edificios destruidos, incluso gran parte de ellos atacados una vez ya firmada la capitulación. Este oscuro hecho histórico instalará más adelante una importante disyuntiva para la población polaca: ¿Qué hacer con lo que quedó de Varsovia?

Durante la I Guerra Mundial la ciudad polaca de Kalisz había sufrido igual suerte. Esta pequeña ciudad, que en aquella época contaba con unos 70.000 habitantes, a un año del ataque del ejército alemán dejó solo unos 5.000 habitantes y una gran tarea por hacer. La reconstrucción documental que realizó esta ciudad serviría de inspiración para el mismo desafío que debió enfrentar Varsovia tras su devastación. La experiencia de estas dos ciudades polacas ejemplifica de manera radical la tendencia conservacionista aplicadas a ciudades europeas con un pasado preindustrial⁴⁹. Sin embargo, y con un telón de fondo menos trágico y bélico, las polémicas entre conservacionismo e intervencionismo urbano habían comenzado mucho antes.

⁴⁹ Otro referente conservacionista de gran influencia -aunque con un componente más político y social- es el llevado a cabo en Bolonia en los años sesenta. El texto de consulta obligatoria es: *Bolonia, política y metodología de la restauración de centros históricos*. Pier Luigi Cervellati, Roberto Scannavini. 1973. Gustavo Gili

Si el desarrollo de las ciudades históricas está caracterizado por un proceso lento, orgánico, de menor escala y con unas dinámicas enraizadas en la tradición y en la conservación de valores identitarios y morales, la ciudad advenediza, por el contrario, promete romper con ese espíritu. Sus dinámicas son tan veloces que la cultura muchas veces no ha tenido el tiempo suficiente para reparar en cómo concebir su estética⁵⁰. La ciudad histórica, que ha tenido lugar antes de la revolución industrial y la metropolización, se enfrenta a un proceso expansivo que amenaza sus lindes, pero al mismo tiempo, casi por osmosis, amenaza también la esencia histórica de su corazón antiguo, tal como si fuera un verdadero organismo biótico.

Mientras que en 1853 comenzaban los trabajos de Haussmann en el París del II Imperio -como vimos en el apartado anterior-, Viena, aún conservaba sus murallas y fosos como medida defensiva (tanto por la amenaza napoleónica como por la subversión local desde el extrarradio). Una vez debilitadas estas posibles amenazas, sumado a la creciente demanda de viviendas y a otras necesidades acordes al proceso de modernización, en 1857 se determina derribar esta línea fortificada.

Con este hecho se abría para Viena toda una posibilidad de planificación directa sobre un amplio espacio, el famoso *glacis*, que rodeaba la *Altstadt* (ciudad antigua) de la capital austriaca. Así nació la Ringstrasse; una amplia calle con forma circular y escala monumental. Su amplitud debía garantizar no sólo el flujo de mercancías y de distinguidos vieneses, sino también el acceso de tropas militares en caso de posibles atrincheramientos populares. Después de todo, y en sintonía con principios similares a la operación de Haussmann, la Ringstrasse debía satisfacer las emergentes necesidades de liberales burgueses al mismo tiempo que mantener el poder de una inestable Casa Imperial Austríaca.

⁵⁰ Para el caso de Viena, la tendencia de edificación para la Ringstrasse fue tomar prestados diferentes estilos del pasado dependiendo de la necesidad simbólica que cada edificio debía proyectar (clásico para el parlamento, gótico para el Rathaus, barroco temprano para el Burgtheater). El resultado es un collage histórico e imponente en el que la clase gobernante, haciendo uso de la arquitectura, podía instalar con fuerza sus emblemas liberales.

Para el caso de Viena en la década del 1860 la construcción de la Ringstrasse permitió que se consolidara un espacio consagrado a la alta cultura dominante y al poder constitucional, mientras que, en la altstadt, palacios imperiales, iglesias, antiguas viviendas y cuarteles seguían dominando el espectro arquitectónico. En este sentido la creación de la Ringstrasse, al mismo tiempo que permitía liberar a la ciudad antigua de las murallas para conectar con la periferia a través de la transformación de este nuevo espacio simbólico (glacis), mantenía la morfología de la altstadt para conservarla como sede del poder imperial, y un objetivo pocas veces declarado abiertamente; promovía la expulsión de las clases populares de la altstadt para la renovación de sus usos (Gaja, 1992).

Un hecho que jugó a favor de la conservación del patrimonio de la altstadt fue la resolución de unas bases que el emperador Francisco José I dictó en 1858 en las que se procuraba respetar las características formales de la ciudad antigua. Sin embargo, la evidente motivación especulativa del uso del suelo tras la construcción de la Ringstrasse pronto traspasó el anillo y penetró en la ciudad antigua para sustituir las viejas edificaciones. Tanto así que, como señala Gaja, alrededor del 75% de los edificios serían sustituidos entre 1840 y 1900 transformando de esta forma el rol urbano tradicional asignado a la *Altstadt*, ahora a su reconversión en centro terciario, fundamentalmente comercial (1992). Este hecho, a todas luces, sería un fracaso para el conservacionismo arquitectónico vienés.

La figura quizás más emblemática que comprendió y defendió a cabalidad el valor patrimonial de la ciudad histórica fue el austriaco Camillo Sitte. Nacido en Viena, hijo de un arquitecto restaurador de iglesias, Sitte aprendió desde temprana edad el valor del arte del pasado. En 1889 publica *Construcción de ciudades según principios estéticos*, su texto más emblemático. En esta obra el arquitecto romántico se rebela contra el pragmatismo iluminista defendido por su colega, el también vienés y contemporáneo a Sitte, Otto Wagner (referido en el apartado anterior).

Para Sitte las calles y plazas irregulares eran de una belleza mucho más natural y sublime que las impuestas retículas ortogonales proyectadas desde un plano. Sin embargo estaba convencido de que aquella belleza que antes se daba orgánicamente en la ciudad medieval y preindustrial se podía lograr con una buena organización espacial, atendiendo a un diseño artístico y pintoresco siempre que existiera una concordancia visual con el entorno. Por esta misma razón Sitte crítica la obsesión de los arquitectos modernos por imitar estilos del pasado sin considerar los escenarios apropiados: "Un edificio que se alza en solitario siempre parecerá una torta en una fuente" (en Schorske, 2011). Su idea no es atacar la construcción de edificios monumentales del pasado, sino hacer que éstos no parezcan obras aisladas en medio de un entorno espacial disonante con el resto. Su fetiche, más que concebirlo en la calle, lo ubica en la plaza; para Sitte las plazas debían conservar la contención de las antiguas plazas, como también esa escala pequeña y comunitaria. Por el contrario, las amplias y anchas plazas -símbolo del vacío y la apertura a la modernidad- según Sitte, provocaban un desconcierto al transeúnte y amenazaban con la pérdida de los valores tradicionales de la *Altstadt*. A este respecto, Carl Schorske señala:

La crítica de Sitte huele a nostalgia por un pasado que ya había desaparecido. También refleja las exigencias sociales y psicológicas de una modernidad peculiar que él compartía con algunos críticos culturales de la época, y en especial con su admirado Richard Wagner. Para Sitte, la Ringstrasse era la encarnación de los peores rasgos de un racionalismo utilitario desalmado. En la Ringstrasse, "el furor del espacio abierto" –la calle ancha imposible de abarcar con la mirada, las plazas amplias- aislaba a los hombres y los edificios. Sitte anuncia el surgimiento de una nueva forma de neurosis: la agorafobia. (2011: 86).

Para Sitte, el advenimiento de estas "nuevas reglas del juego" no implicaban solamente una amenaza físico-estética a su añorada ciudad histórica, también se trataba de un cambio simbólico-cultural enarbolado por las ya consagradas banderas de la ciencia, el comercio y el progreso. Para lograr el éxito en esta empresa era necesario mantener al *Volk* aferrado a sus mitos vitales, tarea que para Sitte estaba confinada a los artistas. De ahí que el arquitecto proyectara en el músico Richard Wagner una figura capaz de representar la defensa de aquellos valores artesanales frente al mundo capitalista moderno (Schorske, 2011:91).

Esta declarada confrontación de proyectos era fácil advertirla ya en las críticas que cada bando hacía a la proyección de la Ringstrasse. Mientras que Sitte, por un lado, condenaba la adopción forzada de estilos históricos descontextualizados y defendía el peso de la homogeneidad histórica, por el otro lado, Otto Wagner criticaba la forma enmascarada de asignarle peso histórico a una propuesta que debía estar enmarcada y caracterizada por un funcionalismo más acorde con la modernidad. Finalmente para ninguno de estos dos representantes antagónicos esta síntesis resultaba una solución confortable, excepto, claro está, para la sociedad burguesa liberal que depositaba en esta intervención la consolidación de su poder político, cultural y económico.

Sitte y Wagner, aunque unidos por el gusto hacia la monumentalidad (valor ampliamente compartido por la burguesía liberal); sus diferencias podrían ilustrar perfectamente las dos caras de la moneda de esta oposición entre conservacionistas⁵¹ e intervencionistas.

Así, sus diferencias en cuanto al paisaje y la proyección de la calle también son notorias. Mientras que Sitte idealizaba la escala peatonal, Wagner se interesaba en el potencial del tránsito de los vehículos y vías férreas. El racionalismo del intervencionista Wagner tampoco incorporaba espacio para una naturaleza bucólica de tintes románticos. De hecho, Wagner consideraba que de ser necesaria la disposición de vegetación en la ciudad, ésta solo tenía sentido como gesto ornamental (Schorske, 2011). Sitte, por el contrario, aunque defendía la expansión de la ciudad, ésta debía respetar la irregularidad con la que la naturaleza había dispuesto los árboles. Para el romántico vienés, orquestar alturas e intervalos de vegetación desde la abstracción de un plano significaba una monotonía opresiva y un abuso de la geometría.

⁵¹ Otro acérrimo defensor del conservacionismo arquitectónico fue el escritor y crítico de arte John Ruskin. En su libro *Las piedras de Venecia* (1851) defiende el valor patrimonial y la conservación intacta de la ciudad, al mismo tiempo que se refiere a cómo ésta jugaba un rol importante en la definición de la identidad personal de los habitantes.

No es de extrañar que la sensibilidad que representaba Sitte, caracterizada por conferir valor al patrimonio y a la ciudad histórica, se vincule con el segundo gran mito de los arquitectos románticos: la importancia del paisaje y la naturaleza.

La historiografía representada por artistas e intelectuales reconocidos por su apología a la naturaleza, tales como Jean Jacques Rousseau y su mito del buen salvaje, o Henry David Thoreau y su genuino rechazo a las ataduras de la sociedad industrial, hasta los geógrafos ya mencionados Reclus y Kropotkin, prefiguran un escenario intelectual que será muy influyente -directa e indirectamente- para las siguientes generaciones.

Así es como en la primera década del siglo XX, influidos por este espíritu, un grupo de arquitectos y críticos del excesivo y mecánico crecimiento urbano, depositan en la recuperación del paisaje una alternativa para descongestionar la densidad de las abarrotadas metrópolis, al mismo tiempo que intentaban poner en práctica nuevas teorías sociales dirigidas al cooperativismo.

Basta revisar cualquier novela de Charles Dickens ambientada en el Londres victoriano para tener una idea general de cuáles eran las externalidades negativas que el proceso de industrialización capitalista estaba provocando en la capital inglesa y en otras grandes metrópolis. Una de ellas; el hacinamiento y las malas condiciones de vida en los sectores obreros. Así, Para evitar el crecimiento desorbitado de Londres y plantear el problema de la necesidad urgente de viviendas sociales, en 1888 se crea el *London County Council* (LCC). Pero lamentablemente las soluciones para descongestionar la ciudad no lograban resolver la mayor parte de los problemas sanitarios y de vivienda que padecían los obreros, y en su lugar, los únicos proyectos residenciales que podían ver la luz eran las urbanizaciones exteriores destinadas a las clases acomodadas (Bedford Park es un ejemplo).

Es en este contexto donde Ebenezer Howard crea la idea de Ciudad Jardín. Este aficionado urbanista inglés publica en 1902 *Ciudades Jardín del mañana*. Un modelo de ciudad que permitía dar solución habitacional a la clase trabajadora y

que incorporaba las ventajas del campo con la autonomía de las pequeñas ciudades.

Influido por las ideas de los socialistas utópicos Robert Owen y Charles Fourier, Howard estaba convencido de que una pequeña comunidad urbana podía ser administrada siguiendo los principios de una organización local y un sistema colectivista. Para ello proyecta pequeñas ciudades capaces de combinar el aire puro y la naturaleza del campo con las ventajas que podía ofrecer la proximidad a una ciudad central conectada a través de una eficaz infraestructura de transporte.

Debido a los problemas que generaba la alta densidad de la metrópolis, Howard proyectó un número limitado de habitantes para su modelo de ciudad. Él mismo fijó el número máximo de personas (32.000) para un recinto urbano de 400 hectáreas dentro de un espacio natural de 2.000 hectáreas. En este modelo convivirían fábricas, zonas de servicio, áreas residenciales y equipamientos.

En 1899 Howard funda la Garden City Association y comienza a darle forma a su utopía urbana con los primeros proyectos. Con ayuda de los arquitectos Raymond Unwin y Barry Parker, ambos seguidores del movimiento Arts And Crafts e influidos por la ideas de Sitte, las previsiones del proyecto de Howard comienzan a incorporar más detalles respecto a las viviendas y al trazado de la Ciudad Jardín. Finalmente en 1904, y gracias al ferviente entusiasmo de su ideólogo y el importante apoyo financiero de algunos socios, comienzan las construcciones de la primera ciudad jardín: Letchworth Garden City; unas 1.600 hectáreas ubicadas a 50 kilómetros al norte de Londres (Hall, 1996:105).

Cuando por fin el proyecto de Howard pasa del plano al entorno real, las cosas no irían bien del todo. Su impronta social fue despojada y a pesar de la tardía consolidación del proyecto, éste termina convirtiéndose en un éxito comercial muy atractivo para inversores. Una suerte similar corrió el nuevo barrio de Hamsptead Garden Suburb (1906) diseñado con los mismos preceptos originales de la Ciudad Jardín, aunque con un carácter mucho más residencial. Finalmente

la autonomía urbana y la orientación social se diluían para convertirse en un modelo sinónimo de urbanizaciones de baja densidad, con viviendas unifamiliares, predominio de vegetación y un alto valor especulativo. La Ciudad Jardín quedaba desprovista así de su germen conceptual utópico para convertirse en un modelo formal de uso para futuras urbanizaciones dirigidas a las clases medias de todo el mundo, toda una etiqueta de éxito comercial que si lo vemos retrospectivamente, ha influido enormemente en la forma cómo se conciben los conjuntos residenciales hoy en día.

Con todo, la intención, el modo y el contenido de la utopía de Howard es capaz de cruzar todas las sensibilidades en las que se ha concebido el urbanismo. Desde el conocimiento técnico y la articulación funcional propia de los iluministas (también el movimiento moderno sentía admiración por la Ciudad Jardín), pasando por el cuidado del paisaje y las formas tradicionales de vivienda propia de los arquitectos románticos, hasta el carácter de reforma social que la utopía de Howard intentó materializar. La constatación del poder de transformación social que el urbanismo y la arquitectura acarrea en sus planos y proyecciones también fue advertida por el Movimiento Moderno. Sin embargo la mayoría de estos intentos se quedaban en una declaración de buenas intenciones emitidas desde una torre de marfil.

En un escenario que pedía a gritos soluciones reales para los millones de marginados que nacieron al alero de la industrialización y el capitalismo era necesario bajar a la calle misma y develar las estructuras socio-lógicas que estaban controlando y coreografiando la habitabilidad humana. Aspecto que profundizaremos a continuación.

3. La perspectiva social y su crítica al urbanismo tradicional.

Cuando las ciudades no funcionan, siempre hay una población de gente que lo resiente más que otra. La mayoría de las veces se trata de grupos sociales que han sido históricamente excluidos de las ventajas y comodidades que produce el desarrollo económico de una próspera sociedad. A falta de un sistema que mitigue la escasa capacidad de elección de vivienda derivado de los precarios recursos económicos de dichos grupos sociales, la consecuencia material más palpable de esta dinámica es el desplazamiento de esta población hacia los márgenes más depreciados del extrarradio urbano⁵². Amparados en políticas públicas neoliberales, resulta sencillo entender que la provechosa coalición entre administraciones locales, promotores, y especuladores urbanos imponga a la planificación urbana una lógica mercantilista capaz de otorgar millonarios dividendos a quienes participan de ella. Vistas así las cosas es fácil constatar que este *modus operandi* prioriza la mercantilización de la plusvalía del suelo urbano en lugar de las relaciones humanas y el tejido social que se construye en los barrios. La consecuencia más tangible de esta realidad es la fractura y el desarraigo de aquellas ciudades y/o barrios que no han desarrollado las herramientas necesarias para resistir a esta dinámica y que han debido aceptar pasivamente las imposiciones de esta oportuna alianza entre promotores y urbanistas. Su consecuencia más conceptual, es la constatación de que, como afirmaba Henri Lefebvre en su dura crítica al urbanismo, todo espacio es político.

He aquí por qué nos hemos visto obligados a denunciar al urbanismo como un disfraz y como un instrumento al mismo tiempo: disfraz del Estado y de la acción política, instrumento de los intereses ocultos en una estrategia y en una socio-lógica. El urbanismo no trata de moldear el espacio como una obra de arte. Ni según razones

⁵² Como sabemos, la migración al extrarradio de la ciudad no es una práctica exclusiva de las clases menos pudientes; precisamente, dependiendo de qué latitudes y cronologías, las clases acomodadas con frecuencia han escapado de los deteriorados centros urbanos para encontrar la seguridad y comodidad en asentamientos alejados de la urbe. Como es de suponer la diferencia radica entre quienes escapan voluntariamente a urbanizaciones ajardinadas con una gran calidad de equipamientos y recursos, y quienes, por falta de posibilidades, son arrastrados a proyectos urbanos de baja calidad, habitabilidad y entorno.

técnicas , tal y como lo afirma. Lo que modela es un espacio político. (Lefebvre, 1972:185).

Estados Unidos y sus incipientes ciudades industriales de comienzo de siglo (Chicago, Filadelfia, Detroit) son el epítome perfecto para ilustrar cómo la desigual distribución económica en la lógica capitalista está directamente ligada a la acomodación y distribución espacial de los diferentes grupos sociales. En una canción del cantautor chileno Víctor Jara, asesinado por la dictadura militar, se describe con ingeniosa ironía esta desigual segmentación espacial y distribución de riquezas. “Las casitas del barrio alto, con rejas y antejardín, una preciosa entrada de autos, esperando un Peugeot (...) y todos visten policrón, juegan bridge, toman Martini-dry, y los niños son rubiecitos...van juntitos al colegio high”.

Precisamente, quizás la mejor tribuna para expresar el malestar y las condiciones en la que millones de personas han vivido la frustración de la exclusión social y étnica ha sido la música⁵³, sobre todo en el estandarte del neoliberalismo; Estados Unidos. La imagen de un extrarradio marginal custodiado por derruidas torres verticales y calles asoladas por pandillas locales ya es una postal que se repite en los guetos de todas las grandes ciudades del globo. Se trata de un verdadero modelo de exportación *made in USA*, una lógica de gobernanza urbana a escala mundial que aglutina personas que, sin poder alguno de elección, se ven obligadas a trasladarse a los lugares más depreciados de la ciudad.

Los acordes y versos de *Inner city Blues* de Marvin Gaye, como tantos otros artistas afroamericanos, describen desde la música este malestar: (“...lo que hacen con mi vida me provoca ganas de gritar, esto no es vida...no lo entienden, todos piensan que no tenemos razón, ¿quiénes son ellos para juzgarnos?”). Una combinación de crítica social, económica y racial cuyo escenario, al mismo tiempo que protagonista, es el fracaso de la ciudad moderna, y por ende, el fracaso de una sociedad. Siguiendo las ideas de Lefebvre, la crisis de la ciudad está aparejada también a la crisis de las instituciones.

⁵³ La clásica banda de rap afroamericana Public Enemy afirmaba que el rap es la prensa de la calle y ha de tener siempre un componente político.

Visto de esta manera resulta fácil entender que los problemas de las ciudades no están sujetos únicamente a la relación entre recursos económicos/recursos materiales y su eventual escases de recursos. Es decir, los problemas de las ciudades superan con creces un tipo de complejidad que se pueda resolver simplemente inyectando más dinero. Si el problema fuera así de sencillo, la idea de optimizar un terreno de poca plusvalía para construir edificaciones económicas de alta densidad y resolver la falta de viviendas de la población más vulnerable, podría haberse resuelto bajo estas directrices. Para el pesar de Le Corbusier, el problema es más complejo. En tal caso, si uno de los grandes problemas de las ciudades modernas es cómo enfrentar el desafío de dar vivienda a la mayor cantidad de gente intentando evitar el aglutinamiento, la sobrepoblación de unidades de vivienda, y la saturación de núcleos urbanos, entonces ¿cómo se resuelve el problema?

En páginas anteriores comentamos dos propuestas paradigmáticas para el mismo problema, pero desde diferentes sensibilidades: la ciudad radiante de Le Corbusier y la Ciudad Jardín de Howard. En su fracaso, ambas utopías han demostrado que los problemas de la ciudad requieren más que la consideración de un par de variables, y no sólo eso; que la solución a estos problemas muchas veces no está en manos de los técnicos y demiurgos, sino, precisamente, en quienes habitan y practican la ciudad, en los propios habitantes que experimentan la caótica e intrincada coreografía de lo urbano.

UNA CIUDADANA LLAMADA JANE

Si el barón de Haussmann fue el reformador de París, Robert Moses fue el de Nueva York. En la segunda década del siglo XX Nueva York era considerada la capital del mundo, su actividad económica, su desenfrenada agitación, sus desafiantes rascacielos, al igual que su riqueza cosmopolita la hacían poseedora del título de ícono de urbe moderna y universal. Como suele suceder, el

crecimiento de la ciudad y los problemas derivados de ello siempre estuvieron un paso más adelante que sus previsiones. Así, la necesidad de reformas para la renovación urbana comenzaba a sonar con fuerza dentro de los programas federales.

En medio de estas coordenadas aparece la figura de Robert Moses. Un funcionario público que ya había demostrado su competencia y ambición para redactar proyectos y reformas como parte del Consejo Estatal de Parques. Su reputación y poder, al igual que su manifiesta fascinación por el “saneamiento” de la ciudad y la necesidad de carreteras, lo convertían en una radical y controvertida figura pública cuyas atribuciones en el terreno de la planificación le permitían cercenar barrios enteros. Su desprecio hacia los suburbios y la congestión del tráfico lo condujo a redactar polémicas reformas que cambiaron la cara y las dinámicas de todo espacio social, ahí por donde pasó su aséptica demoledora.

Naturalmente las zonas más afectadas correspondían a barrios empobrecidos que al ser reubicados quedaron desprovistos de todas aquellas cualidades que le otorgaban a su gente un sentido de pertenencia y dedicación. Mientras tanto, en el Greenwich Village de Manhattan, una potente voz comenzaba a hacer ruido y a concienciar a los vecindarios de cómo proteger y defender los derechos ciudadanos de las amenazadoras y arbitrarias políticas de renovación urbana.

Jane Jacobs, una entusiasta periodista con una notable sensibilidad para observar y desentrañar la actividad urbana, no solo escribió una de las obras más influyentes de la historia en la teoría del urbanismo (*Muerte y Vida de las grandes ciudades*, 1961), también, en su rol de activista político-social, tuvo un rol protagónico en la defensa de muchos lugares que ahora son parte icónica de las postales de Nueva York. Su rivalidad con Moses, en tanto defensores de dos

maneras distintas de hacer ciudad, formó parte de los agitados debates de la opinión pública neoyorquina de aquel entonces⁵⁴.

La crítica de Jacobs dirigida a la arrogancia de los planificadores urbanos se centraba en la idea de que éstos últimos no eran capaces de comprender lo que intentaban intervenir, no sabían cómo funcionaban las ciudades, ni cuál era la naturaleza de sus problemas. Mientras que la visión de Moses defendía las bondades de la modernidad, el desarrollo y la eficacia de los flujos, al tiempo que alentaba la erradicación de viejas construcciones, la visión de Jacobs, en cambio, estaba concentrada en la cohesión social y en la defensa del espíritu de los barrios. Mientras los planificadores creaban en sus mapas una lista negra de barrios incómodos para la ciudad, los cuales debían ser demolidos, Jacobs ajena de todo prejuicio, profundizaba en las dinámicas que hacían de un barrio de clase obrera como el North End de Boston o el Back of the Yards de Chicago, un ejemplo de cómo a pesar de las limitaciones de la inversión estatal, estos barrios resistían a la erosión y degradación de sus calles. La clave para Jacobs radicaba en una pertinente combinación de factores mediante la cual tanto las personas como su relación con el entorno fueran capaces de sostener y fortalecer “una atmosfera callejera dinámica, amable y sana” (2011:35).

Para Jacobs, la calle es elevada a la categoría de una auténtica institución social. Con la premisa de que era posible practicar “otra planificación”; una menos unilateral y más dinámica, Jacobs defiende una forma de hacer ciudad que está lejos de las abstractas previsiones de las oficinas de planificación urbana. Su fetiche; la calle, es el aglutinador por excelencia de la vida de los barrios, y por ende, un espacio de encuentro entre sus habitantes. Así, las calles, sus aceras y los espacios públicos de una ciudad no son sólo espacios de flujos de peatones y vehículos sino también sus órganos vitales. Para Jacobs, la calle tiene su propia coreografía; una danza que no precisa uniformidad ni coordinación exacta; es un

⁵⁴ Sobre este tema es posible encontrar valiosos registros audiovisuales en el documental de Matt Tyrnauer, *Citizen Jane* (2016).

intrincado y multitudinario ballet compuesto por anónimos transeúntes que en sus diferentes itinerarios protagonizan, a la vez que presencian, una entrópica e imprevisible obra.

Enemiga acérrima de la tan discutida zonificación, Jacobs, defiende un equilibrio de usos primarios y secundarios de modo que la actividad y la diversidad de sus calles estén garantizadas en diferentes momentos del día. A partir de las desventajas que constató en los distritos que se destinaban predominantemente a un único uso primario (vivienda, industria, servicios), Jacobs formuló un interesante catálogo sobre las condiciones que debían tener las ciudades para garantizar la diversidad urbana.

En algunos pasajes de *Vida y muerte de las grandes ciudades*, Jacobs describe las sensaciones que le provoca transitar por su barrio al tiempo que se pregunta e indaga sobre las condiciones que hacen posible una habitabilidad tan animada y saludable; se refiere idílicamente a las relaciones de los tenderos con sus clientes, describe cómo algunos vecinos logran convertirse en verdaderos personajes públicos del barrio, observa que la mejor seguridad posible es la que pueden otorgar los ojos de todos aquellos que interactúan de cara a la calle de sus propios barrios; en definitiva, ensaya una apología de los enormes beneficios de generar y defender lo que la gente de a pie suele llamar “vida de barrio”.

La clave para lograr este espíritu y esta identidad urbana consiste en cuatro condiciones que Jacobs resume de la siguiente manera: primero, los distritos “deben cumplir más de una función primaria; preferiblemente más de dos. Éstas han de garantizar la presencia de personas que salen de sus hogares en horarios diferentes y que están allí con fines distintos, pero capaces de usar muchos equipamientos en común.” (p.182). Jacobs, una liberal moderada en lo económico, defiende una combinación de pequeños y medianos comercios que complementen los usos primarios de modo que se pueda generar la mayor diversidad de usos posibles. Sostiene que para que exista una diversidad de usos combinados y servicios debieran convivir tanto instituciones públicas como empresas de diferentes rentabilidades, entre las cuales figuran empresas muy

rentables (bancos, aseguradoras, grandes cadenas), medianamente rentables, y otras muy poco rentables (pequeñas librerías, cafeterías, antiguos teatros, etc.). Para Jacobs, el equilibrio de esta diversidad puede ser fácilmente perturbado en la medida que, debido a la propia inercia de un distrito diverso y animado, aumente el valor de su suelo en el mercado de manera que sólo las grandes inversiones puedan tener cabida. Bajo esta lógica, el éxito de las empresas muy rentables terminaría expulsando a las menos rentables, situación que acabaría por extinguir la propia plusvalía generada por la tan anhelada diversidad. Como señala Jacobs, “La autodestrucción de la diversidad la produce el éxito, no el fracaso” (p.286). En una línea similar, pero si hablamos de preservar la diversidad étnica de un barrio, Harvey advierte las siguientes dificultades:

Un grupo minoritario que lucha por mantener la diversidad étnica en su barrio y se esfuerza por protegerlo frente a la gentrificación puede encontrarse de repente frente con que los precios (e impuestos) de sus propiedades aumentan a medida que los agentes de la propiedad inmobiliaria ofrecen a los ricos el “carácter” multicultural, animado y diverso de su barrio. Una vez que el mercado ha culminado su labor destructiva, resulta no solo que los residentes originales se han visto desposeídos de ese bien común que habían creado, sino que el propio bien común se degrada hasta ser irreconocible. (Harvey, 2013: 122).

Si observamos los centros urbanos de las grandes ciudades desarrolladas de hoy, podemos convenir que, en su versión neoliberal, existen al menos dos variantes - o perversiones más bien- de lo que a Jacobs le preocupaba respecto de la diversidad. Una, está orientada a la diversidad derivada de los procesos de gentrificación, y la otra, a la espectacularización de la diversidad propuesta por la lógica del consumo.

Así, en el primer caso tenemos la espléndida diversidad orgánica de aquellos barrios que gozando de un carácter más residencial pero que al estar contiguos al centro histórico -aun manteniendo un saludable equilibrio de combinación de usos-, con el paso del tiempo tienden a ser absorbidos por las actividades comerciales y de servicios del centro. Esta condición, sumada a la conveniente ubicación en relación a los centros productivos y la construcción de modernos

equipamientos, tanto de iniciativa pública como privada, cimienta el camino hacia una progresiva gentrificación, señalada anteriormente por Harvey. De este modo, podemos convenir que en un escenario como tal, efectivamente sí existiría una diversidad, pero ésta, estaría abiertamente regulada por un mercado en el cual sólo podrían sobrevivir los comercios muy rentables (incluyendo todas sus variantes hípster) con sus correspondientes personas también muy rentables. Podemos convenir que en este caso la diversidad tiene un carácter no sólo muy frágil, sino también -y lo que es peor- uno muy excluyente y selectivo.

La otra variante de este escenario, a mi parecer, es la que ocurre en las zonas más espectacularizadas de la ciudad, que por lo general coinciden con los centros históricos ya dotados de atracciones patrimoniales. La Rambla de Barcelona, la avenida de los Campos Elíseos de París, la calle Oxford en Londres, o en su caso más extremo, la ciudad completa de Las Vegas, tienen en común que, la única diversidad posible de encontrar en estos lugares es la diversidad de las imponentes compañías de servicios que, casi por completo, están orientadas y consagradas al consumo. La consecuencia más ostensible de esta realidad es un fenómeno que Sharon Zukin describió por primera vez en 1996 conocido como *disneyficación*. Éste se refiere a la forma en que las sociedades, y más específicamente las ciudades, se han transformado en verdaderos parques temáticos al comercializar el espacio urbano con diferentes fantasías y experiencias de consumo, algo que, como sabemos, Guy Debord y los situacionistas advirtieron con plausible lucidez en los años sesenta.

Otro fenómeno frecuente, pero en este caso respecto a la progresiva estandarización de la diversidad arquitectónica frente a una homogenización global, y que es posible apreciarlo en diferentes zonas de las ciudades, es lo que algunos expertos como Francesc Muñoz denominan como *urbanalización*. Este término hace alusión al modo en que los paisajes urbanos de diferentes partes del mundo están experimentando una transformación homogenizante y estandarizada; viviendas, carreteras, centros comerciales, todos estos equipamientos se replican con independencia de su lugar, a la vez que componen

una narración más plana y de fácil asimilación y consumo, tanto para sus habitantes como para sus visitantes (Muñoz, 2008).

Quizás la única forma en que los animados y singulares barrios que describe Jacobs en su libro sobrevivan es paradójicamente gracias a la gentrificación⁵⁵. El mítico Greenwich Village dejó hace mucho tiempo de albergar a la misma clase social que albergaba cuando Jacobs llegó ahí. Precisamente los mismos procesos que lograron preservar ese genuino encanto que se describe en su libro, son los que atrajeron a pequeños comerciantes, artistas e intelectuales que le dieron forma a mediados del siglo XX a un ambiente mítico. Una vez que el barrio ya es transformado en leyenda contracultural, la gentrificación atrae a nuevos y ricos vecinos ansiosos de disfrutar del patrimonio simbólico que construyeron sus antiguos habitantes⁵⁶. Tiendas de ropa vintage, galerías de arte, pequeños bares gourmet, oficinas de arquitectos mezcladas con escuelas de yoga y verdulerías ecosostenibles, todas ellas conviven en aquella armonía que Jacobs preconizaba sobre la diversidad de usos primarios y secundarios. Quizás la verdadera utopía de Jacobs sea su querido “Village” actual, a estas alturas convertido en todo un emblema de la gentrificación de las ciudades contemporáneas.

La segunda condición para la diversidad que señala Jacobs es la de tener manzanas pequeñas. Esto quiere decir que “las calles y las ocasiones de doblar esquinas deben ser abundantes” (2011:182). Si para la urbanística más ortodoxa la abundancia de calles es un derroche, Jacobs no sólo promueve más calles y espacios públicos, sino que además considera que un aumento de calles pequeñas le otorga más flexibilidad a la ciudad. Si pensamos en los distritos caracterizados

⁵⁵ La socióloga Ruth Glass en 1964 usó por primera vez este concepto para referirse al aburguesamiento que algunos barrios precarizados de Londres, estaban sufriendo una transformación orientada a la optimización mercantil de los inmuebles, produciendo muchas veces el desplazamiento de los antiguos residentes por unos residentes con mayores recursos adquisitivos.

⁵⁶ La reflexión de esta paradoja es similar a la que planteó en su momento Garrett Hardin en 1968 al escribir La tragedia de los comunes. Las implicaciones de este dilema a nivel urbano se pueden advertir también en las transformaciones que está viviendo Christiania en Copenhague o el distrito de St. Pauli en Hamburgo, ambos referentes de la lucha anticapitalista.

por grandes manzanas, resulta evidente observar que en ellos existen menos rutas alternativas para ir de un lugar a otro. Según Jacobs, esta condición no solo afecta la monotonía de los trayectos sino que también repercute directamente en una disminución de alternativas para albergar más diversidad de comercios, ya que, si hubiera calles más pequeñas y menos protagónicas, podrían ser más accesibles económicamente -en términos de alquiler- para pequeños comercios. Como se dijo anteriormente, combinar una variada actividad de usos secundarios y primarios produce más diversidad; las calles principales gozan de un mayor estatus, por ende las calles intermedias podrían albergar otro tipo de servicios cuyos costes no sean tan altos como en las calles principales.

La tercera condición -y quizás la más resistida por los arquitectos puristas, no así por los especuladores- es la de combinar diferentes tipologías de edificios: nuevos, pequeños, viejos, modernos, etc. Para Jacobs la razón es muy simple: los edificios nuevos tienden a ser más caros y estar asociados a cierto tipo de actividades que son más rentables. Un equilibrio entre edificaciones de diversos status y usos garantiza una diversidad saludable para los distritos.

Ninguna de estas tres condiciones tendría sentido sin la última condición: concentración humana densa. Si las ciudades y sus calles no están altamente pobladas no puede existir la diversidad porque no hay usuarios suficientes para esos diversos usos que hacen posible, valga la redundancia, la exuberante diversidad. Jacobs desdeñaba la Ciudad Jardín de Howard por eso; empeñado en una utopía romántica y provinciana rodeada de naturaleza con poca densidad y una conexión eficaz con la metrópolis, Howard ingenuamente proyectó una ciudad carente de urbanidad. Con el argumento de descongestionar las grandes ciudades y ofrecer viviendas dignas que combinaran lo mejor del campo y la vida urbana, el proyecto de la Ciudad Jardín, al no contemplar las imprevistas complejidades propias de una ciudad viva, se transformó en un híbrido que arruinó el campo sin hacer ciudad, a pesar de sus buenas intenciones. Desprovisto de su carácter social, el modelo de Howard se pervirtió en el modelo por excelencia de la urbanización de posguerra y de las clases medias que buscaban

escapar de los degradados centros urbanos. Levittown, un conjunto de viviendas suburbanas inaugurado en 1946 en Estados Unidos es el ejemplo prototípico de dichas urbanizaciones. En una película de Gary Ross, *Pleasantville* (1998), se representa el modelo Levittown; el perfecto conjunto residencial de los años cincuenta con casas flanqueadas de cercas blancas y césped frente a la cochera. En un momento, la ciudad y sus engominadas familias caucásicas, que vivían en blanco y negro carentes de vida y colores, son interrumpidas por la llegada de nuevos personajes y sus respectivos deseos. Lo que antes era un lugar pálido, sin carácter, alma ni identidad, ahora se llenaba de colores ahí por donde pasaba toda expresión de vida. La irrupción del color en las calles de Pleasantville es visto como una amenaza para las conservadoras vidas de sus habitantes, es un ente patógeno que hay que erradicar para evitar que su potencial disruptivo y pasional convierta una apacible y comedida vida suburbana en un animado espacio lleno de vida y actividad.

Para la corriente urbanística que concibió Levittown como una solución de vivienda, las altas densidades residenciales son en sí mismas perjudiciales para la correcta habitabilidad urbana. Los descentristas como Howard, Geddes, Stein y Mumford, estaban obsesionados con descentralizar las grandes ciudades y redistribuir las aglomeraciones. Para Jacobs, el error de estos expertos fue que solo se concentraron en los aspectos negativos de las ciudades y desatendieron el potencial que existe en ellas. Como dice Jacobs, “nada bueno puede venir de la suposición emocional de que las aglomeraciones urbanas densas son *per se* algo indeseable” (2011:256). De igual forma, Jacobs señala que las altas densidades por sí solas tampoco garantizan un óptimo resultado, al mismo tiempo que enfatiza en no confundir alta densidad con superpoblación. Este último concepto supone un exceso de concentración humana en muy pocas viviendas, un fenómeno muy extendido durante el crecimiento de la ciudad industrial. En cambio, la alta densidad, en lugar de concentrar a muchas personas en pocos metros cuadrados lo que hace es distribuirlos en un mayor número de viviendas por hectárea, viviendas que por lo general están organizadas en construcciones verticales.

Cuando hablamos de edificaciones verticales como soluciones de vivienda inmediatamente aparece el otro fantasma desdeñado por Jacobs: la Ciudad Radiante de Le Corbusier, o lo que es peor, la Ciudad Jardín Radiante; una oportunista fusión inventada por los seguidores del urbanista suizo-francés producto de una combinación entre la exuberante naturaleza concentrada en grandes extensiones de parques, y conjuntos residenciales verticales rodeados por autopistas; todo un insulto para los amantes de la calle. Los desolados y desarraigados paisajes urbanos de Brasilia y de otras ciudades que vieron la luz a partir de estas limitadas ideas, a pesar de tener altas densidades no manifiestan la exuberante vida de los relatos de Jacobs. En ausencia de un espacio compartido donde se produzca el encuentro, sus tejidos sociales casi no existen y la vida solitaria en los automóviles reemplaza las bondades de recorrer calles infestadas de actividades, de interacciones imprevisibles en el espacio público, y en última instancia, de participar de la experiencia urbana que Jacobs tanto preconizó. Pero el problema de las ciudades no es sencillo, la misma periodista lo confirma cuando señala que “las ciudades son problemas de complejidad organizada: organismos repletos de relaciones aún no examinadas, (...) intrincadamente interrelacionadas y seguramente comprensibles” (p.477). Lo que queda claro de sus críticas a los planificadores es que, bajo la pretensión de regular y coreografiar la vida urbana sin considerar el dinamismo propio de cada ciudad y sus especificidades, cualquier pretenciosa proyección puede transformarse en un rotundo fracaso. En esta misma línea, Richard Sennett se refiere a los problemas de los sistemas cerrados y su relación con la proyección urbana: “sus estructuras no se pueden modelar como respuesta a unas condiciones cambiantes ni permiten la experimentación de movimientos (...). Cerrado quiere decir proyectar el sentido completo y último de un edificio o de un proyecto antes de que sea habitado o utilizado. A diferencia del sistema cerrado, un sistema abierto, en tanto forma construida, debiera soportar la fuerza transformadora del tiempo”⁵⁷ (2014). Sennett, crítico del urbanismo iluminista, rechaza la obsesión de este paradigma con la zonificación, puesto que ésta desactiva la diversidad, el encuentro y la creatividad. Convertir la ciudad en un dogma funcional por sobre cualquier cosa,

⁵⁷ La traducción es mía, hecha de la obra de Sennett, *L'espai públic. Un sistema obert, un procés inacabat*. (2014).

elimina lo imprevisible, lo azaroso, lo poético. Para el sociólogo norteamericano, el exceso de previsiones, preceptos y restricciones, higieniza el espacio a tal forma que lo priva de un espíritu animado y vivo. Se impone lo apolíneo por sobre lo dionisiaco.

Como sea, las ciudades de ayer ya no son las mismas de hoy aun cuando la mayoría de las calles no se hayan movido de su sitio. En un contexto de constante dinamismo global, el planeta enfrenta nuevos y constantes desafíos que sin duda repercuten en la forma cómo habitamos las ciudades. La incorporación de las nuevas tecnologías a la vida urbana, la globalización económica-cultural y el auge de las megalópolis han cambiado el paradigma de la relación espacio-tiempo de todos quienes vivimos en ellas. Con todo, las teorías de Jacobs confrontadas a las ciudades contemporáneas siguen teniendo una vigencia incluso casi profética. Por un lado porque efectivamente existen distritos que cumplen y gozan de todos los preceptos jacobsonianos, y probablemente se han mantenido gracias a sus teorías, pero también porque, a esta altura, los ideales de esta activista urbana representan una utopía 2.0 que muchos urbanistas desean alcanzar para sus barrios. ¿Podría Jacobs sentirse orgullosa de la diversidad de su actual Greenwich Village? No lo sabemos a ciencia cierta, pero quizás podamos desprender una pista a partir de esta otra pregunta ¿Podría Jane Jacobs permitirse pagar un alquiler en el Greenwich Village de hoy?

Si bien Jane Jacobs no representa con fuerza las banderas antimercantilistas que la tradición marxista enarboló, su figura no solo tuvo el mérito de analizar la ciudad con la lucidez de un experto -al mismo tiempo que con la sabiduría y experiencia de un vecino más-, sino que además tuvo el valor de instalar en la ciudadanía el derecho a elegir cómo vivir su propia ciudad, y eso, en una sociedad tan reaccionaria como Estados Unidos, tiene un gran mérito.

El derecho a la ciudad es el concepto central que trataremos en este apartado, por lo tanto será inevitable, y por qué no decirlo, obligatorio, referirnos a los aportes del filósofo francés, Henri Lefebvre. Desde el mundo anglosajón, la mencionada Jane Jacobs, Richard Sennett y David Harvey convergen con Lefebvre -algunos

de forma menos directa- en su crítica respecto a los modos de planificación y organización en los que se ha modelado en la ciudad. Este grupo de pensadores comparte el rechazo a las consecuencias urbanas provocadas por la interesada fusión entre tecnócratas cualificados y los poderes locales. Sus propuestas, más allá de promover un reformismo social que resuelva los problemas de la accesibilidad a la vivienda, aspiran también a empoderar a los ciudadanos, a formar parte del proceso de construcción social del espacio, a ser vecinos y arquitectos insurgentes capaces de diseñar utopías urbanas donde las relaciones espaciales de sus ciudadanos no estén mediadas por el capital sino por el bien común. De este modo, su invitación es a desacralizar la ciencia urbana de su propia torre de marfil cuando ésta no se compromete con sus habitantes. Los poetas bajaron del Olimpo, dice un verso del manifiesto antipoético de Nicanor Parra⁵⁸. En este caso, los urbanistas bajaron de sus oficinas y se confundieron entre la gente; cambiaron sus tábulas rasas por la experimentación del entramado tejido de la calle.

URBANIZACIÓN NEOLIBERAL Y REVOLUCIÓN URBANA

Si las ciudades fueran organismos vivos (una suerte de ecosistema como pretendían los descentristas Mumford y Geddes) y pudiéramos radiografiar el proceso de crecimiento de las modernas ciudades de hoy, la síntesis de nuestra radiografía podría estar representada perfectamente por el siguiente precepto: “construir como Robert Moses pero sin olvidar a Jane Jacobs” (Harvey, 2016:47). Esta irónica frase, toda una declaración de intenciones a la hora de proyectar el espíritu de una ciudad, fue el slogan con el que Michael Bloomberg, ex alcalde de Nueva York, promocionó el desarrollismo urbano en dicha metrópolis; una controvertida fórmula que no se esfuerza por esconder sus aparentes contradicciones. Y es que, si vamos más allá, vemos que en el fondo no existe tal contradicción ya que, cuando el modelo de gestión urbana neoliberal se impone,

⁵⁸ Algunos versos de *Manifiesto*: “A diferencia de nuestros mayores/-Y esto lo digo con todo respeto-/nosotros sostenemos/que el poeta no es un alquimista/el poeta es un hombre como todos/un albañil que construye su muro:/un constructor de puertas y ventanas”.

genera un espacio perfectamente compatible entre el desarrollo inmobiliario mercantilista y la conservación de barrios que poseen el capital cultural suficiente (o tienen el potencial de hacerlo) para aumentar su rentabilidad en el mercado.

Según está lógica y volviendo a la idea anterior, si es cierto que existe una organicidad en las ciudades desarrolladas de occidente, se trataría de una organicidad donde la variable dominante estaría representada precisamente por el mercado. Éste sería el equivalente a la energía que necesita un ecosistema, un sistema cerrado en tanto organismo que tiene una inercia y autonomía para funcionar dentro de sus propias dinámicas, pero al mismo tiempo abierto en tanto flujos capaces de conectar diferentes partes del globo movilizados por el capital; un sistema desregulado que opera bajo la ley del más fuerte; darwinismo económico puro, controlado por una invisible mano estructuradora del espacio social, a la vez que estructura misma; una masa entrópica global cuya máxima biológica es la de conservarse y reproducirse. Siguiendo esta lógica, esta condición vista desde una óptica cronológica, habría comenzado con un primer puntapié en manos de la agricultura, habría continuado con la industrialización de la ciudad moderna, y continuará con la deconstrucción del espacio -en tanto materia- de la ciudad líquida posneoliberal.

Pero volvamos más atrás. Para Lefebvre las ciudades modernas son resultado del surgimiento de la industrialización como motor económico y productivo. Inglaterra, el epicentro de esta gran revolución, se vio tempranamente sobrepasada por las condiciones de hacinamiento en las que vivían miles de obreros. Las precarias viviendas para la clase trabajadora, así como también la falta de ellas, era un problema sintomático y recurrente en todas las ciudades que experimentaron tasas de alta densidad urbana producto de este incontenible proceso.

En esta coyuntura, uno de los primeros autores que abordaron el tema fue Friedrich Engels en su libro *Die Lage der Arbeitenden Klasse in England* (1845). En un tono cercano al de un sociólogo urbano contemporáneo, Engels constata críticamente las miserias que la incesante industrialización estaba provocando a

los propios británicos. “Después de todo, aquellos que poseen un techo, cualquiera que sea, son todavía afortunados en comparación con aquellos que no tienen ninguno. En Londres, 50.000 personas se levantan cada mañana sin saber dónde reposarán la noche siguiente.” (2013:4).

Tanto para Engels como también para Marx, la metrópolis *per se* no era la culpable de la miseria obrera sino sólo el escenario desde donde operaba el modo de producción capitalista, éste último el verdadero responsable. Si bien Marx no profundizó en las problemáticas socio-espaciales generadas por la industrialización, sí lo hizo aproximadamente cien años más tarde, Henri Lefebvre, uno de los más célebres continuadores de su pensamiento. Éste último, junto a los geógrafos David Harvey y Edward Soja, representan la tríada de autores que vieron en la tradición marxista, un fértil instrumento de análisis para observar y transformar las problemáticas urbanas.

Familiarizado con las ideas del materialismo histórico, Henri Lefebvre afirma que cada sociedad impone un tipo de espacio según qué coyunturas históricas experimenten en su praxis social. En este sentido, y como hemos comentado en los apartados anteriores, el urbanismo nace con la intención de regular y poner orden en las desbordadas ciudades industriales.

Influido por el positivismo y la razón iluminista, la misión de este nuevo saber, suponía una afiliación acrítica con la productividad y los intereses mercantiles. Para Lefebvre y el situacionismo, el urbanismo concebido a partir del auge de la industrialización capitalista es erigido como un instrumento del estado para materializar los intereses que le habían encargado las élites económicas. Su sospecha hacia esta disciplina lo lleva a desarrollar toda una teoría sobre la producción del espacio, pero sobre todo una vinculada al espacio social, el que adquiere una nueva, por no decir inédita, teoría dentro del mundo epistemológico. Décadas más tarde será Edward Soja quien profundizará en el llamado *giro espacial*; una perspectiva teórica que subraya la primacía del espacio social como

objeto de estudio y su correspondiente organización social, económica y cultural. En efecto, con Lefebvre se inaugura una concepción del espacio que hasta no hace mucho estaba circunscrita casi con exclusividad al ámbito de la física.

¡El espacio! No hace muchos años este término tan sólo evocaba un concepto geométrico, el de un medio vacío. En los círculos instruidos se acompañaba en seguida de algún epíteto culto como “euclidiano”, “isotrópico” o “infinito”. En general se pensaba que el concepto de espacio incumbía a la matemática y sólo a ella. Hablar del espacio social habría causado no poca extrañeza. (Lefebvre, 1974:63).

Siguiendo la línea lefebvrea, fue la razón cartesiana y su advenimiento la que instaló la división entre objeto y sujeto, entre *res extensa* y *res cogito*. De esta forma el espacio experimentó un sinfín de fracturas como objeto de estudio, lo que se tradujo en una mayor parcelación para aproximarse a él.

Inspirado inicialmente en la dialéctica de Hegel, y convencido en elaborar una teoría unitaria del espacio, Lefebvre ensaya una genuina dialéctica para descodificar la producción del espacio, esta vez incluyendo un tercer elemento a su instrumento de análisis. Es así como nace la triáléctica espacial, formada por los siguientes campos: un espacio físico (el espacio práctico-sensible y el de la naturaleza), un espacio mental (las lógicas y las abstracciones formales) y el espacio social (el espacio de la interacción humana). Al interrelacionar estos tres aspectos -pertenecientes según la tradición a diferentes disciplinas del saber- Lefebvre se propone realizar un análisis más minucioso e integral del fenómeno. Para ello elabora una tipología espacial donde se interrelacionan lo que él llama el *espacio concebido*, el *espacio percibido* y el *espacio vivido*. El *espacio concebido*, por un lado, se trata de un espacio abstracto, un espacio proyectado por la técnica, mezcla de ideología y conocimiento. Es el espacio que urbanistas, planificadores, arquitectos y gobernantes diseñan para enmarcar un orden de cosas en consonancia con el poder, y se corresponde según la terminología lefebvrea con las representaciones del espacio. En otra punta de la trilogía está el *espacio percibido* que se corresponde con la práctica espacial. Éste es el espacio de la interacción y producción social, del trabajo, las relaciones

productivas y el uso material de la ciudad que hacen sus habitantes. En el último extremo está el *espacio vivido* que se corresponde con los espacios de representación, es decir, un espacio que supera el espacio físico y trasciende a lo simbólico. Es el espacio donde se alojan los imaginarios y otros contenidos subjetivos, un espacio experimentado por sus habitantes de forma más connotativa, cargado de experiencias, evocaciones, recuerdos y como dice su nombre, de representaciones.

Si pensamos en el potencial que el espacio concebido tiene en tanto condicionante de las prácticas cotidianas podemos entender la animadversión que Lefebvre sentía por el urbanismo funcional de Le Corbusier al que acusaba de proyectar una estrategia burguesa de organización espacial y una ideología de clase.

Así, la producción del espacio y su entorno visual, arquitectónico y urbanístico, no tendría nada de inocente; detrás de él operaría una socio-lógica enmascarada por un saber científico racional capaz de encubrir unas reglas del juego en las cuales el espacio se transforma en un mero producto más de intercambio mercantil y de control. El espacio de la modernidad para Lefebvre ha pasado de transformar el valor de uso del espacio social (ciudad medieval) a un valor de cambio controlado por el mercado y el estado. Este nuevo espacio producido por las dinámicas capitalistas intensificadas con la industrialización, se superpone al producido con anterioridad, es decir, se construye sobre las ruinas de la ciudad tradicional. Se erige así, un nuevo espacio dominante donde el proceso de la producción de éste y su producto (el espacio producido) son elementos inseparables (Lefebvre, 2013). Se trataría pues, siguiendo las ideas de Bourdieu, de estructuras (una superestructura en el lenguaje marxista, en este caso la del capitalismo) que al estar estructuradas en tanto sistema (físico y simbólico) se vuelven estructurantes (en tanto principio generador e integrador de prácticas socio-culturales). Esto es; el espacio social no se reduce a sus objetos, sus categorías, sus arquitecturas, sino que son las relaciones entre sus componentes las que configuran y estructuran la vida. No es sólo morfología, es también sintaxis. Imaginar que para la experiencia vivida el espacio es comparable al de un simple marco que contiene una pintura constituye un error para Lefebvre. El

marco que contiene la pintura no es neutral, afirma el pensador francés; y es necesario aprehender los contenidos en términos de sus relaciones, solo así, podremos denunciar este error y descubrir la importancia de su ilusión ideológica (2013).

De ahí que para este autor, y distanciándose de las opiniones de Marx y Engels, el espacio no es solo un escenario, un telón de fondo vacío; es un modelador de la vida social al tiempo que se modela a sí mismo.

El espacio ya no puede concebirse como pasivo, vacío, como no teniendo más sentido que -al igual que sucede con los otros productos- intercambiado, consumido y suprimido. En tanto que producto, mediante interacción o retroacción, el espacio interviene en la producción misma: organización del trabajo productivo, transportes, flujos de materias primas y de energías, redes de distribución de los productos, etc. A su manera productiva y productora, el espacio entra en las relaciones de producción y en las fuerzas productivas. (Lefebvre, 2013: 55,56).

Si para Lefebvre el espacio urbano es un producto -más no un producto cualquiera-, queda claro que se trata de una construcción humana deliberada e intencionada. El proyecto del espacio urbano transcurre a través y al interior de unas estructuras (políticas, económicas, socioculturales) que no son ingenuas, muy por el contrario; se trata de estructuras que fetichizan el espacio de producción social bajo la máscara de su dimensión autorreferencial. “¿En qué consisten exactamente la catedrales? En actos políticos; ésa es la respuesta” (p.131). Ahora bien, si las ciudades se erigen como productos concebidos por el poder ¿pueden ser al mismo tiempo obras de arte? Según el autor esta distinción solo tiene un alcance relativo, y sus divagaciones no son nada concluyentes, por no decir, contradictorias. El ser humano y su práctica social crea obras y también produce cosas, esto también vale para las ciudades. En ambos casos se precisa trabajo pero, según Lefebvre, en la creación de un producto el rol del trabajo tiene una función dominante. Aunque las ciudades no son obras en el sentido de una creación de la naturaleza (la rosa ignora su belleza, su existencia y su finalidad), tampoco las ciudades poseen en un principio el carácter intencional del objeto artístico. Las ciudades pueden “brotar” con una genuina funcionalidad orgánica

como el caso de las ciudades medievales o, en su especialización y maximización funcional, pueden requerir de trabajos específicos para convertirlas en otra cosa más cercana a un producto:

Quizá el arte, en tanto actividad especializada, ha destruido la obra para sustituirla lenta e implacablemente por el producto, destinado como tal al intercambio, al comercio, a la reproducción *ad infinitum*. ¿Quizás el espacio de las más bellas ciudades brota al modo de las plantas y de las flores en un jardín, es decir, como obras de la naturaleza, obras únicas. (p.131).

Pero la reflexión no se queda ahí, ¿pues qué sucede con el estatuto de una ciudad que no se ha convertido aún en un producto? Los pueblos rurales alejados de la espectacularización turística e inmobiliaria, al estar más próximos a la naturaleza y por ende alejada de la construcción humana como producto ¿Son obras y no productos?

Para ilustrar las contracciones a las que están sometidos los núcleos urbanos contemporáneos y su representación del espacio voy a recurrir a una cínica experiencia posmoderna de espectacularización rural. El escenario es un antiguo pueblo del sur de España protagonista de una increíble transformación espacial luego de ser elegida como locación para una taquillera película.

Probablemente todos saben quiénes son Los Pitufos; esos diminutos seres azules que viven en una particular eco-aldea cooperativista regida por un anciano de gorra roja que permite la organización de asambleas a la hora de tomar las decisiones que afectan a los –y a la única mujer- integrantes de su sociedad⁵⁹. Esta historieta creada por el belga, Peyo, en 1958, se popularizó en todo el mundo occidental luego de su estreno en formato de dibujos animados. La creación de una película en 2010 a cargo de la productora Sony pictures catapultó la fama de

⁵⁹ Sobre un estudio sociológico político sobre la sociedad pitufa revisar el libro de Antoine Buéno, *Le petit livre bleu, analyse critique et politique de la société des Schtroumpfs* de Hors collection.

estos personajes hacia todos los rincones del mundo al tiempo que conquistaba nuevas generaciones. Su estrategia de lanzamiento fue buscar un pueblo real que reuniera las características propias del paisaje bucólico de la aldea de Los Pitufos y desde ahí promocionar la película. El lugar escogido fue Júzcar, un pequeño pueblo malagueño de blancas fachadas mediterráneas con no más de 300 habitantes. La condición para hacer el lanzamiento, y previa coordinación con el ayuntamiento, fue que el pueblo completo debía pintarse de azul, transformándose así, en el primer pueblo pitufo del mundo.

La historia se torna aún más disparata cuando, una vez terminada la promoción de la película, el pueblo decide no volver a sus fachadas originales. Habían decidido que de ahí en adelante iban a mantener el azul de sus fachadas para seguir siendo el pueblo pitufo, y no solo eso; habían decidido convertirse en un gran centro turístico para atraer a millones de visitantes de todo el mundo. Y así lo hicieron. El pueblo se transformó en un verdadero parque temático que transformó todas las dinámicas y estéticas anteriores del pueblo. Éste había dejado de ser una obra humana en sintonía con la naturaleza para convertirse en un producto en sintonía con el rédito del turismo global; una fantasía más del consumo como experiencia. En términos lefebvreanos, el pueblo de Júzcar pre-pitufo mantenía una orgánica interrelación entre sus prácticas espaciales (las propias de un pequeño pueblo mediterráneo), la representación del espacio (surgida ya no desde un saber científico o político si no como una acumulación de saberes tradicionales que prefiguraron parsimoniosamente la composición del pueblo) y los espacios de representación (aquellos evocados por la memoria subjetiva y las construcciones simbólicas acumuladas por sus habitantes). Este espacio; percibido, concebido y vivido, respectivamente, sufre una transformación radical al ser sepultado por el nuevo Júzcar, el pueblo pitufo. La producción del espacio se trastoca por completo; el *espacio percibido* ha cedido a nuevas prácticas cotidianas orientadas casi con exclusividad a la demanda turística. El *espacio concebido*, a pesar de no ser impuesto autoritariamente por el ayuntamiento, esconde una imposición ideológica; la del mercado del turismo que es la que modela, prefigura y proyecta el nuevo Júzcar. Por otro lado, el *espacio vivido*, se diluye en banales interacciones mediatizadas por el

intercambio económico con esos miles de turistas que a su vez, contribuyen a construir el nuevo espacio de representación proyectado al mundo a través de sus dispositivos móviles.

Más allá del beneficio y la satisfacción que los habitantes del pueblo puedan obtener⁶⁰ de esta transformación, lo que sí puede ser cuestionable es cómo operan las estrategias del mercado turístico para generar una mayor atracción y demanda por dicho espacio y su consiguiente metamorfosis espacial⁶¹. Pero en este caso es necesario ser prudente ya que cuando todo está construido sobre una fantasía, la efervescencia del proyecto esconde una silenciosa fragilidad, y aunque esta ilusión parezca sólida, siguiendo a Marx; todo lo sólido se desvanece en el aire. Es el fetichismo de la mercancía traducido a la producción del espacio. Si la metamorfosis de Júzcar responde a un proyecto que requiere de un trabajo premeditado (intelectual y físico) cuyo producto es el actual Pueblo pitufo, para que el nuevo espacio tenga verosimilitud, estas operaciones productivas deben borrar sus huellas. En palabras de Lefebvre:

Una vez que la construcción ha finalizado, se desmontan los andamios (...) se desprenden del trabajo productivo. En realidad, el trabajo productivo se olvida, y ese olvido -que un filósofo diría ocultación- hace posible el fetichismo de la mercancía (p. 167).

Si esta reflexión la trasladamos a los centros urbanos, vemos que el fetichismo de la mercancía está presente en la mayoría de los grandes proyectos de la ciudad neoliberal, muchas veces, a través de lo que el geógrafo británico, David Harvey,

⁶⁰ Según estadísticas la gran parte de los habitantes celebra y se siente conforme con las transformaciones que ha experimentado su pueblo; antes una localidad olvida, escasamente poblada y con muy poco empleo. Las posibilidades comerciales han permitido pequeños emprendimientos entre varios de los pobladores. Para hacerse una idea general, ver el pequeño reportaje de la 1 TVE: <https://www.youtube.com/watch?v=DdAozrPUX5k>

⁶¹ Un estudio interesante de abordar sobre este tema consistiría en investigar cuánto se ha encarecido el suelo del pueblo y sus intermediaciones, y sobre todo qué grupos socio-económicos son los interesados. ¿Existirá una protección territorial que resguarde el patrimonio de los pobladores frente a la especulación y la sobreinversión inmobiliaria? ¿Qué impresiones tendrán sus habitantes sobre el futuro de su pueblo, o dicho de otra manera, qué imaginarios imaginan? ¿Cuál será el próximo paso del capitalismo y qué consecuencias afectará su entorno?

definió como, *destrucción creativa*. En efecto, las transformaciones experimentadas por la “haussmannización” de París (tan criticada por Engels, Lefebvre y luego por Harvey), o La Villa Olímpica de Barcelona para los Juegos Olímpicos de 1992, y más recientemente, la creación del Museo Guggenheim en Bilbao, detrás de sus imponentes y funcionalistas arquitecturas, esconden en su interior un proceso de acumulación por desposesión que tiene por objetivo consolidar nuevos nichos de mercado en sectores estratégicos. Estas políticas urbanas iniciadas en los años setenta (después de los treinta buenos años) vieron la luz según Harvey, gracias al “sometimiento de los gobiernos democráticos urbanos a la disciplina presupuestaria, la especulación inmobiliaria y la recalificación del suelo urbano para los usos que generaban la tasa de ganancia financiera más alta” (2013:38). En otras palabras, se había instalado la neoliberalización del espacio.

Es en esta coyuntura económica-espacial desde donde aparecerán nuevas políticas que no sólo liberalizarán el suelo para ofrecerlo a promotores y especuladores sino que además se aplicará toda una serie de estrategias para incrementar el foco de inversión. Las ciudades se empiezan a promover dando lugar a una reñida competencia por la acumulación de capital simbólico y marcas de distinción, y de esta manera, obtener más ingresos por inversión. Mientras que en la otra vereda la inversión social en vivienda se quedaba estancada a la espera de los resultados de este nuevo modelo de gestión. Así lo explica Harvey:

Desde mediados de la década de 1980 la política urbana neoliberal (aplicada por ejemplo, en toda la Unión Europea) concluyó que la redistribución de la riqueza a la barriadas, ciudades y regiones menos aventajadas era inútil, y que los recursos debían canalizarse por el contrario hacia los polos de crecimiento empresariales más dinámicos. Una versión espacial del “goteo” se encargaría de resolver, en el proverbial largo plazo (que nunca llega) esas latosas desigualdades regionales, espaciales y urbanas. ¡Entregar la ciudad a los promotores y especuladores financieros redundante, según ese mantra, en beneficio de todos! (2013:54).

Es así como durante la década de 1990 la relación entre urbanización y capital dio paso a un Boom inmobiliario a escala mundial. La previa experiencia

norteamericana durante la posguerra había conseguido reactivar la economía mediante la masiva construcción de viviendas y urbanizaciones. Algo muy parecido sucedió antes del crack del 2008. La adquisición de viviendas por medio de hipotecas de alto riesgo conocidas como subprime, acompañado de un boom crediticio inició dos burbujas paralelas: la del mercado inmobiliario y la del crédito. Lo que siguió ya es sabido por todos y sus consecuencias probablemente aún estén muy vigentes.

Por consiguiente, según la tradición marxista se suceden aquí dos sacrilegios económicos que afectan directamente la calidad de vida de las personas. Por un lado se instala el valor de cambio en la administración urbana como política dominante, y por el otro, se crea una especulación consensuada por las élites que gobiernan el mercado inmobiliario con el objetivo de aumentar el valor de una producción, en este caso la vivienda. En palabras de Harvey:

Banqueros, promotores y empresas de la construcción constituyen fácilmente una alianza de clase (que a menudo domina tanto política como económicamente el motor del crecimiento urbano. Pero las hipotecas que firman por su vivienda los consumidores son individuales y dispersas y con frecuencia los préstamos se conceden a gente que pertenece a otra clase. (p. 80).

En este orden de cosas ¿Qué parte de la población es la más afectada en toda esta coyuntura? La respuesta es evidente y el estado de la situación reclama con urgencia la incorporación de una valorización del derecho a la ciudad lefebvrea y a la justicia espacial defendida por Edward Soja.

Otra forma de cómo se manifiesta la falta de este derecho es a través de la segregación espacial. Los casos investigados por Soja en Los Ángeles dan cuenta que el factor social sumado al factor racial es un indicador tan excluyente como vergonzoso. En estos términos, para una cantidad importante de la población la experiencia urbana no sólo se vuelve precaria y empobrecida, sino además, limitada y desesperanzadora. Sumado a esto, en muchos lugares el capitalismo y sus estrategias espectacularizantes han debilitado las redes de integración social dentro de los barrios, lo que se traduce en un desinterés, o en el peor de los casos,

en una restricción en la participación ciudadana. En este sentido, es necesario volver a articular nuevas prácticas políticas insurgentes a diversas escalas espacio-temporales que pueden ir desde el espacio individual o comunitario, hasta la participación y alianzas con diferentes instituciones.

La revolución de nuestra época tiene que ser urbana o no será. Quizás estas palabras de Lefebvre por estos días estén tomando más fuerza que nunca. La esperada revolución urbana quizás esté pasando por una fase previa a su detonación. Sucedió con el 15M español, en El Alto de Bolivia por la Guerra del agua, el Occupy Wall Street en Nueva York y tantos otros.

Casualmente, las mismas semanas en la que escribo estas líneas se han desarrollado diversas manifestaciones ciudadanas a lo largo de todo el mundo. Cataluña, Ecuador, Bolivia, Hong Kong, Nueva York, Líbano y Chile. Aunque no todas bajo las mismas banderas, las movilizaciones sociales siempre nos recuerdan que la calle es aquel lugar donde las cosas pasan, y donde la ciudadanía expresa su legítimo poder. Esto demuestra que el espacio sigue reclamando, valga la redundancia, su propio espacio, pero que aun así, tampoco se agota en su mera densidad material. En un contexto de globalización y de revolución tecnológica, los espacios virtuales penetran en lo real y viceversa, el espacio percibido es trastocado por el espacio vivido, que a su vez, tiene el potencial de fracturar y transfigurar el espacio concebido.

¿Qué fuerzas predominarán en esta, ad portas, nueva ciudad líquida?, ¿Será finalmente el tiempo liquidado por el espacio?

4. La nueva ciudad interactiva y global: antítesis de un recorrido.

Estamos en la Rusia zarista, es el 22 de diciembre de 1849 y están a punto de fusilar a Fiódor Dostoyevski. Él, junto a otros compañeros del grupo Petrashevski; un círculo de intelectuales no muy amigos del Zar, amantes de la literatura y de la libertad, se encuentran con los ojos vendados en el patio de fusilamiento a escasos minutos de la muerte. De pronto, un jinete irrumpe en el patio con una nueva orden y suena la señal de retirada del pelotón. El mensaje recién llegado señala que la pena del casi fusilado Dostoyevski ha sido conmutada por cinco años de trabajos forzados en Siberia.

Para fortuna del escritor y sus compañeros, la información que portaba el jinete pudo llegar a tiempo a la Fortaleza de San Pedro y San Pablo, lugar donde estaban los prisioneros. Para ellos, el tiempo pudo vencer al espacio gracias a la diligencia del jinete. Pero como sabemos, las notificaciones providenciales no eran la situación más habitual antes de la existencia de mensajes a distancia y en tiempo real⁶². Efectivamente, la historia está llena de cartas que no llegaron a tiempo. Y Aunque la instantaneidad del mensaje no garantiza *per se* su oportunismo, lo cierto es que nunca llegaremos a saber cuántas lamentables muertes se podrían haber evitado con un sistema más eficiente de mensajería; con ese *deus ex machina*⁶³ interviniendo justo a tiempo antes de la tragedia. Inevitablemente pienso en el fatal destino de Walter Benjamin y su última decisión. Cuántas obras

⁶² Curiosamente, el zar Nicolás I de Rusia -el mismo que condenó a trabajos forzados a Dostoyevski- fue el promotor de las primeras pruebas de un telégrafo con un sistema binario de transmisión de señales. El hecho que atrajo el interés del zar fue cuando el científico Pavel Schilling en 1832 logró una transmisión de señal a corta distancia entre dos telégrafos, a partir de este avance Schilling consiguió el auspicio del zar. Tras unas cuantas pruebas exitosas hechas entre diferentes edificios imperiales, el proyecto debió interrumpirse en 1837 debido a la muerte de Schilling.

⁶³ Recurso narrativo proveniente del teatro griego y romano que señala la aparición de un elemento divino en un momento crucial de la trama. Literalmente significa "Dios desde la máquina" debido a que en la antigüedad se usaba una especie de grúa para introducir desde el aire al personaje divino.

más tendríamos de él si la restricción de su visa para pasar a territorio español hubiese llegado un poco antes.

Como sea, lo cierto es que los avances de la técnica y los dispositivos de comunicación han funcionado como un catalizador que ha acelerado nuestra praxis vital, y con ello, la dialéctica de la historia.

Precisamente, gracias a las nuevas tecnologías y el avance de redes globales de comunicación, el espacio es atravesado, estrechado, y las distancias se vuelven menos insalvables y más posibles. Y si hablamos de transporte, no hay que olvidar la revolución espacial que significó la invención del tren a vapor para la configuración del mundo industrial en la Europa del siglo XIX. No es casual que aún en la actualidad, los medios de transporte y sus avances tecnológicos, sigan dominando nuestro flujos y modelando nuestra percepción del tiempo y el espacio. En este sentido, el desarrollo de nuevas tecnologías, tanto en el ámbito de las comunicaciones como en el transporte, han sido los principales responsables de que, si me permiten el lugar común; el mundo se haya vuelto un lugar más pequeño.

Desde que Marshall McLuhan acuñó el concepto de *aldea global* a fines de los años sesenta la tecnología no ha hecho más que crecer exponencialmente. McLuhan murió en 1981, pero si hubiese podido ver con unas *google glass* cómo la navegación por internet y las redes sociales están cambiando la forma en que los seres humanos nos estamos relacionando e informando, seguro tendría noticias no muy alentadoras para el futuro; además de constatar que su teoría de los servomecanismos sigue más vigente que nunca.

El escenario actual dominado por la globalización capitalista y el aceleramiento de los denominados espacios de flujos⁶⁴ han convertido a las ciudades en verdaderos nodos globales interconectados en tiempo real. Nunca antes en la historia de la humanidad las imágenes y la información de lugares remotos había estado al alcance de un simple clic. En términos geográficos, con aplicaciones como la mencionada *google street view* podemos desde nuestro sofá darnos un paseo virtual por lugares tan distantes entre sí como la excéntrica Dubái y el centro histórico de Cusco; o la espectacular Las Vegas -y todas las ciudades a las que hacen referencia sus fantasiosas arquitecturas-. Todo esto sin mencionar la posibilidad de tomar un avión a casi cualquier parte del mundo, siempre y cuando tu visa/visado te lo permita.

Efectivamente, a pesar de la aparente sensación de libertad que la actual sociedad-red nos sugiere, lo cierto es que las fronteras reales siguen existiendo. Un ejemplo de ello es que existe una jerarquía de pasaportes que gozan de una mayor aceptación entre la totalidad de las diferentes naciones que componen el globo. Que el mundo sea un lugar más global definitivamente no impide que puedas elegir a quienes aceptas por amigos y con quienes prefieres guardar la distancia. El mencionado ranking es encabezado por Japón, Singapur y Corea del Sur, quedando Estados Unidos en el sexto lugar. Estos datos nos revelan la envergadura de las economías capitalistas asiáticas y su injerencia en la configuración de la propia red de inputs y outputs que modelan la economía a nivel global.

Si echamos un vistazo general al *modus operandi* de los centros urbanos veremos que, así como lo afirmaba Manuel Castells en su etapa “marxista”, los espacios urbanos coinciden plenamente con los espacios de consumo. Consumo y globalización son los grandes pilares socioeconómicos de las sociedades contemporáneas. Por eso no sorprende que el consumo sea el principal instrumento del capitalismo para autorreproducirse y desactivar la lucha de clases

⁶⁴ En su libro *La era de la información. Economía, sociedad y cultura* (1997), Manuel Castells denomina espacios de flujos al sistema de interacciones en que la “sociedad red” se desenvuelve y organiza materialmente a través de sus constantes flujos económicos, comunicacionales y simbólicos.

(Castells, 2014). El espacio urbano ha cedido al canto de sirena del consumo global y ha espectacularizado su paisaje, sus fachadas e itinerarios con tal de entregar una narrativa menos problemática y más “adorable”, como si de un parque temático se tratara, ha homogenizado la espectacularización. De ahí que el concepto de disneyficación al que aludió Sharon Zukin en 1996 -y que luego fue extendido por Alan Bryman en su libro *La disneyficación de la sociedad* (2004)- cobre tanto sentido en las ostentosas sociedades neoliberales.

Del mismo modo, si a la influencia del paradigma económico agregamos el factor cultural, político y simbólico, aparecen las llamadas *ciudades globales* de la socióloga norteamericana, Saskia Sassen. Londres, Nueva York, París y Tokio constituyen los nodos más relevantes de influencia global. Se trata pues, de sofisticados centros de poder dotados de una imponente infraestructura productiva y comunicacional. Esta privilegiada condición permite que las decisiones y devenires de dichas ciudades globales afecten jerárquicamente las prácticas sociales de toda la aldea global.

Podríamos hablar en este sentido de una postcolonización simbólica -además de la ortodoxa- en tanto los modos de vida de las culturas dominantes, junto a sus respectivos valores, mediáticamente son exportados a otras culturas menos influyentes. En el célebre ensayo *Para leer al Pato Donald* (1972) de los escritores Armand Mattelart y Ariel Dorfman, se describe en un tono satírico cómo la ideología dominante impone, difunde y perpetua sus criterios a través de, en este caso, las aparentemente ingenuas historietas de Walt Disney. Pero como sabemos, la inclinación de las culturas dominantes a expandir su cosmología junto a sus identitarios símbolos no es una práctica exclusiva de esta época. El ejemplo más ilustrativo de la antigüedad lo representaba la religión y la lengua, que en cierto modo son los mismos factores que operan hoy si hacemos

la correspondiente conversión posmoderna⁶⁵, a saber: religión= consumo, lengua=lenguaje visual mediático.

¿Entonces qué cambia, cuál es la mayor diferencia con respecto a hoy? Naturalmente el flujo; la capacidad inagotable con que el cauce de la sociedad informacional transporta datos, propicia acontecimientos y alimenta nuevos cauces ahora más interconectados entre sí. Volviendo a McLuhan, el medio es el mensaje.

Con todo, y entre medio de toda esta vorágine de flujos, siempre habrá sectores que levantarán sus propias murallas de piedra y preferirán vivir al margen de toda sospechosa nueva configuración de su hardware ideológico. ¿Se trata de la clásica dicotomía entre apocalípticos e integrados propuesta por Umberto Eco en los años sesenta? ¿Aún siguen siendo oportunas esas categorías? Me inclino a pensar que, más allá de determinar su pertinencia, lo interesante es reflexionar acerca de qué representa qué cosa en este nuevo orden de cosas; ¿las posturas reticentes a la tecnología serán la genuina trinchera de la crítica contra el autocomplaciente liberalismo digital de las sociedades desarrolladas? O, en su defecto ¿será la destrucción de las petrificadas fuerzas del pasado gracias a la tecnología, lo que nos conducirá a una sociedad más humana, lúdica y comprometida?

HACIA LA CIUDAD LÍQUIDA (NO HAY RETORNO)

Venecia es conocida por todo el mundo (presencial o virtualmente) gracias a su particular configuración geográfica y arquitectónica. Su carnaval es uno de los hitos más célebres que haya sido documentado, imitado, ficcionalizado y representado por el imaginario del mundo entero. De ahí que sus máscaras sean el souvenir predilecto de voraces turistas en busca de un símbolo que atestigüe

⁶⁵ Como se ha mencionado, Jean François Lyotard señala que con la posmodernidad se acababan los grandes relatos, entendidas como las grandes ideologías del siglo XIX: la religión cristiana, el iluminismo positivista, el comunismo, y el capitalismo industrial.

su presencia en dicha ciudad. Pero no nos debe sorprender que la mayoría de las máscaras que se venden en Venecia no hayan sido hechas en Venecia. Como en muchos lugares turísticos del mundo, los souvenirs más vendidos y los que millones de turistas llevan consigo a todos los rincones del mundo, no son más que un simulacro; una copia hecha en China que sustituye al original; un fetiche catártico desprovisto de su aura original, pero que mágicamente satisface en gran medida el deseo del viajero.

Podríamos incluso hablar de la *teoría de la máscara china de Venecia* para ilustrar la travesía que emprenden determinadas mercancías, específicamente aquellas producidas como souvenirs no “endémicos”, cuyo paradero final en un sistema de economía globalizada, es incierto. El éxito de esta fórmula consiste en la habilidad del mercado para cubrir un nicho que cada vez es más fecundo con la masificación del turismo global y el aumento del flujo internacional de mercancías. Si agregamos a estas condiciones la suposición de que muchos de estos demandados souvenirs ni siquiera tienen una pretensión de autenticidad, y que en su lugar, asumen estoicamente en complicidad con el turista que no quieren ser más que un gesto superfluo para decir: yo estuve aquí y me acordé de ti, constataremos el éxito de este mercado y con ello la explicación de la estratégica ubicación física que la ciudad neoliberal le ha concedido.

En esta formulación, el itinerario de la máscara (o el de cualquier souvenir de este tipo) siempre comienza en un galpón fabril de China, luego viaja a su supuesto lugar de origen, y de ahí, a los lugares más recónditos del mundo, incluyendo la paradójica posibilidad de volver a su país de fabricación.

Volviendo a las conceptualizaciones teóricas que Zukin, Bryman, y Mattelart realizaron usando la analogía de *Disneylandia*, en la canción del mismo nombre, el cantautor uruguayo, Jorge Drexler, hace referencia precisamente a las paradojas de esta globalización mundial del mercado:

Relojes suizos falsificados en Paraguay vendidos por “camellos” en el barrio mexicano de Los Ángeles; turista francesa fotografiada semidesnuda con su novio árabe en el barrio de Chueca (...) pilas americanas alimentan electrodomésticos ingleses en Nueva Guinea; gasolina árabe alimenta automóviles americanos en África del Sur, pizza italiana alimenta a italianos en Italia, niños iraquíes huidos de

la guerra no obtienen visa en el consulado de Egipto...para entrar en Disneylandia”
(álbum *12 segundos de oscuridad*, 2006).

De nuevo, la intermitencia de flujos forma parte de aquella estructura estructurante que, valga la redundancia y en clara sintonía con Bourdieu, estructura nuestro sistema de relaciones. Quizás el pensador que más ha profundizado en estos términos sea el sociólogo de origen polaco Zygmunt Bauman. La llamada *modernidad líquida* plantea cómo se ha transformado nuestra forma de relacionarnos con el mundo; en lugar de estar limitados por las barreras de la densidad material que caracterizaban el sistema de relaciones anteriores, la sociedad ha desarrollado diferentes tecnologías que han cambiado nuestra percepción de lo real. Esta intermitencia de flujos ha prefigurado un escenario donde abundan los vínculos más efímeros, livianos, instantáneos y múltiples. El acceso a la información, la movilidad, el tiempo y el amor, se cocinan precisamente en esta red de relaciones provisionales; estructura evanescente, interconectada y líquida en la que surfeamos día a día.

Para los críticos de la modernidad líquida -me refiero a la crítica contra la época, no a un cuestionamiento del concepto- las condiciones de este paradigma representan una notoria artificialización de las relaciones sociales. Así lo vio Bauman también en su obra sobre la fragilidad de los vínculos humanos, *Amor líquido* (2003). Si pensamos en la posibilidad de interacción que los intermitentes flujos de la presencia humana urbana proveen -en su aspecto físico o virtual-, la cantidad de estímulos y encuentros a los que están expuestos los sujetos posmodernos, los conducen a una cierta condición de liviandad; de ingravidez y de superficialidad al momento de establecer vínculos más profundos. En efecto, si pensamos en cómo las generaciones anteriores de las sociedades occidentales concebían la institución del matrimonio y la consecuente búsqueda de pareja, veremos que en un sentido muy general el asunto se sorteaba a mucho más temprana edad, sin mucha experiencia previa, y a menudo con aquella persona que formaba parte de un círculo común (trabajo, escuela, barrio, iglesia, amigos en común, etc.). Muy por el contrario a la situación descrita, con las ilimitadas posibilidades de interacción que provee la realidad actual se ha producido una reacción similar a la que describía Simmel con el Blaseé, pero en este caso, aplicado a la sobreabundancia de estímulos humanos que, en tanto sujetos

desconocidos, contienen en su anonimato la posibilidad de un eventual encuentro así como también de un más cómodo rechazo. Bauman comenta en su libro la experiencia de un hombre de la ciudad inglesa de Bath de 32 años y su opinión respecto a la diferencia de las tradicionales citas en persona versus los contactos virtuales: la ventaja decisiva de la relación virtual es que siempre se puede oprimir la tecla “delete” (2006:5).

En cuanto incorporamos al sistema de relaciones humanas el factor virtual -tan propio de las redes sociales- se produce una disminución de la presencia del factor humano como condición estructuradora de la vida, una condición que en este caso está mediada por un azar algorítmico que representa aquella encrucijada en la cual ahora es la máquina y sus circuitos, tal como las novelas de Isaac Asimov, el dinamizador de nuestras relaciones con el mundo.

Una visión radical de las relaciones humanas mediatizadas por las nuevas tecnologías se puede ver en una distópica película de Spike Jonze protagonizada por Joaquin Phoenix. Esta galardonada cinta ambientada en una realidad no muy lejana de la actual, narra la vida de Theodore, un solitario hombre que tras el fracaso de una relación amorosa comienza a estrechar un vínculo con su asistente virtual: un nuevo y avanzado sistema de inteligencia artificial cuya intuitiva y seductora interfaz es capaz de comprender mejor que nadie el solitario espíritu del protagonista. *Her*, estrenada en 2013, podría ser perfectamente una premonición de la evolución logarítmica de ese actual fetiche digital llamado Siri.

Y es que al parecer -como lo dice el libro de Jaron Lanier⁶⁶- el futuro es ahora, o al menos si no es ahora está a la vuelta de la esquina, tal como lo profetizaba el movimiento futurista hace ya más de cien años. A propósito de esto ¿será la condición actual aquella utopía que el futurismo buscó?

⁶⁶ Jaron Lanier, una eminencia en el ámbito de la informática, es el autor del concepto de realidad virtual. Su libro *El futuro es ahora. Un viaje a través de la realidad virtual*, reconcilia el componente humanístico con la tecnología y señala cómo ésta puede complementar nuestra experiencia corporal, ideas que por cierto, en sus libros anteriores ponía bajo sospecha.

Alineados con el fascismo italiano y sus desvaríos nacionalistas dudo mucho que Marinetti y sus amigos hubiesen visto con buenos ojos la aldea global del mundo posmoderno. Así, visto desde nuestra óptica contemporánea, una contradicción evidente respecto a la militancia política del movimiento futurista y su ideal estético radica en que éste no consideró que por definición, la máquina y el movimiento siempre buscan abarcar nuevos territorios, y esto claramente implica un encuentro con lo otro, lo diverso, lo que está fuera de la frontera. Su ingenuidad fue no prever que su valorado fetiche (la máquina y la velocidad) trabajaría para hacer del planeta un lugar más hiperconectado y global, y no para fortificar las trincheras nacionalistas. Tampoco podemos decir que la tendencia arquitectónica conservacionista que muchos centros históricos se han encargado de proteger les sería de su total agrado, y es que el movimiento futurista en su afán por cambiar el anticuado paisaje urbano proclamó demoler incluso su patrimonio histórico nacional; así reza un fragmento del manifiesto *Contra la Venecia del pasado* de 1910:

Queremos preparar el nacimiento de una Venecia industrial y militar que pueda dominar el Mar Adriático, un gran lago italiano. Apurémonos a llenar los pequeños canales apestosos con los escombros de los viejos edificios derrumbados y leprosos.

Con todo certeza, a los futuristas le gustaría muchos menos la actual Venecia atiborrada de turistas extranjeros y máscaras chinas. ¿Será el imaginario de Venecia con sus intermitentes e internacionales visitas el paradigma de la ciudad líquida? Más allá de la conexión evidente entre sus canales y el carácter líquido que la rodea, lo cierto es que el paradigma por excelencia de la ciudad líquida existe en las comunidades del espacio virtual. Una especie de metápolis simbiótica, multiforme e interconectada capaz de extenderse a cualquier rincón del globo. Comunidades completas se encuentran en el ciberespacio para compartir conocimientos, jugar, trabajar, flirtear, comprar, vender, y un sinnúmero de otras actividades que no necesitan de una persona real al otro lado de la pantalla. En suma, todo lo que una ciudad tradicional puede ofrecer. Excepto, claro está, la densidad material de los volúmenes físicos; último refugio de lo “real”, antes que los avances de la realidad inmersiva logren descifrar completamente *La matrix*.

Siguiendo con la metápolis virtual, ¿acaso no hacemos el mismo ejercicio del flâneur cuando navegamos desinteresadamente por la red? ¿no es esa imprevisibilidad de estímulos y de contenidos por descubrir, aquello que nos empuja a seguir navegando hasta perdernos en lugares insospechados? La verdadera ciudad líquida, esa que llamamos internet, en la medida que posibilita la práctica del flaneurismo virtual, contiene en sí su condición *sine qua non*. Se trata de una estructura rizomática que además parece inabarcable; un lugar donde los hipertextos que nos sorprendan en el camino, nos pueden conducir a otros interesantes callejones, y por qué no, devolvernos el interés por viejos y conocidos lugares reales.

En el año 2016 Nintendo lanzó el juego de realidad aumentada, *Pokémon GO*. Un juego para teléfonos móviles que consistía en atrapar pokémones en el espacio real. Gracias a una interfaz que señalaba tu ubicación y el lugar dónde se encontraban las criaturas, al llegar al lugar correcto el pokémon aparecía en la pantalla de la cámara del teléfono listo para ser capturado con un clic. El dilema que propone el juego no deja de ser interesante: demostrar que la realidad aumentada puede movilizar a personas reales hacia diferentes localizaciones físicas con la promesa de un premio virtual. Imagino el potencial turístico que puede tener un experimento como este para revitalizar zonas de interés estratégico, poniendo claro está, los anzuelos indicados. Como sea, no hay duda de que estamos asistiendo a una mutación del paradigma metafísico y con ello, a su consecuente repercusión en el espacio físico de las ciudades.

¿Entonces qué pasa y pasará con la ciudad real? Profetizar sobre el derrotero de nuestras gigantes de hormigón podría abrir una puerta en la cual prefiero no entrar en razón del objeto de mi tema central. Sin embargo, y en vista de las contingencias del último tiempo⁶⁷, me interesa agregar algo que probablemente

⁶⁷Cuando escribía este apartado gran parte de los países habían decretado un confinamiento obligatorio en razón del Covid-19. La discusión sobre la pertinencia de las ciudades y los encuentros reales cobró un nuevo protagonismo al ver cómo la sociedad en su totalidad concibió nuevas formas de prácticas sociales a partir de la interconexión digital.

ya es parte del sentido común: y es que la ciudad le seguirá el ritmo a los seres humanos. La hibridación entre lo humano y lo digital irá de la mano con las ciudades.

Las tan promovidas por la retórica urbana, *smart cities*, más allá de aludir a ciudades hiperconectadas e interactivas con su entorno, también consideran la optimización del espacio y de los recursos, además del desarrollo de nuevas formas de cooperación. Si este es parte del ideario -muy en la línea del capitalismo liberal de rostro humano, como diría Slavoj Žižek- ¿podríamos como ciudadanos depositar nuestra confianza en estas directrices urbanas?

La verdad es que si algo nos ha enseñado la teoría crítica es que el capitalismo no tiene nada de ingenuo. Abandonar la retórica de la exaltación y defensa de la ciudad material y concreta para abrazar acríticamente la ciudad inteligente y virtual, seguro no es el camino. Una ciudad ideal, no sólo debe permitir y favorecer todo tipo de conexiones (reales y virtuales) sino también garantizar una ciudad para todos. Cuando las heridas de las ciudades están marcadas por la desigualdad y exclusión espacial, no hay maquillaje que resuelva los problemas profundos. Cuando la ciudad se ha consagrado al consumo como única religión, todo lo no rentable se convierte en un sacrilegio imperdonable para el modelo de gestión capitalista. Aquí es donde la crítica lefebvrea surge con más fuerza que nunca. Al parecer la forma más concreta de cambiar la ciudad es cambiando la sociedad, y por ende la política. Sin embargo, mientras los nuevos proyectos políticos van tomado forma -o deformándose de su original- a la espera de una gobernabilidad más justa e inclusiva, el arte y la celebración de su imaginación política, bien pueden ser un aliado en este campo de disputa.

III. EL GESTO PERIPOÉTICO: APROXIMACIONES AL CONCEPTO

“Poéticamente habita el hombre en esta tierra”

(Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías*)

“el arte es un juego entre los hombres de todas las épocas”

(Marcel Duchamp)

En algún momento de nuestra niñez, probablemente todos jugamos a no pisar las líneas de la acera mientras caminábamos por un terreno pavimentado de la ciudad. Este banal entretenimiento usado para distraer nuestra atención de un tedioso y funcional recorrido, representa una intuitiva voluntad de querer suspender la vida corriente para transformarla en un itinerante y provisional espacio lúdico. Asimismo, bajo esta misma vocación, el niño ensaya la posibilidad de revertir la logocéntrica idea del desplazamiento en tanto destino, por la posibilidad de un desplazamiento que se recrea en las potencialidades propias de su recorrido.

Este tipo de gestos, confinados casi exclusivamente al imaginario infantil gracias a la imposición de unos valores sociales fundados en la productividad y el racionalismo funcionalista⁶⁸, reaparece cada cierto tiempo reactualizado en diferentes prácticas de resistencia lúdica, política y/o artística.

⁶⁸ Roland Barthes en su célebre *Mitologías* (1957), hace referencia a la forma en que los juguetes habituales constituyen esencialmente un microcosmos adulto en el que todo consiste en reproducciones reducidas de objetos humanos (herramientas, estaciones de servicio, bebés de goma, juegos de té y cocina, etc.). “Se puede preparar a la niña para la causalidad doméstica, condicionarla para su futuro papel de madre”, señala Barthes. Así, estos juguetes convierten al niño en usuario, en propietario, pero jamás en creadores; consigue que los niños en lugar de inventar el mundo, lo utilicen. (Barthes, 2012:63). La crítica

Su genealogía es vasta y diversa, y sus manifestaciones específicas son tan múltiples como evanescentes, de manera que difícilmente han sido documentadas con rigor. Sin embargo, mi cometido no es aquí hacer un compendio enciclopédico de tales manifestaciones, sino que, proponer una particular lectura de aquellas prácticas urbanas fundadas bajo el libre deseo humano de recrearse y manifestarse lúdicamente en espacios que no han sido previstos para ello. A esta profana vocación psíquica (del latín *vocationem*: llamado) que interpela al transeúnte a decodificar el espacio público, a vaciarlo de sus contenidos instrumentales y restituirlo con singulares experimentos sensibles, yo le llamo el *Gesto Peripoético*.

La naturaleza de estas prácticas implica la latencia de una inventiva similar a los procedimientos poéticos del lenguaje, además de disponer de una intermitente sensibilidad “poética” en tanto concepción de un mundo regido por reglas experimentales y a veces absurdas⁶⁹. Por eso que no es de extrañar que se establezcan algunas analogías entre la actividad poética y una manera especial de ver y usar el espacio. Del mismo modo, aproximarse al fenómeno urbano estableciendo vínculos con lo textual o semiológico nos permitirá empatizar con las extravagantes extrapolaciones urbanas que hicieron dadaístas y surrealistas de sus subversiones líricas.

En efecto, ya desde las primeras vanguardias y su afán por la experimentación (anti) artística, se descubre una inquieta pulsión por jugar con las formas y sus lecturas. Mucho antes de las incursiones vanguardistas de comienzos del siglo XX el escritor y filósofo Friedrich Schiller había establecido una íntima conexión entre el juego y la dimensión estética del ser humano. De ahí que no nos sorprenda que otros autores posteriores mantuvieran este vínculo, con uno que otro matiz.

antiutilitarista que realiza el semiólogo francés encuentra su disparatada constatación en la cadena actual de entretenimiento familiar llamada Kidzania; un lugar donde los niños realizan trabajos de rol (albañiles, policías, profesores, médicos, etc.) e incluso pueden llegar a ganar dinero.

⁶⁹ Recordemos aquí las extravagantes incursiones `Patafísicas, cuyo ideólogo más prominente, Alfred Jarry, definía como la ciencia de las soluciones imaginarias. La obra recomendada para introducirse en las peripecias del Colegio de `Patafísica es: `Patafísica. Editorial Pepitas de calabaza.

Por otro lado, las retóricas subversivas y sus propias contradicciones dentro de las sociedades poscapitalistas tendrán su momento culminante con la aparición de un conflictivo concepto nacido en torno a las teorías posestructuralistas. Me refiero a la idea de *deconstrucción* y la forma en que ésta permeó el pensamiento contemporáneo y sus respectivos discursos. En efecto, sin la deconstrucción sería difícil entender, leer, y más aún; concebir, una serie de prácticas posmodernas enmarcadas en torno a la subversión del espacio y al poder.

Estas recién mencionadas coordenadas representan la base de las disquisiciones que abordaremos en este capítulo. Bajo la excusa de encontrar la esencia del gesto peripoético -cual suspicaz piedra filosofal- profundizaremos rizomáticamente⁷⁰ en su descripción, sus alcances, sus limitaciones y sus contradicciones.

⁷⁰ Recordemos aquí la noción de Rizoma propuesta por Deleuze, y una de las propiedades que recojo para describir mi método discursivo: "El rizoma es una anti-genealogía". (Deleuze y Guattari, 2005: 33).

1. Usar el espacio urbano en clave poética.

En 1961 Raymond Queneau, fundador de OuLiPo (Obrador de Literatura Potencial), publicó en Francia la singular obra *100.000 millones de poemas*. El escritor, poeta, novelista y miembro del excéntrico Colegio de Patafísica, ideó un poemario-objeto cuyo diseño permitía componer imprevisibles poemas a partir de la interposición de las diferentes tiras de versos que conformaban las diferentes páginas; una suerte de cadáver exquisito surrealista, pero reconciliado con la industria editorial. Gracias a las posibilidades combinatorias que podía realizar quien lo leyera, la potencia del sugestivo experimento de Queneau consistía en ofrecer la oportunidad de ser lector y poeta al mismo tiempo. Concretamente podías comenzar con el primer verso del primer soneto y elegir, por ejemplo, el cuarto verso del soneto de la página siguiente. Y así hasta agotar todas las, literalmente, casi infinitas posibilidades.

Un ejercicio como este implica que en cada deliberada elección que hacemos de un verso, estamos descartando todas las otras posibilidades combinatorias para ese verso y para la totalidad del poema, puesto que no podemos poner dos versos exactamente en la misma posición (¿desafío para un próximo libro-objeto?), así como tampoco podemos estar físicamente en dos lugares a la vez (a menos que consideremos la teoría del Multiverso).

De una forma similar cuando realizamos una deriva por la ciudad y elegimos ciertos “pasajes” estamos articulando un tejido; una serie de combinaciones que construyen un entramado con cada paso o elección que tomamos.

La ciudad como un lenguaje o como un texto fue una visión ampliamente difundida por algunos pensadores principalmente vinculados e inspirados en la semiología de Roland Barthes. El mismo Barthes señala a este respecto: “La ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad es una especie de lector que, según sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente” (Barthes, 1990:264).

Si la ciudad es un lenguaje, como se afirma aquí; si es portadora además de un discurso, en tanto significantes que interpelan por su significación; para practicar una óptima lectura habría que considerar no solo la mutabilidad de esos significados a lo largo del tiempo (componente diacrónico) sino también la interrelación con otros significados en un mismo momento (componente sintáctico). Se trataría pues, de una suerte de exégesis urbana en la que además, los mismos significantes pueden ser demolidos, remodelados y reescritos por los nuevos intereses del quehacer urbanístico. Quien mejor que Víctor Hugo -un verdadero maestro de la arquitectura para muchos especialistas⁷¹- para afirmar que: “Esto matará aquello. El libro matará el edificio”. (Choay, 1983:498). Si Víctor Hugo pudo ver en el advenimiento de la imprenta, en tanto dispositivo técnico, promotor y difusor de nuevas ideas, una antítesis a la gramática de piedra que constituía la arquitectura medieval, en la transición de la Galaxia Gutenberg hacia la Galaxia Transmedia Neoliberal se constata que los significantes arquitectónicos también pueden ser deconstruidos y demolidos. Quizás el ejemplo más ilustrativo y radical provenga del acta fundacional de la era posmoderna: La demolición en 1972 de los bloques Pruitt-Igoe Housing en St. Louis. Este proyecto construido en la década de 1950 según la dominante moda del Movimiento Moderno liderado por Le Corbusier, no consiguió satisfacer las necesidades residenciales para la comunidad urbana a quien estaba dirigida. A falta de unas condiciones mínimas de habitabilidad humana, sus residentes fueron abandonando progresivamente los pisos hasta que el proyecto se volvió un lugar cada vez más depreciado e inseguro. Tanto para los ideales tecnológicos modernos como para el arquitecto Minoru Yamasaki -el mismo diseñador de las torres gemelas- la demolición significó un duro revés, pero en ningún caso la constatación del fracaso del proyecto moderno, más bien, su mutación. Precisamente esta mutabilidad será la característica en la arquitectura posmoderna; la ciudad está constantemente mudando su morfología, ya sea por las exigencias de una nueva estética arquitectónica, por los avances de la

⁷¹ El célebre arquitecto Frank L. Wright, quien en su juventud tuvo *Nuestra Señora de París* como libro de cabecera, sentía un gran admiración por el escritor francés y llegó a declarar en su testamento que “Víctor Hugo escribió el ensayo más clarificador sobre arquitectura de entre los que hasta ahora han aparecido” En, Choay, F. (1983). *El urbanismo. Utopías y realidades*. Del Castillo, L. (trad.) Barcelona: Editorial Lumen, S.A. p.498.

tecnología y sus materiales constructivos, o por los planes de renovación urbana que materializan estas nuevas tendencias. Sin duda que estos cambios nos confirman aquella renovada “reescritura” que constituye la imagen de la ciudad⁷². Puestas así las cosas y considerando que la ciudad es un texto que siempre se está reescribiendo a sí mismo, resulta demasiado tentador entender la imagen de la ciudad como una suerte de palimpsesto semiológico en el que pueden leerse diferentes textos y discursos en tanto la ciudad es habitada y construida por diferentes subjetividades. La idea de extender el concepto de texto más allá de su soporte lingüístico también los podemos encontrar en autores como Jacques Derrida. Al decir del filósofo deconstruccionista, “No hay oposición ni distinción sólida entre texto y práctica social. Toda práctica social pasa por textos y todo texto es en sí mismo una práctica social.”(2005:4).

Se trata pues, de la fusión semiológica entre la llamada *civitas* -su composición humana- y la *urbs* -su parte física y material-. Un continente, que tanto él como su contenido, no paran de resignificarse puesto que son las propias comunidades y grupos sociales que con sus deseos, contradicciones e intereses, proyectan directa o indirectamente aquella ciudad que se materializa.

De la misma forma en que el lingüista francófono Ferdinand De Saussure definió la diferencia entre lengua y habla, entendida la primera como un sistema/estructura, y la segunda como el modo particular en que los individuos utilizan una lengua, el uso que hacemos de la ciudad también puede responder a modos personales y genuinos de usar esa “lengua”; entre ellos, la poesía y sus juegos⁷³. Porque a pesar de que siempre exista una estructura, siguiendo con la analogía, siempre cabe la posibilidad de poner en juego otros modos de uso cuya

⁷² Sin duda, como mencionamos someramente en el primer capítulo, la obra de Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, es un libro de referencia en cuanto a la conformación de una suerte de gramática del paisaje urbano, tan promovida a partir de las década de los sesenta.

⁷³ Respecto a esto, Michel De Certeau se refiere a los “vagabundeos eficaces” mencionados por Fernand Deligny para señalar un tipo de deambulación realizada por el reverso del espacio tecnocráticamente construido y funcionalista. Una operación realizada por el simple hecho de caminar en tanto acto creativo y liberador. En su obra, *La invención de lo cotidiano*, Certeau también recurre a la analogía semiológica saussureana (lengua y habla) para comentar aquellos otros desplazamientos que cobran vida a partir de esa noción particular del uso del espacio y de sus atribuciones.

capacidad reside, precisamente, en agitar, desafiar, y en última instancia, cuestionar, la propia estructura.

EL GESTO PERIPOÉTICO (GPP)

La peripoética es ante todo una actitud, una disposición psíquica que busca subvertir el espacio público y apropiarse de éste. Sobre esto último, no nos referimos a un espacio que se pueda poseer y confinar como un derecho exclusivo de propiedad, sino, a concebir y reconocer espacios como propios o apropiados (aptos para). ¿Cómo saber que un espacio es apropiado para tal o cual cosa? Probablemente no hemos indagado lo suficiente en esta pregunta ya que la mayoría de los ciudadanos damos por sentado que las funciones del espacio público ya están dadas de antemano por urbanistas y otros especialistas. Y esa mayoría no se equivoca.

La cuestión se trata de si queremos aceptar pasiva y acríticamente los dictámenes de una disciplina que en última instancia tiene como objetivo regular, ordenar y coreografiar nuestros itinerarios urbanos, en lugar de estimular nuestra imaginación, creatividad y el encuentro con “lo otro”, lo diferente, lo imprevisto en la ciudad⁷⁴. La peripoética consiste en develar los ropajes funcionales de esos lugares; en ella reside una voluntad que busca quitarle el velo a lo previsible, y con este gesto, deconstruir provisionalmente las proyecciones que el urbanismo oficial ha diseñado y planificado según qué objetivos y qué contextos.

Lo que pretende la peripoética y aquella pulsión creativa que lo motiva (el gesto peripoético) es intervenir aquellos espacios que han sido proyectados con un sentido completo y último, descubriendo y poniendo en juego otros modos de uso; más performativos, creativos, lúdicos y subversivos.

⁷⁴ Para profundizar sobre los regímenes de gobernanza y su control en las emergentes ciudades liberales, véase: *The rule of freedom. Liberalism and the Modern City* de Patrick Joyce, editorial Verso.

El gesto peripoético (GPP) no consiste solo en acciones, también se trata de practicar una sensibilidad, una mirada y un estado especial...en el espacio. Esto permite, entre otras cosas, percibir detalles que se han vuelto invisibles producto de la automatización de nuestros recorridos. Se trata de entrar en un estado poético, ya sea en detención o en movimiento. Deambular por las calles, como diría Balzac, “afinando la gastronomía del ojo”, pero también afinando la gastronomía del ingenio y de lo ingenuo. Percibir con un nuevo lenguaje; más imprevisto, menos instrumental, pero al mismo tiempo con una paradójica vocación fundacional; una mirada nueva que se apaga y se revierte en el preciso momento que se instituye como norma.

Por otro lado, la pretensión de instalar nuevas dinámicas espaciales dentro de un momento perecedero de la vida cotidiana, cuyo primer objetivo es la recreación sensible -o estética si se quiere-, tiene mucho en común con las paradojas del lenguaje poético. Si pensamos cómo los recursos poéticos son la constatación de una forma diferente de usar el lenguaje cuya virtud reside en la articulación original de sus elementos o *semas*, veremos que esta composición resultante se distancia deliberadamente del lenguaje instrumental u operativo. Se habla de función poética -siguiendo al lingüista Roman Jakobson- cuando la orientación de la comunicación reside en el mensaje como tal, concibe al mensaje por el mensaje, es decir; su función consiste en producir un efecto estético mediante la composición artística -si se quiere- de procedimientos lingüísticos⁷⁵. Aunque como bien señala Jakobson esta función no es exclusiva de la poesía ya que también se puede encontrar en diferentes tipos de textos (1988:358).

Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades actúa como constitutivo subsidiario, accesorio”. (p. 358).

⁷⁵ Para profundizar en las funciones del lenguaje -una teoría que la pragmática del lenguaje ha puesto en entredicho durante las últimas décadas- y en la explicación de las demás funciones, a saber: función referencial, conativa, emotiva, metalingüística, fática y función poética, véase el libro de Jakobson: *Ensayos de lingüística general*.

Sin ir más lejos, el ejemplo paradigmático con el que Jakobson ilustra los alcances de la función poética es el mítico eslogan político que Eisenhower usó para su campaña presidencial de 1952, *I like Ike*⁷⁶. Con esta breve composición Jakobson explica cómo el recurso literario de la aliteración produce un efecto agradable al oído basado en el juego musical de las consonantes, aun cuando no se trate de un poema explícito. En efecto, para el lingüista ruso toda conducta verbal se orienta a un fin, pero esto no quiere decir que dentro del propio mensaje no existan otras funciones en un plano secundario. De hecho, podemos convenir que existe una función velada en este eslogan ya que el verdadero propósito que persigue es interpelar a los ciudadanos a que voten por Eisenhower, un recurso creativo que traducido a otra función del lenguaje (función conativa) hubiese terminado de este modo: “Vota por Eisenhower”; una fórmula directa, pero que no resulta tan atractiva como la especial disposición lingüística propia de la función poética. Visto de este modo, podemos convenir que el lenguaje es susceptible de ser instrumentalizado permanentemente por el poder, incluso en su función poética. Un claro ejemplo mediático son los eslóganes publicitarios que utilizan constantemente recursos poéticos para hacer más atractivos sus productos.

La comprensión crítica del lenguaje mediático como un instrumento convertido a su mera expresión instrumental nos recuerda las primeras reacciones críticas provenientes de la trinchera de la literatura moderna. El poeta simbolista, Stéphane Mallarmé, veía con preocupación la forma en que la prensa escrita⁷⁷ estaba reduciendo el lenguaje a una mera forma de intercambio utilitario. Sus críticas también apuntaban a los novelas de entrega que se publicaban en los periódicos; para el escritor aquellos textos solo se trataban de residuos del lenguaje que no constituían una forma elevada de literatura. Su recelo hacia los

⁷⁶ Ike era el diminutivo por el que era conocido Eisenhower. El eslogan fue creado por Peter George Peterson, quien en 1953 se convertirá en el director de la influyente agencia publicitaria McCann Erickson.

⁷⁷ La importancia y el rol del periódico en el siglo XIX fue gravitante para la sociedad europea. Ya entrado el siglo XX, como comentamos sumariamente en el capítulo anterior, Jürgen Habermas propuso el concepto de espacio público para referirse a la producción y al intercambio de opiniones y discursos propios de la modernidad burguesa.

periódicos estaba marcado más bien por el contenido y sus respectivas pretensiones, y no tanto por su forma. De hecho, para Mallarmé la experiencia de leer periódicos le resultaba extraña y curiosa; las sorprendentes yuxtaposiciones de los titulares, sus tipografías y sus sentidos incompletos, dada la naturaleza sintética del formato, le despertaban curiosidad y especulación⁷⁸.

La poética de Mallarmé, caracterizada por el intento de escapar de la referencialidad y la instrumentalización de la palabra, inspirará más adelante a una serie de propuestas vanguardistas cuyas consignas se fundarán en la subversión de los significantes, tanto en el ámbito plástico como en el poético. Al decir de Hugo Friedrich, “los fundadores, y todavía hoy los orientadores de la lírica moderna son algunos poetas franceses del siglo XIX, especialmente Rimbaud y Mallarmé (...) a través de Rimbaud y Mallarmé se explican las leyes estilísticas de los poetas de nuestros días, y, recíprocamente gracias a éstos se descubre a su vez la sorprendente modernidad de aquellos franceses.” (Friedrich, 1958:8).

Un aspecto que no podemos pasar por alto -¿acaso la tónica de las figuras de vanguardia?- es que tanto Rimbaud como Mallarmé vivieron en una convulsa época política y sus posicionamientos, aunque diferían en el método, formaban parte de una disidencia ideológica respecto al orden social burgués de la República. Según Moyer (2016), Mallarmé compartía los sentimientos utópicos de los anarquistas, pero no participaba de sus métodos. Para el poeta simbolista no existía mejor bomba que un libro. A diferencia de las vulgares bombas, el libro para Mallarmé era el medio superior de protesta.

⁷⁸ Para un análisis más detallado del papel que jugó Stéphane Mallarmé en la cultura impresa revisar la obra de Anna Sigrídur Arnar y su libro *The Book as instrument: Stéphane Mallarmé. The Artist's Book, and The Transformation of Print Culture*. University of Chicago Press. Illinois, 2011.

En el caso de Rimbaud su poética será abrazada por la izquierda política toda vez que su dialógico vínculo con el escenario de la Comuna de París sea recuperado por autoras como Kristin Ross, entre otros⁷⁹.

Es en este itinerario, provisto por estas dos figuras francesas, desde donde proceden los *Ready made* de Duchamp, los caligramas de Apollinaire, las incursiones de la Internacional Letrista-Situacionista, o los poemas visuales de Joan Brossa y de Nicanor Parra; todos ellos, buscan esa fractura entre la imagen lírica y su referencia más obvia con las cosas.

Para dadaístas, surrealistas y situacionistas, este gesto no solo tenía ribetes artísticos sino también políticos (para los dos primeros al menos en principio). En un texto titulado *Las palabras cautivas [prefacio para un diccionario situacionista]*, escrito por Mustapha Khayati, los situacionistas acusan la instrumentalización del lenguaje y cómo éste se transforma en morada del poder y soporte material de su ideología. Los situacionistas “van a instaurar la legitimidad del contrasentido y a denunciar la impostura del sentido establecido y dado por el poder” (Debord y otros, 2013:188). Para contrarrestar su influencia, los situacionistas proponían el *desvío*; una práctica que buscaba la liberación real del lenguaje a través de la subversión poética de sus sentidos. Ya sea en forma de imágenes, palabras o derivas, los situacionistas reconocían en la experimentación poética una fortaleza desde donde articular su propia guerrilla cultural. “la poesía es cada vez más claramente, en tanto que lugar vacío, la antimateria de la sociedad de consumo” (p.126).

La tradición de estas propuestas disruptivas, a veces formuladas como recetas o contra-recetas, se han convertido en verdaderos manifiestos que, según qué contextos y qué contenidos, pueden adoptar formas ya manidas y repetidas hasta la saciedad, o verdaderos y genuinos giros artísticos que inspirarán a las siguientes generaciones. El canon, palabra clave para entender los vaivenes del

⁷⁹ Respecto al vínculo de Rimbaud con la Comuna de París, véase la obra de Kristin Ross, *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*. Madrid: Akal.

mundo del arte y sus respectivas tendencias, opera tanto en la esfera de las controvertidas vanguardias (en este caso como contrapunto) como también en las estrategias del marketing corporativo actual; en suma, en cada una de las complejas instancias de la semiosis social.

El canon y su contrapunto mantienen una relación dialéctica cuya paradoja es la susceptible conversión del contrapunto en canon, y viceversa. En un sentido similar, una metáfora que en algún momento deslumbró con su ingeniosa imprevisibilidad de sentidos, luego de sus gastadas repeticiones y ya desprovista de su original y subversiva investidura, se termina progresivamente incorporando al lenguaje cotidiano y con ello, al referencial y aburrido mundo de las relaciones unívocas y homológicas. En otras palabras, cuando “A” siempre es igual a “A” en esta fórmula lingüística, el mundo se reduce, se empequeñece, y se agota en sí mismo. Parafraseando a Nietzsche, puesto que no sabemos que hay en las palabras en sí mismas, el hecho de multiplicar sus sentidos para sacudir sus convenciones nos interpela a realizar nuevos desplazamientos con sus desvíos posibles, y ese precisamente es el arte de la poesía. La conciencia de una voluntad individual o colectiva cuya pretensión es concebir su presencia en el espacio público de forma poética, e intervenir sobre él, ya sea de forma física o contemplativa, eso es lo que llamamos el GPP.

LA PERIPOÉTICA Y LA METÁFORA CIRCULAR

Imaginemos un recorrido X hecho por placer; un paseo, un tour. Supongamos que este recorrido está fuera de los catálogos oficiales y ostenta una cierta reticencia a convertirse en una moda y ser absorbido por el *mainstream*. En apariencia, la primera virtud que salta a la vista de nuestro recorrido X radica en la serie de valores que están adheridos a la paradójicamente gastada idea de “lo alternativo”, a saber: originalidad, exclusividad, no masivo, no hegemónico, no oficial, underground, y un largo etcétera.

Volviendo a nuestro paseo X, la “alternatividad” de este recorrido le otorga una investidura genuina, más pura. Podríamos agregar; no contaminada por las dinámicas del consumo masivo. Sabemos que, en tanto ejercicio primigenio concebido para proponer otras formas de conocer y disfrutar un territorio, esta práctica está eventualmente condenada a ser incorporada a un nuevo circuito de rutas alternativas de moda. Dicho de otro modo, a una “gentrificación de su alternatividad⁸⁰”. Visto de esta manera, el procedimiento en cuestión queda reducido a la siguiente fórmula: a mayor cantidad de demanda y canonización, menor densidad “aurática” -en el sentido benjaminiano- de su genuinidad. Vale decir, todos aquellos valores que han conferido a dicha práctica un elemento de distinción antihegemónico -si se quiere-, a la larga, producto de su propia dinámica interna, se han desvanecido en directa proporción a su masificación⁸¹.

Un camino para resistir a esta dinámica puede estar figurado por el hecho de hacer consciente a la misma práctica -y a sus practicantes- del riesgo que comporta su transformación. Ahora bien, la sola concientización y reflexión de la paradoja no es suficiente, ya que, si lo que realmente se pretende es conservar la tan de moda cualidad de la *alternatividad* en su estado más “puro”, también se debiera establecer ciertos resguardos y restricciones que la protejan y delimiten. La otra opción -la más cínica y posmoderna-, es sumergirse en el *laissez faire* cultural y esperar que la moda de la alternatividad se diluya en el tiempo, restaurando así, la aurática alternatividad primigenia. Una recelosa paradoja que dejaremos descansar por el momento.

En una viñeta de la conocida tira cómica de Bill Watterson, *Calvin y Hobbes*, Calvin, su protagonista, ejemplifica a la perfección una posible solución para

⁸⁰ Sobre las contradicciones de las dinámicas contraculturales y su relación con el capitalismo existe una interesante (aunque algo tendenciosa) obra llamada *Rebelarse Vende* de Joseph Heath y Andrew Potter.

⁸¹ Si quisiéramos establecer otra analogía con el lenguaje me permito señalar cómo el uso abusivo de la ironía (al igual que la metáfora) deviene en el agotamiento de su fórmula. Tal como señaló Friedrich Schlegel: “la ironía de ironías es el hecho de que uno se cansa de ello si se le ofrece en todas partes todo el tiempo”. En *Deconstrucción y crítica. La desintegración de la forma*. Harold Bloom. Siglo XXI, 2010.p.26, Madrid.

evitar el desgaste de una fórmula cuya pretensión precisamente radica en ser/estar en un permanente estado de “no sujeción”, de no aprisionamiento; no cautivo. Calvin crea un juego, el Calvinball, cuya única regla permanente es que nunca se puede jugar de la misma manera dos veces. La inventiva tras esta proposición instala la idea del juego como un fin en sí mismo, una práctica recreativa cuyo objetivo es la reactualización constante de otros modos posibles. Si esta misma metáfora del juego la trasladamos al plano del espacio urbano podemos establecer algunas similitudes entre: reglas fijas/itinerarios previstos, versus, reglas nuevas/subversión constante de usos e itinerarios. Dicho de otro modo, por un lado estaría la correspondencia entre un cierto tipo de reglas fijas -a veces declaradas, otras de carácter tácito-, y aquellas prácticas tan promovidas y defendidas por aquellos planes urbanos dirigidos al consumo y la producción. Por el lado opuesto, la correspondencia estaría figurada por la inversión constante de las reglas del juego (el juego de Calvin) y la práctica de la peripoética.

El GPP guarda en su interior una utópica pretensión, aunque no por eso del todo imposible: donde no hay algo, lo crea, y donde algo ya existe, lo deconstruye. Esta sencilla premisa habla de la naturaleza escurridiza, movедiza, fundacional y al mismo tiempo subversiva que caracteriza a esta actitud. Cuando esta actitud es aplacada por su propia dinámica, la práctica peripoética deviene en *metáfora circular*.

Más allá de las diferentes consideraciones teóricas que ha tenido el estudio de la metáfora en su ámbito de especialidad, una metáfora es ante todo un desplazamiento de sentido. Como recurso retórico una de las primeras definiciones del concepto nos llega de la *Poética* de Aristóteles⁸²: “Metáfora es la aplicación de un nombre a una cosa que es propio de otra”. Sin embargo, para otros autores la definición de metáfora es más amplia y puede tener una extensión

⁸² Aristóteles p. 99 cap. XXI

simbólica y alegórica⁸³. Ese es precisamente el enfoque que aplicaremos para ilustrar la siguiente idea.

A riesgo de sumergirme en un escenario nostálgico como puede ser la infancia de los años noventa y con esta imagen avivar la estética “vintage” -otro concepto que pondremos entre paréntesis en esta discusión-, quiero rescatar del recuerdo un juego que fue una gran sensación para quienes crecimos en dicha época. Me refiero a la pista eléctrica de coches en miniatura controlados por un mando. La idea es simple e hipnótica: una competencia de dos coches moviéndose a distancia en una pista cerrada y circular.

Aunque tu destreza como jugador solo consistía en calcular cuánto presionar el mando para que el exceso de energía no hiciera volcar tu coche en cada curva, era un juego magnífico. Naturalmente llegaba un momento en que las repetidas curvas del mismo circuito no representaban ninguna novedad, y aunque por más que hayas logrado por fin controlar la intensidad del coche para no descarriarlo de su pista, como juego ya no resultaba tan desafiante ni tampoco representaba ningún estímulo.

De la misma forma -aunque en un sentido metafórico- podemos ilustrar algunas previsiones que el espacio urbano modela, tal como lo hace la pista de carrera: primero que todo, ya existe una estructura fija predispuesta como soporte material de tu recorrido (la inercia de los desplazamientos utilitarios). Luego, esta pista eléctrica está diseñada para que el avanzar del coche no sea compatible con otros territorios fuera de la pista ni fuera de ese orden (la comodidad del consumo y el fetichismo por la mercancía). Finalmente, el juego no deja de ser una competencia de habilidad entre otros conductores (el excesivo racionalismo productivista que sanciona el ocio creativo y recreativo)

Naturalmente entre esta pista de carreras y la compleja realidad del espacio urbano existe un abismo de diferencias. Sin embargo, me interesa resaltar cómo algunas cualidades de ciertas prácticas -proyectadas por una racionalización

⁸³ Para profundizar en este aspecto, véase el clásico de Paul Ricoeur (1980), *Metáfora Viva*. Neira, A. (trad.) Madrid: Ediciones cristiandad.

excesiva del espacio y del tiempo- convierten nuestros trayectos cada vez más en procesos circulares, cerrados, repetidos, conocidos, llenos, saturados, probados, institucionalizados y devenidos en fórmulas gastadas pero funcionales a ciertos objetivos.

El GP sería la antítesis de la metáfora circular (MC), con la diferencia dialéctica que la MC, en lugar de posicionarse al extremo del otro lado de la tesis, está persiguiendo constantemente a su némesis para poder asirlo. Naturalmente para poder escapar de esta fantasmagórica amenaza, el GP debe romper una parte del circuito; debe atravesar y quebrar esta rígida dinámica, siempre, a riesgo de salir disparado. Debe permitirse danzar al borde del abismo como diría Nietzsche; en definitiva, debe jugar a otros modos posibles.

Lo que las cajas de pistas de carreras no decían que podías hacer, y que seguramente niños como Calvin sí lo hicieron, es que era posible proponer otras arquitecturas y armar nuevos circuitos no necesariamente cerrados. Inventar obstáculos en el camino, saltos escandalosos a la nada, apariciones inesperadas de otros juguetes. Es decir, la emergencia de una narrativa lúdica y deconstructiva; la peripoética.

2. Juego y deconstrucción en el GPP.

El juego es, ante todo, un espacio de posibilidad. Esto quiere decir que las dinámicas que genera el juego abren una puerta hacia nuevos escenarios ahí donde la vida corriente no alcanza a llegar, ya sea por desidia o por otras restricciones. ¿En qué radica el éxito de los actuales roomscapes, los videojuegos inmersivos, o las clásicas competencias deportivas? Si respondiéramos desde la antropología podríamos decir que los juegos modernos no son otra cosa más que el uso trivial de aquel excedente de energía física y psíquica que para nuestros antepasados era crucial para la sobrevivencia y la adaptación al medio. Esta teoría involucra dos constataciones; la primera es que la capacidad de jugar es connatural al ser humano, y la segunda; que esta capacidad representa una suerte de “kit psicológico de sobrevivencia y adaptación” que, aunque aún nos sirva para desarrollar habilidades y fortalecer diferentes tipos de competencias útiles para nuestro entorno, la mayoría de las veces lo usamos para pasar el tiempo, o como dice Bernard Suits, “superar obstáculos innecesarios” (1978:55). Si esto es así ¿Qué beneficios tiene jugar en la actualidad?

Los estudios psicológicos más recientes vinculados al juego han demostrado el enorme potencial que ha tenido el juego en el aprendizaje. Aunque, como sabemos, los contenidos de los aprendizajes a lo largo de la historia pueden presentar notables diferencias, lo cierto es que a ese mencionado “kit biológico de juego” ahora debemos agregarle toda la información disponible que los enormes avances científicos han hecho para entender el funcionamiento de nuestro cerebro y cómo éste responde a diferentes estímulos. Sin duda estamos asistiendo a un cambio de paradigma pedagógico, y si a eso le sumamos la aparición de invenciones como la polémica *gamification*⁸⁴, constataremos que el

⁸⁴ La gamificación o su acepción original del inglés, *gamification*, consiste según la definición de S. Deterding en el uso de elementos del diseño de juegos en contextos no lúdicos. Su uso polémico está dirigido a la *pointificación*, es decir, el empleo de un sistema de recompensas basado exclusivamente en la obtención

juego está llamado a ser un gran protagonista en las futuras sociedades hiperdesarrolladas.

Con todo ¿Podríamos afirmar que actualmente jugamos más que en los albores de nuestra humanidad? Probablemente la respuesta sea afirmativa. Como sea, es evidente que nuestros modos, condiciones y motivaciones al jugar han variado a lo largo del tiempo, sin embargo, no hay duda de que ese gesto primario (exploración de posibilidades psico/motoras) ha sido una permanente en la historia de nuestra especie humana.

Por otro lado, sabemos que la configuración del juego -en tanto espacio diferenciado de la vida corriente- implica una serie de reglas que hacen posible que el universo del propio juego funcione. Respecto a esto ¿Podrá existir algún juego sin regla alguna? ¿Cómo sería un juego que se autosabotease permanentemente para sobrevivir con tal de no ser aprisionado en un mundo reglado? Al parecer, la pretensión de un juego sin reglas parece una contradicción lógica ya que establecer a priori que no existan reglas en un juego ya es en sí una regla. Sin embargo estoy seguro de que las peripecias rocambolescas de la psique humana y su constante capacidad de jugar y explorar los límites, arribaran a un terreno de juego liberado de toda regla, si es que ya no se ha hecho.

Para tal propósito se necesitaría tanto de la presencia de la lógica como de su ausencia. Las posibilidades exploradas por dadaístas, surrealistas y situacionistas, así como el Colegio `Patafísico y otros grupos vinculados al inconsciente y al absurdo, nos recuerdan que el juego también puede ser una forma de subversión de la lógica hegemónica, del canon artístico y del logocentrismo. Para ello, bien vale acudir a la deconstrucción derridiana y su embestida en contra del modo predominante de estructurar el sentido de nuestro mundo circundante. ¿Qué tendrán en común juego y deconstrucción? O mejor aún ¿Es posible deconstruir un juego, y cómo funcionaría ese procedimiento?

de puntos. Su crítico más conocido es el académico y desarrollador de juegos Ian Bogost quien escribió en 2011 un artículo llamado *Gamification is bullshit*.

Como vimos en el apartado anterior, el GPP intenta siempre escapar de su norma. Su juego consiste precisamente en crear paréntesis situacionales que sean difíciles de convertir en una fórmula acabada puesto que las condiciones siempre son susceptibles de modificar. Cuando la repetición de dichas prácticas se combina con condiciones más o menos previsibles llega el momento de la inversión.

El niño, una vez que jugó a no pisar las líneas de todo el entorno de su vecindario en repetidas condiciones, un día le dio la vuelta al desafío e intentó jugar a, como sea, esta vez sólo pisar las líneas.

LA IMPORTANCIA DEL JUEGO, LA CREACIÓN Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ENTORNO

Invierno en Europa del este. Una familia desde la ventana de la segunda planta de su casa graba con su móvil una curiosa y simpática escena. Se trata de un ingenioso cuervo que ha montado un improvisado parque de diversiones invernales en el tejado nevado de una casa vecina. Usando una tapa metálica como tabla de snowboard, el cuervo se desliza por ella surfeando la nieve del tejado una y otra vez sin ningún objetivo aparente más que por diversión. En efecto, esta familia de improvisados camarógrafos está siendo testigo -estamos, gracias a *youtube*- de una escena que, por un lado nos parece fascinante, pero por otro, nos interpela como especie humana en tanto cuestiona aquellos atributos que consideramos exclusivos y constituyentes de nuestra condición de animales racionales; en este caso la capacidad de jugar.

Pero ¿Qué entendemos específicamente por jugar? ¿Efectivamente compartimos esta afición con otros miembros del reino animal? Y más importante aún ¿Qué importancia tiene el juego en el desarrollo del individuo?

La respuesta es más compleja de lo que parece puesto que no hay un consenso total entre la variedad de autores que han examinado el tema, incluso en aquellos especialistas pertenecientes a la misma disciplina. Con todo, es posible encontrar algunos rasgos comunes que nos sirvan para ensayar un breve campo teórico

desde donde se pueda rayar la cancha y saber a qué nos referimos cuando hablamos de juego.

Ahora bien, si tuviéramos que definir el juego en pocas palabras podríamos decir que se trata de una actividad deliberada mediante la cual se ejercita un cierto tipo de habilidad o destreza que nos provoca disfrute. El inconveniente de esta sucinta definición es que al ser tan general, tanto los deslizamientos de nuestro jugueteón cuervo así como la inmensa variedad de actividades artísticas también estarían incluidas bajo esta misma definición de juego.

Desde las primigenias intuiciones de Kant sobre aquel “libre juego de las facultades⁸⁵” al que se refería para aludir a la actividad estética, y que luego Schiller profundizará con notable sensibilidad en pleno siglo de la Ilustración, la idea de juego, creación y arte han estado estrechamente vinculadas. De hecho, Friedrich Schiller fue uno de los primeros pensadores que teorizó sobre el juego, al que consideraba como una actividad estética cuyo origen provenía de ese antiguo impulso humano por crear formas artísticas. Para Schiller era fundamental contrarrestar el excesivo racionalismo positivista que caracterizaban los ideales ilustrados; su pensamiento, intentaba aunar estas dos dimensiones de la experiencia humana (fuerzas sensibles, fuerzas racionales). La idea del arte como una actividad desinteresada, notoriamente influido por Kant, cobra valor para Schiller en tanto advierte los vicios de una sociedad regida por el criterio de utilidad. En el caso del arte, Schiller ataca la instrumentalización de éste como una suerte de dispositivo de coto moral por parte de la cultura dominante. Su tarea, más allá de elaborar un instrumento teórico que confronte dichas proposiciones es defender un espacio de libertad que resguarde este impulso de juego entre lo “formal” y lo “sensible” de tal modo que el excesivo racionalismo

⁸⁵ La cita completa de Kant es “en el libre juego de las facultades, se da la reunión de la intuición y del entendimiento, produciéndose con ello placer estético. En, Immanuel Kant (1984) *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa. (p.101,102)

y la instrumentalización de éste no apaguen la llama de todo acto creativo, libre, desinteresado y sensible de la virtud humana.

Por otro lado, tanto Friedrich Schiller como Herbert Spencer y Wilhelm Wundt advirtieron en los animales una relación con el juego. Estos autores defendían la idea del juego como un excedente de energía que, una vez satisfechas las necesidades vitales e inmediatas de algunos animales, se manifestaba en éstos una inversión artificial de energía no coincidiendo con ninguna aplicación práctica. En sus *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1795) Schiller lo explica así:

Es cierto que la naturaleza también ha dotado a seres irracionales por encima de sus necesidades, y ha proyectado sobre la vida animal un destello de libertad. Cuando el león no está atormentado por el hambre, ni siente necesidad de pelear, hace de su energía ociosa un objetivo en sí; llena con su potente rugido el resonante desierto y se deleita en gastar tontamente su plétora de energía (...) el animal trabaja cuando carece de algo, y juega cuando rebosa energía” (Schiller, 2018)

Por otro lado, tanto Spencer como Wundt extendieron sus observaciones del mundo animal para vincularlas con las actividades humanas. Particularmente se refirieron al impulso de juego como un residuo de prácticas religiosas o sociales que, producto del paso de una sociedad más primitiva a una más moderna, se volvieron obsoletas. La premisa que descansa bajo estas ideas es que el juego humano aparece como una actividad recreativa producto de un exceso de energía y tiempo sobrante una vez evolucionada la sociedad. Aunque Wundt no niega que existe placer en el juego, los fundamentos de su teoría representan la antítesis de la visión estética y sociocultural del juego. (Elkonin, 1985)

Décadas más tarde, otros psicólogos como Karl Groos y W. Stern afirmaron que la necesidad del juego en los animales superiores responde a un ejercicio de autoeducación. Stern lo definió como una autoformación instintiva de las aptitudes en desarrollo de las funciones serias del mañana. Tanto Groos como

Stern vieron en el juego una importancia biológica cuya función consistía en preparar nuestra adaptación al medio y optimizar nuestros recursos físicos y cognitivos, ya se trate de unos gatitos que juegan con todo lo que se mueva como forma de prepararse para cazar ratones y pájaros, o de un pequeño niño que construye una torre con piezas de lego.

En una línea similar, e influido por algunas ideas de Sigmund Freud, el psicólogo Karl Buhler se refirió al juego como una actividad dotada de *placer funcional* con independencia de su finalidad y del tipo de actividad.

Jugar con las palabras en un sentido poético, tocar un instrumento, o realizar una competición deportiva se adscriben perfectamente a esta descripción en las que evidentemente existe un principio de placer. Para muchos autores como Csikszentmihalyi, la motivación y la implicación que generan algunas actividades que decidimos realizarlas voluntariamente pueden sumergirnos en un estado que él denominó como *el flujo*, o “La Zona”. (Csikszentmihalyi, 2008). Un estado de trance psíquico en el que nuestra atención se encuentra totalmente arrojada a una determinada actividad y cuya placentera recompensa está mediada por el equilibrio existente entre la dificultad del reto y las habilidades que tengamos para vencerlo.

¿Será el placer el impulso primigenio que hay detrás del juego y el arte, así como afirmaba Schiller? En efecto, y aunque Schiller se refería a un placer estético menos funcional, no se puede desconocer que toda actividad creativa, así como aprender a tocar un instrumento, practicar un deporte o apreciar el arte esconde un eficiente mecanismo psicológico que nos impulsa y que nos moviliza a determinados objetivos. Algún psicólogo evolucionista podría agregar que nos hacer sentir más completos como especie, más aptos; como si estuviéramos explorando los laberintos del potencial de nuestras capacidades fisiológicas y cognitivas. Lo cierto es que ese “ardid” psicológico, si se quiere, tuvo unas implicancias superlativas en el desarrollo de nuestra especie humana.

Quien mejor ha abordado dichas implicaciones, sin duda es el historiador holandés Johan Huizinga en su clásico *Homo Ludens* (1954).

Con el libro de Huizinga se produce una especie de giro cultural del juego. Su obra consigue desplazar el juego del terreno psicológico al que había estado remitido en las últimas décadas para posicionarlo en medio del ámbito cultural. En efecto, y con considerables consonancias con Schiller, Huizinga desarrolla una apología del juego de tal modo que éste se eleva a la categoría de catalizador de las prácticas socio-culturales de la humanidad, es decir, el juego y la libertad de jugar como una condición *sine qua non* de nuestra especie, y en definitiva, el juego como responsable de la cultura. Asimismo, el juego no solo sería un impulso que permite que la cultura se cree (arte, lenguaje, poesía, competencia, deporte, invenciones, etc.), sino también que se re-cree asumiendo con esto el rol de una válvula de escape que calibra los humores de un gran y complejo sistema nervioso como lo es una sociedad.

La misma función cumple el carnaval para Mijaíl Bajtín⁸⁶, la misma función cumple el juego para Huizinga:

El juego no es la vida “corriente” o la vida “propriadamente dicha”. Más bien consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia (Huizinga, 2012:24).

El juego como interrupción de la vida corriente al que se refiere Huizinga está en la misma dirección que nuestro GPP en tanto éste interrumpe los itinerarios previstos por el racionalismo funcionalista y espectacularizante de la ciudad neoliberal. El GPP y sus prácticas funcionan como ese contrapeso -siguiendo con la metáfora del equilibrio- que hace posible que la ciudad no se petrifique en sus gastadas y repetitivas dinámicas.

⁸⁶ Para un acabado estudio de la función del carnaval documentada por Bajtín, véase, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

En este sentido, y volviendo al apartado anterior, el GPP sería como el juego de Calvin: un juego que no se puede repetir, al menos en su idea programática. Un juego que crea paréntesis a-funcionales, que se recrea en la intrascendente y etérea experiencia sensible y estética de la creación. En palabras de D.W. Winnicott, en el juego "y quizás sólo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores" (2013:99).

Según el sociólogo francés, Roger Caillois, el juego debe ser divertido, debe tener su propia delimitación de tiempo y espacio, no debe ser productivo, debe ser ficticio, su resultado incierto y debe estar protegido por reglas". (Caillois, 1986). ¿Podemos incluir la práctica artística bajo esta definición? ¿Es productivo el arte?

Para Caillois una diferencia considerable entre juego y arte reside en que el juego no deja obras. A estas alturas podemos convenir que muchas propuestas artísticas tampoco dejan obras (ver próximo capítulo). Sin embargo el aporte de Caillois al terreno del juego no se reduce a esta declaración. Su exhaustiva clasificación y análisis de las dinámicas del juego lo convierten junto a Huizinga en los teóricos culturales del juego más reputados del siglo XX.

Caillois elabora una clasificación de los juegos en cuatro categorías dependiendo del elemento predominante en ellos. A saber; juegos de habilidades (Agon), juegos de azar (Alea), juegos de interpretación o roles (Mimicry) y juegos de vértigo (Ilink). Con todo, esta categorización hecha por Caillois no niega que existan juegos donde haya más de un elemento involucrado. Pongamos por ejemplo una carrera de automóvil: tanto la habilidad o competencia del conductor así como el vértigo que produce la velocidad están presentes en esta actividad. Ambas sensaciones se complementan para producir en el conductor un efecto placentero al momento de "correr". Un ejemplo aún más completo es el juego del póker. En él pueden darse incluso tres de las categorías descritas por Caillois: principalmente el azar pero también la interpretación y la habilidad ya que para engañar a tus adversarios debes simular (*bluff*) con tu lenguaje corporal un

escenario acorde a tu estrategia en función de las cartas que azarosamente has cogido.

Por otro lado, desde la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y en consonancia con algunas ideas de Schiller, Herbert Marcuse en *Eros y Civilización* (1953) cuestiona el excesivo racionalismo tecnológico de las sociedades modernas. El pensador marxista le concede al juego del arte un estatuto que, si bien puede tener diferentes fines, goza de autonomía en tanto prácticas no subordinadas a un principio de utilidad. La forzada separación de lo sensual y estético por un lado, y lo racional productivista por otro, configuraba para Marcuse la división entre el principio de placer y el principio de realidad.

Designamos a este principio de la realidad como el principio de la actuación; e intentamos mostrar que la dominación y enajenación, derivadas de la organización social del trabajo prevaleciente, determinaban en un alto grado las exigencias impuestas sobre los instintos por este principio de realidad. (Marcuse, 1981:127).

El arte y el juego, en este caso, implican una suspensión del principio de realidad vinculado con el mundo del trabajo. El arte en esta fórmula, sería el *eros* que intenta no ser aplacado por las fuerzas racionales del principio de realidad.

Visto de este modo y retomando la dicotomía Schilleriana, el culto al *logos* griego y su carácter apolíneo, en tanto racionalismo práctico para aprehender, comprender e interactuar con el mundo circundante, encuentra en su contraparte -el carácter lúdico y dionisiaco propio del juego y el arte- un delicado juego de equilibrios que permiten un necesario balance para los propósitos de la cultura. De otro modo, una sociedad fundada en un excesivo racionalismo sin mecanismos de fuga para mitigar su presión psíquica se comportaría de la misma forma que una olla a presión a punto de explotar. Ejemplos sobran en la historia de la civilización humana.

Asimismo, en términos políticos, la otra cara de la moneda estaría representada por el poder reaccionario que el juego, en tanto dispositivo de regulación de las

energías psíquicas de una sociedad, pueda contener en su forma de alienación. Por un lado, está ampliamente discutido cómo algunos deportes, particularmente el fútbol, es el caldo de cultivo para fomentar promisorios nacionalismos⁸⁷ y un eficiente dispositivo para las clases trabajadoras como evasión y purgación de sus problemas sociales. Por otro lado, si la experimentación lúdica en la cultura actual funcionara (¿funciona?) como una suerte de gatopardismo en tanto simulaciones de espacios de libertad y creación donde es posible transformar cosméticamente las dinámicas sociales más no sus estructuras aprisionantes; podríamos convenir que este uso instrumental del juego en lugar de liberar las fuerzas creativas y subversivas de la sociedad, estaría trabajando para domesticar dicho impulso según fines convenidos por el poder. Otro aspecto importante que destacar es el que se refiere al juego como un sistema de reglas: El mismo Huizinga señala que el juego exige un orden absoluto, el juego crea orden, es orden y la ruptura de sus reglas deshacen su mundo (2012). Cuando un niño va contando cuántas veces bota el balón en el suelo antes de que se le escape se está autoimponiendo unas provisorias reglas, señala Gadamer (2010:68). La naturalización de una estructura reglada en tanto espacio/momento “no corriente de la vida” la incorporamos desde temprana edad bajo este “paréntesis fenomenológico” llamado juego. A pesar de que la participación en un juego es una actividad deliberada, para que éste funcione, el juego está regido por una serie de reglas que atentan contra la voluntad individual de los jugadores. Éstos asumen dócilmente aquel mundo y entran y salen a su antojo. El jugador que infringe las reglas, dice Huizinga, o se sustrae de ellas es un aguafiestas.

Es posible que la adopción de este esquema reglado posibilite la extensión de una estructura normativa a otros ámbitos más allá de este paréntesis, y aunque existe conciencia en el ser humano sobre cuándo se juega y cuándo no (aun cuando a veces sea difuso el límite) no deja de ser interesante cómo funciona este elemento a modo de dispositivo biológico de sobrevivencia para la estructuración social.

⁸⁷ Un ejemplo de esta situación es la que vivió Argentina cuando la dictadura de Videla utilizó el mundial de fútbol que se jugó en ese país (1978) para desviar la atención social de los crímenes y violaciones a los derechos humanos que su gobierno venía cometiendo hace dos años, además de utilizar el triunfo del seleccionado argentino para realzar el sentimiento de unidad nacional.

En manifiesto diálogo con Freud, el mismo Marcuse se preguntaba: “¿Constituye realmente el principio de la civilización la interrelación entre libertad y la represión, la productividad y la destrucción, la dominación y el progreso? (1981:18) Al parecer, “los mismos logros de la civilización represiva parecen crear las precondiciones necesarias para la abolición gradual de la represión. (p.19).

Como sea, y el mismo Huizinga lo señala, “puede ocurrir que estos aguafiestas compongan, por su parte, un nuevo equipo con nuevas reglas de juego. Precisamente el proscrito, el revolucionario, el miembro de la sociedad secreta, el hereje, suelen ser extraordinariamente activos para la formación de grupos y lo hacen, casi siempre, con un alto grado de elemento lúdico”. (2012: 31).

El autor experto en gamificación, Andrzej Marczewski, publicó en el 2015 un libro titulado *Even ninja monkeys like to play*, en el que hace referencia precisamente a los aguafiestas mencionados por Huizinga. Según Marczewski (2015, 65-80) existen seis tipos de jugadores clasificados como: achiever, free spirit, player, socializer, philanthropist y disruptor. A su vez, el jugador del tipo disruptivo puede responder a cuatro categorías agrupadas en dos tipos, a saber: Black hat; donde encontramos al *Griefer* y al *Destroyer*, y White hat; donde encontramos al *Influencer* y al *Improver*. Estos dos últimos representan el instinto de quienes quieren probar otras cosas no por el solo hecho de fastidiar a los demás jugadores, sino para desafiar al mismo sistema explorando otros modos posibles.

¿Será el GPP un impulso habitual en estos “aguafiestas” de la normatividad?

Ahora bien, tampoco se trata de satanizar desde la teoría crítica toda práctica lúdica. Es necesario hilar más fino y poner el acento en cómo se componen aquellas prácticas lúdicas de “dudosa procedencia”. Quizás algunos de los aspectos decisivos para cotejar las intenciones veladas de las prácticas asociadas al juego estén relacionadas con el ámbito de su escala (individual, colectiva, o masiva), sus jugadores, sus promotores y sus intenciones declaradas. Como

hemos visto, jugar quiere decir muchas cosas y resulta fácil enarbolar el juego como un mecanismo de liberación cuando a veces hace todo lo contrario. Sin ir más lejos, en sociedades contemporáneas dominadas por una economía de servicios es habitual encontrarse con la *gamificación* como estrategia de marketing dentro del mundo corporativo. En este sentido, la inversión o apropiación instrumental de aquel gesto desinteresado al que se referían Kant y Schiller, hace mucho que dejó (si es que alguna vez lo hizo) de operar con esa ingenuidad.

Más allá de estas intuitivas suspicacias sobre el juego, sería sensato también extender esta discusión al ámbito del arte y su deconstrucción. Preguntas como ¿Qué rol juegan los artistas en esta contingencia? O ¿A qué juegan los artistas cuando juegan a la deconstrucción? ¿Escapar del canon se habrá vuelto un ejercicio vacío y desprovisto de su gesto original? Estas y algunas reflexiones más las veremos en el apartado siguiente.

DECONSTRUIR: TEORÍA, ARTE Y ESPACIO

Durante un curso sobre deconstruccionismo impartido por el crítico norteamericano Stanley Fish, un alumno de la clase al sentirse algo perdido acerca del propósito del curso le pregunta al profesor: “Is there a text in this class?”. Esta modesta anécdota que Fish posteriormente usaría para titular uno de sus libros, bien nos sirve para ilustrar la conflictiva naturaleza de la deconstrucción y lo que significa incursionar en ella.

En efecto, la legítima pregunta de este novel estudiante sobre alguna bibliografía recomendable para introducirse al mundo de la deconstrucción, contenía en sí un cuestionamiento implícito (e involuntario, supongo) sobre la utilidad del concepto de texto, todo esto, en un curso donde precisamente la función del texto es constantemente puesta en duda.

Dicho esto, sobre el deconstruccionismo lo primero que habría que decir es que no se trata de una teoría ni de un método (en contra del engañoso título del

apartado). De hecho, la deconstrucción precisamente intenta acabar con cualquier pretensión de sistematizar el conocimiento a través de una teoría o un modelo, intención que sí perseguían los formalistas y estructuralistas. ¿Entonces qué es? Podríamos decir que consiste en una crítica a los modelos tradicionales de interpretación literaria. Es una crítica a la crítica de textos, y por extensión, también es una crítica a los discursos hegemónicos, a la configuración del mundo, la metafísica occidental, y en definitiva, al logocentrismo. En breves y muy generales palabras se podría decir que la deconstrucción es un modo crítico de leer los textos que produce la cultura (Culler, 1999). Su esencia radica en desdibujar, subvertir, y en última instancia eliminar la noción de centro, periferia y estructura. Con este gesto, la deconstrucción no sólo está desestabilizando la hegemonía de todo principio metafísico fundado en verdades incuestionables, también cuestiona la forma en que se produce y reproduce el sentido de un texto, sobre todo en lo referido a su pretendida unidad de sentido. En suma, el cóctel especulativo deconstruccionista está directamente dirigido a remover toda certeza tranquilizadora que otorga *sentido* y solidez a nuestra existencia.

Si bien la raíz de la idea del deconstruccionismo ya estaba esbozada en Nietzsche y posteriormente en Heidegger, es el filósofo Jacques Derrida quien le da la forma como la conocemos hasta ahora. Naturalmente, en el mundo de las ciencias humanas y sociales, una propuesta tan rupturista como esta ha suscitado dispares detractores, incluso algunos críticos literarios como Wayne Booth han llegado a referirse a Derrida como un “terrorista intelectual” (Viñas, 2002). La reticencia de sus críticos estriba sobre todo en la posibilidad de que su propuesta se transforme en caldo de cultivo para el relativismo y el nihilismo de toda experiencia hermenéutica. Ciertamente, caer en un simplista relativismo del tipo “todo vale” bajo la excusa de que no podemos saber con certeza qué hay más allá de las palabras -y por extensión, de todo lo significable- puede desembocar en un empobrecimiento tanto de las producciones artísticas como en el absoluto subjetivismo representado por la falta de criterios compartidos para discernir la calidad de una obra.

Las siempre vigentes controversias del arte contemporáneo y sus críticos saben bastante de estas andanzas. Baste recordar el cínico desenlace de la obra

contemporánea, *¿Dónde vamos a bailar esta noche?* de Sara Goldschmied y Eleonora Chiari, cuya pieza por un “error de interpretación” fue literalmente tirada a la basura por el personal de limpieza del Museo Bolzano de Milán⁸⁸.

Precisamente por esta razón, una cosa es valerse de un amplio margen de interpretación para justificar cualquier creación con una pretensión artística (la preocupación de los críticos), y otra cosa es simplemente negarse *ex profeso* a participar de las reglas del juego del arte, y en su lugar, recrearse con experimentos “anti-artísticos” que desafíen y desdibujen los límites de una obra sin fijar su significación (la lectura derridiana).

¿Tendrá todo que ver con la pretensión del significado de cada obra?; si la obra del Museo Bolzano tenía como fin representar el hedonismo y el derroche de las sociedades capitalistas (como afirmaban sus artistas), finalmente -y aquí sí podríamos sintonizar con Derrida- la obra, producto de un sarcástico accidente se desplazó a un lugar periférico hacia el cual no había sido contemplado, a saber; el acto de arrojar la obra a la basura para luego ser “reconstruida” en la misma sala de exposición, además de la serie de polémicas y discusiones que instaló sin pretenderlo⁸⁹.

En tal caso sí; podemos convenir que la pretensión de la obra dice mucho de ella y ciertamente la deconstrucción intenta disolver dichas previsiones. De hecho, los deconstruccionistas acostumbran leer textos no literarios como si lo fueran y viceversa. En tal caso, y retomando el ejemplo anterior, para los deconstruccionistas toda lectura es en sí misma una mala interpretación. Visto

⁸⁸ El polémico artista británico, Demian Hirst, cerca de veinte años atrás, montó una obra en una galería de Mayfair que consistía en una colección de tazas de café medio llenas, ceniceros con colillas de cigarrillo, botellas de cervezas media vacías y en un ambiente que simulaba un estudio de pintura. La instalación fue desmantelada y arrojada a la basura por un encargado de la limpieza que consideró legítimamente que se trataban de desperdicios. En, Kuspit, D. (2006) *El fin del arte*. Brotons, A. Madrid: Ediciones Akal.

⁸⁹ Guardando las proporciones, una situación similar ocurrió con el Gran Vidrio de Duchamp, quien al ver que su obra se quebró durante uno de sus traslados, decidió que ese accidente formaría parte de la obra.

así, una obra sin pretensiones de significación en tanto *no-obra*, está de antemano abierta a sus posibilidades ya que no está ni dentro ni fuera de la obra; está desituada de la lógica dicotómica arte/vida corriente. Es intempestiva, en el sentido que le da Roland Barthes al concepto. ¿Existen obras sin pretensiones?

Sin ánimo de hacer una síntesis de la hermenéutica del arte, me interesa recalcar cómo la deconstrucción amenaza la integridad de las obras -en el buen sentido de la palabra-, es decir; al descentrar las obras, Derrida propone una lectura que juega con los márgenes y la idea de suplementariedad: ¿qué es lo suplementario en esta obra? ¿Qué es lo periférico y por qué? (Bloom, Derrida y otros, 2010).

En el libro *Deconstrucción y Crítica* (y su ensayo *Sobrevivir: líneas al borde*) Derrida le deja una tarea bastante exasperante, por no decirlo menos, a sus editores y traductores. Lo que en principio debería ser una formulación de ideas referidas a un tema específico (el ensayo mismo) se va diseminando en la serie de notas a pie de página que Derrida agrega debajo de la línea que separa el texto “oficial” con el suplementario. En éste último, Derrida incluye notas directas a sus traductores, como puede verse en el siguiente ejemplo:

Telegrafía y telefonía, es este el tema. Mi deseo de hacerme responsable yo mismo de la nota del Traductor. Quiero que los traductores también lean esta tira como un telegrama o como una película fotográfica que hay que revelar (en inglés se diría, “*a film that has to be processed?*”: una procesión debajo de otra procesión, y que pasa bajo ella *en silencio*, como si no la viera, como si no tuviera nada que ver con ella, una doble tira, un “doble mensaje” una duplicación ciegamente celosa... (2010: 82).

En tal caso, vemos que Derrida está trasladando constantemente el foco de atención-tensión del texto hacia espacios marginales que la tradición editorial ha considerado como un suplemento del texto; a saber, las notas al pie de página de un libro. Cuando estas notas, y las notas que éstas contienen en sí mismas cobran protagonismo, es posible entender la idea deconstruccionista de que no existe un dentro y un fuera del texto, puesto que todo es texto. Este gran texto está compuesto por fragmentos o injertos que remiten a otros fragmentos, es decir, no hay un metatexto; siempre nos estamos moviendo dentro de este único gran texto.

Visto de este modo una obra es un injerto formado por muchos otros injertos. Cada injerto remite a otro injerto que siempre se están moviendo de sentido. Por esto no se puede enmarcar el texto. No se puede delimitar qué está dentro y qué fuera. Es como un juego espectral en el que los componentes de un texto solo fueran el reflejo de otros espejos que a su vez son el reflejo cruzado de otros reflejos que, sucesivamente y sin remitir a otra cosa que no sea ese mundo de espejos, nosotros les conferimos significados. Y puesto que habitamos en este “mundo de espejos” en tanto sistema de producción y reproducción de significantes, la deconstrucción considera que es imposible recuperar de manera objetiva el contexto de producción de una obra ya que siempre estamos en contexto y es precisamente esta condición de “prisionero del contexto” lo que condiciona nuestra interpretación del mundo y por extensión, nuestra interpretación de una obra. En concordancia con Gadamer, no podemos objetivar la historia porque nuestro contexto actual nos impide ingresar “sin contaminaciones” a un análisis de la producción cultural de un contexto pasado, por ende, cualquier intento similar de una pretendida objetividad, sólo se trataría de una ineludible re-contextualización que, según qué propósitos, podría volverse infinita, y aun así, nunca dar con la pureza total del significado.

¿Puesto que nunca daremos con la interpretación final, tiene sentido seguir interpretando las obras? Probablemente -y sin ser deconstruccionistas- muchos podrían convenir en que precisamente esa es la cualidad del arte. Sin embargo, ¿dónde está el límite de la búsqueda deliberada de la negación del sentido en las propuestas post-vanguardistas del arte? ¿Son todos los artistas contemporáneos unos deconstruccionistas?

Al parecer, paradójicamente a estas alturas lo más deconstruccionista que puede haber es ser antideconstruccionista, y es que como hemos comentado antes, cuando los valores de la deconstrucción son precisamente los que permiten que la institución artística -entiéndase; galerías, museos, coleccionistas y críticos- validen y promuevan una estética que al estar desprovista de su gesto original se transforma en una fórmula repetida y vacía que solo sirve a inversores y

especuladores del arte, el asunto se vuelve algo confuso. De hecho, en un reciente incidente, la crítica mexicana, Avelina Lésper, sin “querer queriendo” como decía su coterráneo⁹⁰, rompió en la exposición de Zona Maco una obra contemporánea valorada en 20.000 dólares tan sólo apoyando una lata de Coca-Cola sobre la obra. Los comentarios no se hicieron esperar y muy pronto la subversiva Avelina tuvo que declarar cómo sucedieron las cosas. En cualquier caso, tenemos aquí un claro ejemplo de un gesto deconstruccionista antideconstruccionista; en otras palabras, Lésper se enfrenta críticamente a lo que para ella representan unan formas vaciadas de contenido genuino y cuya retórica consiste en deliberadamente sugerir significaciones grandilocuentes más allá de sus significantes. Bajo esta perspectiva es fácil pensar que Derrida estaría de acuerdo con el accidente de Avelina Lésper. Probablemente el mejor deconstruccionista sea el que viendo que la deconstrucción se ha vuelto una fórmula manida, lo único que verdaderamente recupere su verdadero sentido sea el ejercicio antideconstruccionista.

Como ya hemos comentado con respecto al GPP sucede una situación similar; su resguardo para no perder su cualidad aurática en tanto acto genuino está en escapar de la siempre persistente *metáfora circular*. Aunque las consideraciones para dilucidar la difusa frontera sobre cuándo el GPP ha sido consumido por la metáfora circular o no, están llenas de matices, lo cierto es que existen algunas claves para profundizar en estos territorios.

De un modo similar en que funciona la lógica dialéctica entre lo canónico y lo vanguardista; entre lo *mainstream* y lo alternativo; entre la metáfora circular y el GPP, lo hace también el espacio estriado y liso de Deleuze. Para el pensador francés, ambos polos opuestos representan un juego de fuerzas que hacen posible la existencia de eso “otro”; los dos espacios existen sólo gracias al juego fluctuante de sus predominios. “El espacio liso no cesa de ser traducido, trasvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente

⁹⁰ El mexicano Roberto Gómez Bolaños, alias Chespirito, -no confundir con el escritor Roberto Bolaño- creó un personaje televisivo muy popular en toda Latinoamérica, El Chavo. Éste, al verse acusado por cometer alguna estupidez, respondía en un tono lastimoso: “Fue sin querer queriendo”.

restituido, devuelto a un espacio liso” (Deleuze y Guattari, 2002:484). Ambos se distinguen por la relación inversa del punto y la línea. Mientras que el punto entre dos líneas representa al espacio liso, la línea entre dos puntos representa el espacio estriado.



En términos más específicos un espacio liso es aquel cuyos puntos están subordinados al trayecto; tiende a ser un espacio más abierto, no prefigurado. En cambio en el espacio estriado ocurre al revés; sus líneas y sus trayectos están subordinados a los puntos; es un espacio previamente codificado. De acuerdo con esto, el espacio liso es la variación continua de la forma, es el borrador que desdibuja las líneas de la pizarra, pero que tarde o temprano será igualmente reescrita con el espacio estriado, puesto que, para que el espacio estriado aparezca debe haber un espacio liso previamente, y viceversa. Pues, como señala Deleuze: “hay dos movimientos no simétricos, uno que estría lo liso, otro que vuelve a producir liso a partir de lo estriado” (p.489).

Si la urbe es el espacio estriado por excelencia, para el caso del espacio liso es el mar, aunque como bien sabemos, hace mucho tiempo el mar dejó de ser esa vasta pizarra en blanco que el ser humano soñaba con codificar. Con la invención de la cartografía y el conocimiento astronómico desde muy temprano lo liso del mar se volvió en un espacio estriado lleno de trayectos y coordenadas prefiguradas. “En el mar fue donde primero se dominó el espacio liso, y donde se encontró un modelo de organización, de imposición del estriado, válido para otros sitios (...) pero al término de su estriaje, el mar vuelve a producir una especie de espacio liso” (p.488). Así, el espacio liso siempre dispone de una potencia de desterritorialización superior al espacio estriado.

Si llevamos esta idea a la relación del GPP y la metáfora circular podemos retomar aquella frase sobre la función del GPP, que decía: donde no hay algo (el GPP) lo crea, donde ya existe algo, lo deconstruye.

Al parecer resulta imposible desconocer la naturaleza antagónica y fantasmagórica de ese reverso de la moneda que constituye al mismo tiempo su propio fundamento. Sin embargo, no parece quedar tan claro en qué momento esa contraparte comienza a asomarse e instalarse con propiedad en este juego de relevos. Particularmente me interesa profundizar en la naturaleza ontológica de ese giro y de sus posibilidades escapatorias de aquello que lo canoniza y convierte en fórmula.

3.3 Propuesta de un modelo de análisis: la peripoética.

Me permitiré recurrir a otra metáfora espacial para explicar la diferencia entre lindes y fronteras y su relación con las categorías que definen un concepto. La explicación de la diferencia entre estos dos tipos de contornos proviene de las reflexiones del sociólogo Richard Sennett, contenidas en su libro *Espai Public* (2014). Para Sennett las fronteras se constituyen como un límite, un territorio vigilado, establecen un cierre por inactividad. El mismo autor señala que el urbanismo del siglo XX no ha escatimado esfuerzos en crear fronteras para dividir, o que en su defecto, han dividido como una acción indirecta de otros propósitos (las carreteras por ejemplo). Por el contrario, los lindes tienen más la propiedad de una membrana que deja que las cosas entren y salgan de la célula, dispositivo en la cual los organismos son más interactivos, y en definitiva más abiertos a la movilidad de las cosas de un lado hacia el otro de su contorno. En la naturaleza existen un sinnúmero de ejemplos: el contorno que se traza entre el agua de un lago con su orilla de tierra, más toda la interacción animal que se puede dar en ese lugar en torno a especies acuáticas, terrestres y aéreas; la relación de las raíces de las plantas con la superficie y la manera en que éstas recogen la luz del sol al mismo tiempo que aprovechan los nutrientes de la tierra. Si quisiéramos llevarlo al plano urbano, pienso en los mercados informales de segunda mano que permiten el ingreso, la interacción y salida del paseante desde cualquier acceso, calle o flanco, sin tener una barrera rígida y sólida que se lo impida.

De un modo similar he concebido la idea de la peripoética; alejada de una conceptualización monolítica y con pretensiones totalizadoras, me gusta pensar la peripoética como una definición rizomática en sus principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad. Sin embargo esta “liviandad” no impide de ninguna forma la exploración de categorías y la elaboración de un modelo que ayude a desentrañar cómo funcionan y operan aquellos contornos conceptuales a los que nos referimos. Sabiendo de antemano que la tarea bien puede ser apenas unas rayas hechas en la orilla del mar, o bien, un modelo más consistente que

sirva de referencia para aprehender diversos fenómenos urbanos, lo cierto es que al igual que el propio GPP en tanto gesto y práctica, sus conceptualizaciones también son susceptibles de mutar y calzar en otros paradigmas. Basta recordar la naturaleza escurridiza que el GPP mantiene en relación a la MC.

Con todo, me he propuesto recorrer este camino intentando usar una suerte de rigor analítico como también un carácter más dionisiaco y ácido, si el (la) lector(a) me lo permite.

QUÉ SÍ, QUÉ NO, QUÉ COSAS

Sin ánimo de parecer arbitrario y oportunista, se sabe que las tríadas conceptuales por alguna razón han gozado de cierta aprobación humana a lo largo de la historia. Lo cierto es que, al igual que en otras conceptualizaciones teóricas o religiosas, la peripoética está compuesta por una tríada terminológica que enmarca su esencia ontológica.

En primer lugar, en el vértice superior de la pirámide se encuentra el gesto; la pulsión, la idea; el input psíquico que surge al explorar un espacio y querer subvertirlo. Se trata de una especie de voz interior que te advierte que ahí donde te mueves existe un campo de posibilidades performático-poéticas por experimentar. Esta primera dimensión, la del GESTO, está representada por los conceptos *intuición-intención*. Es la punta del triángulo y es el inicio de todo. Es un gesto psíquico que engendra la peripoética misma.

En el otro vértice del triángulo está la PRÁCTICA; que es la consumación y realización del GESTO. Pero no se debe entender aquí *realización* como sinónimo de hacer, más bien se refiere al hecho en cómo experimenta el propio gesto su realización en tanto potencia, es decir, sus posibilidades existenciales. Los conceptos que caracterizan a esta dimensión son los de *contemplación-acción*. Esto significa que la práctica peripoética (PPP) no consiste exclusivamente en accionar diferentes dinámicas concretas; también puede simplemente involucrar una actitud de contemplación y una “mirada” no

instrumental; una suerte de “imaginativa” que interpreta el entorno circundante en un modo poético.

En el último vértice está el MODO; que es la constatación de una conciencia subjetiva participando de la peripoética. Es el estado propio en el cual se es consciente de estar en modo peripoético, es decir, practicando la peripoética. Es la reflexividad de la propia conciencia cuando vuelve a sí misma y constata que está participando de un paréntesis existencial de la vida cotidiana. Ya sea individual o colectivamente, el MODO peripoético (MPP) es importante porque al aparecer nos recuerda que en dicho estado no asistimos a un momento corriente regido por reglas utilitaristas, y que en su lugar, experimentamos un fluir ontológico más parecido a una ensoñación poética que a un estado regido por lo racional y funcional. Ahora si la práctica peripoética es parte de una acción colectiva, al despertar el MPP y sintonizarlo con los demás peripoetas, experimentamos una singular conexión con ellos como si cada uno fuera una extensión de un sólo cuerpo, un todo orgánico, un sólo espíritu. Esta última dimensión está representada por los conceptos *estado-consciencia*.

Un diagrama básico de lo recientemente descrito se vería de esta manera:



Naturalmente no hay PRÁCTICA sin GESTO. Aunque sea una mínima y espontánea intuición previa, el GPP precede a la PPP y ésta, a su vez, precede al MPP. Cuando las tres dimensiones se consuman en una sinergia absoluta estas

fronteras pueden solaparse perfectamente hasta formar un todo. En un momento como el descrito, si se quiere, el diagrama de esta unión podría estar representado por una forma más cercana a lo circular que a lo triangular, en vista de la inercia centrípeta del movimiento.

Como sea, la PERIPOÉTICA sería la definición teórica que engloba estos tres componentes (gesto, modo y práctica) y quienes practican la peripoética bien pueden ser llamados, peripoetas.

Ahora bien, dar una definición convincente de la peripoética no es tanto un inconveniente como sí lo es agrupar a una serie de prácticas y ponerlas bajo esta misma etiqueta, sobre todo si estas prácticas han pertenecido a diferentes ámbitos de la tradición artística. Por esta razón profundizaremos en la propuesta de un modelo taxonómico con ayuda de algunas teorías de la lógica de géneros propuesta por Jean-Marie Schaeffer.

Lo fascinante y -al mismo tiempo- desafiante de una categorización es que revela un modo de estructurar las cosas que pueden responder a unas formas ya conocidas y practicadas, o en su excepcional caso, a otro tipo de conexiones. Baste revisar la inusual enciclopedia china ficcionada por Jorge Luis Borges llamada *El emporio celestial de conocimientos benévolos*⁹¹ en la que se describe una insólita clasificación de los animales:

a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.

Así las cosas, surge la necesidad de preguntarse cuáles son los rasgos constitutivos de la peripoética, y de paso preguntarse también por qué puede ser necesario practicar una taxonomía como esta.

⁹¹ Dicha enciclopedia aparece en el ensayo *El idioma analítico de John Wilkins*, publicado inicialmente en la obra *Otras inquisiciones* (1937-1952). La difusión de esta singular lista ha sido motivo de abiertas discusiones sobre la filosofía del lenguaje, tanto así que Michel Foucault la comenta en el inicio del prefacio de su obra *Las palabras y las cosas*.

Cuando intentamos fundamentar la existencia de los géneros o cualquier otro tipo de clasificación es fácil encontrar distinciones de este tipo en las diversas prácticas culturales que nos rodean.

Cuando escuchamos una pieza de música clásica, un son afroamericano o una canción folclórica de los Balcanes, podemos distinguirlas sin mayor dificultad teniendo algún conocimiento musical, incluso en ámbitos más cotidianos donde no se necesita ninguna experiencia; si llegamos a una nueva ciudad donde no conocemos el idioma, podríamos reconocer que lo que estamos mirando, según corresponda, se trata de una universidad, un hospital, un museo, o un centro comercial, sin necesidad de comprender estrictamente el anuncio que lo clasifica. Estas estructuras de necesidades que permiten que reconozcamos e identifiquemos ciertos rasgos característicos de un determinado fenómeno, son las mismas que están en la base de la lógica genérica en términos literarios. Tal como señala Schaeffer:

Toda clasificación genérica se basa en criterios de similitud, y el status lógico de estos criterios, al igual que la relativa dificultad o facilidad de la que uno se puede servir para establecer una distinción entre diversos objetos, no tiene por qué ser diferente según los ámbitos.(2006:5)

De ahí que emerja la inevitable inclinación por agrupar determinadas propiedades con otras similares y formar una categoría que se constituya a partir de las particularidades de sus componentes. Esto básicamente, nos sirve para ordenar, nominar el mundo y compartirlo con otros. Ahora bien, todo dependerá de qué criterios sigan estas categorizaciones y qué tan flexibles o rígidos puedan ser éstas con tal de no caer en una suerte de “ciega dictadura taxonómica”.

Para el caso de la peripoética lo primero que podemos afirmar es que se compone de dos propiedades constituyentes que representan su paradigma, es decir, cualquier desviación de estos dos rasgos, constituirían la no pertenencia a esta categoría. Dichas propiedades constituyentes son las siguientes:

1. Deconstruir de forma provisional y deliberada el uso para el cual ha sido previsto un espacio público.

2. Hacerlo con un componente lúdico, poético o artístico-subversivo.

Como vemos, los rasgos paradigmáticos de la categoría son los mismos que componen la definición del concepto (gesto peripoético: voluntad psíquica que intenta deconstruir el uso habitualmente previsto para un espacio público por medio de una intervención lúdica, poética o artística-subversiva). Esta definición y sus características componen lo que Schaeffer llama la *estructura de necesidades* de la categoría. Ahora bien, en un segundo nivel de la conceptualización podemos encontrar otra serie de características que aun estando presentes o no, no necesariamente su ausencia (la característica) determinaría la no participación de la categoría. Para este caso podría bien tratarse de una variación o transformación.

La peripoética tiene dos propiedades secundarias, a saber:

1. Carácter imprevisible, abierta a la contingencia e interacción con el entorno.

2. Carácter urbano, principalmente uso de la calle a pie.

De tal modo, por ejemplo, si en lugar de practicar la peripoética en la naturaleza en lugar de hacerlo en la ciudad, estaríamos hablando de una peripoética “rural” en lugar de una urbana, (dependiendo como se den las otras variables) y así seguiríamos refiriéndonos a ella como peripoética + su adjetivo variable (peripoética rural, en este caso). De esta manera, la presencia o ausencia de estas propiedades se podría considerar como una variante de la categoría, más no su rechazo inmediato como sí ocurre con las propiedades principales.

Así, teniendo estas coordenadas ya es posible ensayar en qué medida ciertas prácticas pueden participar o no de esta categoría. Como hemos dicho anteriormente en un ambiente tan subjetivo como es el vinculado al arte y la creación es difícil establecer con total objetividad qué cosas son qué cosas sin caer en una categorización arbitraria y cerrada. Una taxonomía que no atienda a las diferentes variables y grados en que éstas se dan en cada una de las diferentes expresiones urbanas, sería, por decirlo menos, un instrumento bastante limitado. De ahí que surge la necesidad de atender al grado de presencia que existe entre un criterio y una práctica, y no simplemente consignar de acuerdo al binarismo, ausencia/presencia. Por otro lado, al estar cada práctica matizada por un sinnúmero de especificidades variables, me remitiré a usar en el siguiente modelo prácticas genéricas que sirvan para ejemplificar una *práctica tipo*, quedando abierta la posibilidad de incluir todo tipo de especificidades que caractericen a una práctica (ejemplo en la tabla: deriva urbana/deriva en la naturaleza). De este modo, he incorporado dos tipos de tablas que espero faciliten la lectura del modelo propuesto. En la primera tabla consigno las propiedades y su simbología (el modelo como tal), y la otra tabla es la aplicación del modelo. En ésta última incorporo diferentes prácticas urbanas con el fin de cotejar el grado de concurrencia de los criterios y finalmente de acuerdo a su puntaje relativo, poder establecer el grado de participación a la categoría. He considerado el umbral valórico del 8 a 10 como representativo de las prácticas peripoéticas (PPP).

TABLA DE PROPIEDADES Y SIMBOLOGÍA			
Tipo de propiedad	Descripción de la propiedad	Simb.	Valor tope
Propiedades principales	Deconstrucción provisional y deliberada del espacio público	A	4
	Componente lúdico, poético, artístico-subversivo	B	3
Propiedades secundarias	Carácter imprevisible, abierta a la contingencia e interacción con el entorno	C	2
	Carácter urbano, principalmente uso de la calle a pie	D	1
Propiedades excluyentes	Pretensión artística que produce una obra permanente	E	-1
	Práctica instaurada y convencional que suele pertenecer a otra categoría. Es fácil reconocerla en la calle	F	-2
	Carácter corporativo que persiga un lucro, la difusión o consolidación de una institución o marca.	G	-3

De acuerdo a la simbología existen tres tipos de propiedades para el análisis. En dicho sistema, las propiedades principales y secundarias suman puntaje, mientras que las excluyentes por el contrario, lo restan. Cada una de ellas y de acuerdo a su importancia, tienen asignado un valor (4 para la valoración más alta y -3 para la más baja), que a su vez representa el límite de concurrencia de la propiedad respecto a la práctica urbana cotejada. Es decir, si las derivas situacionistas, por ejemplo, coinciden plenamente con la propiedad B, tendrá un máximo de 3 en ese criterio. Si este no fuera el caso y la concurrencia de dicho criterio fuera menor en la expresión urbana cotejada, podría asignarse el 2, 1, o el 0, este último representado por una X en la tabla.

Así, si la expresión urbana cotejada no coincide con ninguna de las propiedades excluyentes se podrá consignar con una X. Por el contrario si la práctica coincide con los criterios excluyentes, se restará el valor que corresponda según el grado de concurrencia de la propiedad.

TABLA APLICACIÓN DEL MODELO

Propiedades	Propiedades principales		Propiedades secundarias		Propiedades excluyentes			TOTAL
	A4	B3	C2	D1	E-1	F-2	G-3	
Prácticas urbanas genéricas								

Flaneurismo-deambulaci3n surrealista	3	3	2	1	X	X	X	9
	<p>Análisis:</p> <p>Estas prácticas se constituyen como el paradigma de la peripoética. En ellas est3n presentes todas las propiedades de la peripoética. El grado de las propiedades A, B y C puede ser relativo por lo que su puntuaci3n tambi3n puede variar.</p>							

Derivas urbanas	3	3	2	1	X	X	X	9
	<p>Análisis:</p> <p>Al igual que la pr3ctica anterior las derivas del tipo situacionista representan el paradigma de la peripoética. Tambi3n podr3a obtener el m3ximo de 10 dependiendo del grado en que se den las propiedades A,B,C Y D.</p>							

Derivas tipo “On the road”, o dentro de la naturaleza.	2	2	2	X	X	X	X	6
	<p>Análisis:</p> <p>Al tener una débil presencia de las propiedades principales esta práctica difícilmente puede considerarse peripoética como tal, pero quizás sí una variante de ésta.</p>							

Performances pensadas para la intervención-interacción de transeúntes	4	3	2	1	X	-1	X	9
	<p>Análisis:</p> <p>Existen diferentes tipos de performances. Dependiendo del grado con que se den las propiedades necesarias y excluyentes podrán puntuar incluso con un 10 como puntaje total.</p>							

Performances con un guión cerrado y que no atiendan a las cualidades del entorno	4	3	X	1	X	-2	X	6
	<p>Análisis:</p> <p>En este caso nos referimos a las performances que podrían funcionar perfectamente en un teatro o en cualquier otro lugar. La limitación de la interacción con lo imprevisible la aleja de la peripoética.</p>							

Intervenciones artísticas efímeras cuyo interés no radica en dejar una “obra”	4	3	1	1	X	-2	X	7
	<p>Análisis:</p> <p>Las intervenciones artísticas urbanas pueden ser muy variadas, sin embargo podemos convenir que en la mayoría de ellas se cumplen las dos propiedades principales de la peripoética (A y B). Sin embargo, como sucede con otras prácticas urbanas, éstas pertenecen a una tradición y a una categoría propia (propiedad F) que la aleja de participar en la categoría de la peripoética.</p>							

Situaciones- happenings- teatro invisible	4	3	2	1	X	X	X	10
	<p>Análisis:</p> <p>Existen diferentes tipos de performances. Dependiendo del grado con que se den las propiedades necesarias y excluyentes podrán puntuar incluso con un 10 como puntaje total.</p>							

Escándalos, robos, accidentes en el Espacio público	X	X	2	1	X	X	X	3
	<p>Análisis:</p> <p>Estos tres fenómenos al ser accidentales (ninguno de los tres casos ocurre porque sus protagonistas deciden deliberadamente participar de ellos), No serían una PPP ya que son acontecimientos donde los protagonistas involucrados son agentes pasivos; alguien que participa involuntariamente de ese acontecimiento. A estos fenómenos los llamaría happenings reales accidentales.</p>							

Jugar, performatear en espacios habitualmente NO dispuestos para ello	4	3	2	1	X	-1	X	9
	<p>Análisis:</p> <p>Al irrumpir con prácticas que no han sido previstas (propiedad A) y tener un alto componente lúdico y recreativo (propiedad B), dependiendo de la singularidad del juego (propiedad F) podría puntuar el máximo de 10. Recordemos la máxima de la peripoética: SI NO HAY ALGO LO CREA, SI HAY ALGO LO DECONSTRUYE</p>							

Jugar en espacios dispuestos para ello	X	3	1	1	X	-2	X	3
<p>Análisis:</p> <p>Si la plaza está prevista y diseñada para eso no se trataría de una deconstrucción del espacio (propiedad A). Aun cuando su máxima sea el componente lúdico (propiedad B), es una práctica convencional e instaurada en el paisaje urbano (propiedad F).</p>								

Música, teatro en la calle.	3	3	2	1	X	-2	X	7
<p>Análisis:</p> <p>A pesar de que deconstruyen un espacio que no ha sido modelado para ello y se trata de “escenarios” provisionales, al ser unas prácticas más o menos convencionales ya incorporadas al paisaje urbano (sin considerar el hecho que muchas de ellas tienen como objetivo percibir una retribución económica) no logran desautomatizar del todo dichos espacios.</p>								

Flash mob ⁹² .	4	3	2	1	-1	-1	X	8
<p>Análisis:</p> <p>La irrupción repentina de una coreografía en un espacio que no ha sido previsto para ello tiene un alto potencial disruptivo, si a eso le agregamos el componente artístico y el hecho de que está abierta a la interacción del entorno urbano (propiedad A, B, C Y D) cumple con todos la estructura de necesidades de la peripoética. Sin embargo el hecho el de crear acciones efímeras pero que están pensadas para registrarse y perpetuarse en las redes sociales le quita la fugacidad del momento (propiedad E). Finalmente al tratarse de una modalidad reconocida participa también de una categoría propia (propiedad F) lo que la aleja en cierta medida de la peripoética. Con todo, podemos decir que en función de su puntaje también participa de la peripoética.</p>								

⁹² Práctica urbana que consiste en la reunión informal y a veces imprevista de personas que realizan una coreografía en el espacio público, muchas de las cuáles son gestionadas por redes sociales, situación que permite la participación de personas anónimas.

Manifestaciones sociales usando la creatividad y lo performático	4	2	2	1	X	-2	X	7
	<p>Análisis:</p> <p>El uso de la calle para manifestar disentimiento corresponde a un uso diferente al de la simple movilidad funcional de la calle. Su potencia reside también en llevar el disentimiento a un plano que trasciende lo individual y se conecta con lo colectivo (en las marchas las personas no avanzan, es la marcha la que avanza. Las personas entran no para dirigirse a un punto funcional de su itinerario personal sino que entran en un espacio temporal de flujo que está supeditado por un avanzar cuya dirección es punto y llegada en sí misma. Es un acto performativo social, un coro polifónico de cuerpos que no ha tenido ensayo y que funciona por intuición gregaria. En este sentido las marchas tienen el gesto subversivo de la peripoética pero su práctica responde a una categoría aparte movilizadora principalmente por la necesidad de manifestar un descontento e indignación.</p>							

Graffitis, pintadas poéticas, Stencils, muralismo	3	3	1	1	-1	-2	X	5
	<p>Análisis:</p> <p>Aunque la variedad de expresiones del arte urbano intenta deconstruir el espacio público con un sentido artístico (propiedad A y B) también están hechas para dejar una huella (propiedad E), gesto contrario a la peripoética. Además por su misma especialización y difusión (propiedad F), forman parte una categoría aparte conocida como street art.</p>							

Botellones	3	1	1	1	X	-2	X	4
<p>Análisis:</p> <p>Los botellones sin duda pueden deconstruir cualquier espacio, sobre todo si se trata de espacios más solemnes. Sin embargo su componente performático es variable y la mayoría de las veces no deliberado o consciente, al igual que su imprevisibilidad (propiedad B y C). Si a eso sumamos que es una práctica instaurada y convencional, a pesar de su proscripción, un botellón cualquiera está lejos de ser una PPP, aunque esto no impide que puedan ocurrir situaciones o improvisados hapennings en él.</p>								

Skitching ⁹³ , trainsurfing ⁹⁴ , parkour ⁹⁵ .	2	1	1	1	X	-1	X	4
<p>Análisis:</p> <p>A pesar de que deconstruyen los usos habituales del espacio (propiedad A) esta motivación no es la que empuja a la gente a practicar estas actividades. Su componente artístico o lúdico está influido por la idea de riesgo y aventura más que por una motivación artística en sí misma (propiedad B).</p>								

⁹³ Práctica que consiste en adherirse a un vehículo motorizado, ya sea lateralmente o desde la parte trasera, estando en patines, bicicleta o patinetas.

⁹⁴ De un modo similar al skitching, el trainsurfing consiste en abordar en movimiento trenes, tranvías y otros vehículos motorizados de gran tamaño, básicamente por diversión.

⁹⁵ Práctica que consiste en usar movimientos atléticos para dominar las superficies materiales de la ciudad. Involucra sobre todo saltos y diferentes acrobacias.

Uso de patinetas y patines no como desplaza	2	1	1	1	X	-2	X	3
	<p>Análisis:</p> <p>Sabemos que los patines y patinetas no se usan exclusivamente como un medio de transporte, también se usan como un fin en sí mismo, por diversión. En este sentido aunque la calle en su mayoría no ha sido diseñada para que transiten las patinetas estas prácticas son tan frecuentes que difícilmente provocan una irrupción artística o lúdica considerable (propiedad A y B). Podemos convenir además que su ámbito está circunscrito más al mundo del deporte y la recreación física, aún cuando se puedan incorporar elementos acrobáticos de gran belleza</p>							

Post it city (arquitecturas efímeras en el espacio público)	3	1	2	1	X	-1	X	6
	<p>Análisis:</p> <p>Las manifestaciones de estas prácticas también son muy variadas, por eso dependerá de si hablamos de una ocupación provisional y efímera que no tenga regularidad, o una ocupación más sedentaria. En este último caso perdería la fuerza de lo imprevisto, de la novedad creativa. Como hemos dicho, la esencia de un GP es la itinerancia ya que al abandonar el sitio se deja el terreno libre para irrumpir nuevamente y deconstruir el espacio ya transformado en tradicional. En suma, el riesgo es que lo permanente se transforme progresivamente en norma al no dejar espacio para alguna irrupción que es lo que constituye la esencia de la peripoética.</p>							

Turismo de masas	X	X	1	1	X	-2	X	0
<p>Análisis:</p> <p>En la medida que la ruta turística efectúa unos trazados y trayectos que ya han sido modelados y que forman parte de un itinerario consagrado no cumpliría con la propiedad A. Su aporte poético o lúdico es casi nulo a menos que recorras la ruta con una “imagería” especial, sin embargo, la máxima de este tipo de turismo es focalizarse en llegar a los íconos de las ciudades más que perderse en el propio trayecto (propiedad B y C). Finalmente, vemos que este tipo de turismo es una práctica convencional y extendida por todo el mundo hasta agotar su fórmula (propiedad F), si a esto le agregamos que muchas rutas están gestionadas por compañías de turismo (propiedad G) el puntaje total estimado en esta ocasión pasaría a números negativos. La antítesis de la peripoética.</p>								

Maratones urbanas gestionadas por ayuntamientos o empresas	1	X	X	1	X	-2	-3	-3
<p>Análisis:</p> <p>A pesar de que las maratones se corren en la acera, lugar por definición de los automóviles, su deconstrucción es mínima porque forma parte de una tradición deportiva canonizada (propiedad A). Su componente lúdico y su interacción con el entorno es nula (propiedad B y C) y si a eso le sumamos la presencia de dos de las propiedades excluyentes (F y G) los números nos revelan la lejanía abismal que hay entre estas prácticas y la peripoética.</p>								

Desplazamientos funcionales	X	X	1	1	X	-2	-1	-1
<p>Análisis:</p> <p>Existen muchos tipos de desplazamientos funcionales; moverme para ir de compras, para ir al trabajo, a estudiar o incluso para ir al teatro. Sin embargo cuando el objetivo del desplazamiento está orientado a llegar a un destino se posiciona inmediatamente en el lado opuesto de la peripoética.</p>								

UNA EVALUACIÓN DEL MODELO

En un premiado spots publicitario de los años noventa de la conocida marca deportiva Nike, se puede ver una de las principales calles comerciales de San Francisco repentinamente convertida en una pista de tenis. Desde una furgoneta se bajan Andre Agassi y Pete Sampras para disputar un improvisado partido de tenis en medio de la calle, al tiempo que otros técnicos instalan una provisional red mientras la gente que pasa por ahí se aglomera para ver el inusual partido.

En esta breve escena podemos advertir la presencia del genuino espíritu de una práctica peripoética, si no fuera claro está, por el componente corporativo e instrumental que está detrás de esta intervención. Esta observación nos habla de la variedad de matices que rodean nuestro concepto y al mismo tiempo de la importancia que significa desarrollar un modelo abierto y atento a dichas variables.

El modelo que aquí propongo considera como muestra una lista de prácticas urbanas de modo genérico y cómo éstas responden o no a una serie de criterios que han emergido a partir de las propiedades constituyentes de lo que llamamos la peripoética.

Como hemos dicho anteriormente, podemos concebir las categorías como taxonomías abiertas a la participación y coexistencia con otras categorías de modo que, y siguiendo las teorías de Schaeffer, el término *performance* o *intervención urbana*, por poner unos ejemplos, dependiendo de sus especificidades, podrá participar también simultáneamente de nuestra categoría y no tan sólo remitirse a pertenecer a una u otra. De tal modo, prácticas como la deriva situacionista y el teatro invisible de Augusto Boal, podrían estar mucho más emparentadas en virtud de que comparten la estructura de necesidades de las PPP que, por ejemplo, el teatro invisible respecto del teatro clásico, o la deriva situacionista respecto del turismo masivo.

Surge así, una justificación orgánica de un nuevo modelo que atienda no tan sólo a criterios y lógicas genéricas, sino que además, revele la coexistencia, según

otras lógicas (la lógica analógica en este caso) de diferentes prácticas urbanas emparentadas por sus propiedades constituyentes.

Finalmente y atendiendo a la dificultad que presentaba inicialmente dilucidar el hecho de cuándo el GPP termina siendo absorbido por prácticas canonizadas, el presente modelo entrega, a través de su lógica interna, algunas pistas que permiten establecer el grado de participación a la categoría, en función de la estimación de cómo se interrelacionan todas las variables, específicamente la que dice relación con sus propiedades excluyentes (E, F y G). Asimismo, el modelo presentado no es exclusivo para el análisis de las PPP ya que al mismo tiempo que intentamos cotejar algunas variables que nos acercaran a la puntuación de las PPP, aparecían todas aquellas prácticas que estaban emparentadas por su función más contraria, es decir, el uso previsible, instrumental, racional y repetido de los itinerarios urbanos.

CONSEJOS ALTERNATIVOS PARA UN CLÁSICO TURISTA ALTERNATIVO, O LA NUEVA CRÍTICA CRÍTICA DE LA CRÍTICA.

Es mejor quemarse que apagarse lentamente. Estas fueron parte de las últimas palabras que Kurt Cobain escribió en su nota de suicidio los primeros días de abril de 1994 antes de quitarse la vida en su casa de Seattle.

A estas alturas, y para el pesar -o no- de los fanáticos de Nirvana, no hay duda de que el aclamado líder de la exitosa banda de grunge decidió suicidarse. Como bien sabemos -gracias al sentido común- todo suicidio debe ser absolutamente deliberado. Sin embargo, algunos autores como Joseph Heath y Andrew Potter (2005), a pesar de no negar que fue Cobain quien se disparó, afirman que la muerte del líder de Nirvana está estrechamente vinculada con el mito de la contracultura.

Nirvana, una de las bandas precursoras del grunge, planteaba en su propuesta musical el rechazo de la sociedad bienpensante y de los oportunismos de la industria y la sociedad del espectáculo. Cuando los discos de la banda se transformaron en un éxito comercial a nivel mundial, las cosas empezaron a

cambiar de perspectiva. ¿Habría sido la mala conciencia que apareció en Cobain lo que lo llevó al suicidio?

Sin ánimo de caer en teorías tendenciosas, lo que me interesa recalcar con esta digresión es cómo lo que acá hemos definido como la metáfora circular (MC) operan de una forma similar. Cobain fue consumido por el éxito de su irreverencia (además de sus fantasmas psicológicos); el gesto genuino de su subversión fue cooptado por el capitalismo discográfico y el marketing de la industria. Ejemplos como estos sobran en la historia de la música y de otras artes.

Puesto que el oportunismo del capitalismo es un mutable, ambicioso y perspicaz virus, me he propuesto en el presente capítulo no sólo desarrollar de forma extendida las ideas principales en torno al concepto de la peripoética y la metáfora circular, si no también, explorar el antídoto para esta última. El modelo propuesto permite advertir en qué medida la peripoética comienza a desvanecerse a partir del empleo de cierto tipo de rasgos menos auráticos y genuinos (propiedades E, F y G).

Imaginemos por un momento a un grupo de viajeros en una antigua y concurrida estación de trenes. Mientras esperan el siguiente tren, deciden explorar las dependencias de la estación y a un costado de los andenes descubren una vieja mesa abandonada. Con ayuda de unas viejas tablas de madera que encuentran forman una red, uno de ellos consigue una pelota y en un par de minutos ya han improvisado una provisional mesa de ping-pong. Durante 20 minutos juegan sin pausa hasta que llega el tren que esperaban, no sin antes ser observados por otros usuarios. El tren se detiene, los viajeros se van, la mesa de ping-pong se desvanece.

Al año siguiente los viajeros vuelven a la antigua estación y para su sorpresa se encuentran que la propia compañía de trenes, ha instalado una mesa de ping-pong en una amplia zona de la estación para que sus usuarios se entretengan mientras llega su tren. Insisto, la idea no es mala, pero jugar ping-pong ahí y en esas nuevas condiciones ya no tiene nada de peripoético. El GPP en cierto modo puede convertirse en un gesto fundacional sin pretenderlo; al encender la chispa de una creación hecha a partir de las posibilidades combinatorias que presente el entorno, así como sucede con muchas arquitecturas efímeras del espacio público

que a fuerza de ingenio y de una precariedad de medios emergen como unos fascinantes dispositivos.

Finalmente, la peripoética nunca debe abandonar el ingenio y lo ingenuo. Ésta se recrea en las vicisitudes de la contingencia, y cuando es sorprendido haciendo alguna gracia simpática e ingeniosa en medio de la reunión familiar, escapa como un niño a otro rincón de la casa, deliberadamente, para no recibir las aprobaciones de los adultos fanfarrones y autoritarios; justamente para no complacer a aquellos que han decidido ser los patronos de lo que se debe aplaudir o no.

IV. SITUACIONISMOS DE AYER Y HOY: POSTURAS E IMPOSTURAS DE LA HERENCIA SITUACIONISTA

La gran obra de los planificadores es la constitución de un espacio sin sorpresas, donde el mapa lo sería todo y el territorio nada

(Internacional Situacionista)

-¿Quiénes son ustedes?

-Poetas urbanos, respondimos.

(deriva 2016, Barcelona)

A todas luces parece un rito pagano de expiación. Sus más de 70.000 seguidores rodean la gigantesca escultura de madera con forma humana y esperan a que arda completamente hasta dejar sólo sus cenizas. Termina el rito. Es la última semana de agosto y como cada año, el festival The Burning Man, está llegando a su fin. Una idea que comenzó en la década de 1980 con un par de hippies en una playa de San Francisco, con el paso del tiempo se ha convertido en un apetecido festival al que acuden personas y celebridades de todo el mundo.

Probablemente sin pretenderlo, la idea del festival creado por Larry Harvey y Jerry James guarda una caprichosa relación con las propuestas que el ex CoBra y situacionista, Constant⁹⁶, formuló en la década del 1970 para su *New Babylon*

⁹⁶ El artista neerlandés, Constant, fundador de CoBra y posteriormente parte de la IS, proyectó conceptualmente su *New Babylon*; una ciudad nómada del futuro en la que la tierra sería una propiedad colectiva y el trabajo estaría automatizado, de modo que el tiempo disponible de su ciudadanos sería utilizado para el juego creativo y la experimentación artística. En, Constant (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

(2009). The Burning Man es una ciudad provisional levantada en medio del desierto de Nevada, en donde durante una semana, una vez al año, se despliega una ciudad itinerante bajo una serie de consignas hippies y alternativas. La desmercantilización de las relaciones humanas en sus formas de colaboración y cooperación⁹⁷, son algunas de estas consignas; un lugar donde el libre intercambio de bienes y la economía del regalo es fomentada como forma alternativa de la transacción monetaria habitual⁹⁸. Un lugar que promete un ambiente de inclusión radical y dónde la libertad de la expresión subjetiva y artística, junto con el respeto, son valores capitales. Otro aspecto que tampoco podía faltar, como no, es el factor ecológico; su consigna de no dejar rastro busca promover una autoconsciencia del reciclaje y el apropiado tratamiento de la basura. Así, entre medio de esculturas móviles, ingeniosas autocaravanas, singulares atuendos estilo *Mad Max* y fiestas fluorescentes por la noche, las asociaciones experimentales entre humanos y objetos se contemplan con la fugacidad de lo imprevisto. En suma, un exitoso refrito de gentrificado neo-hipismo pero ahora de interés global.

Sin embargo, como podemos sospechar, este cóctel de activismo libertario y hedonista no es tan ingenuo como parece. Sus entradas cuestan cerca de 400 dólares, y suelen agotarse en las primeras horas en que se ponen a la venta. Si viene cierto, nadie es excluido *per se* mientras tenga su entrada, existe una gran denuncia de los asistentes más “conservadores” en relación a la transformación y espectacularización que está experimentando el festival⁹⁹. Para muchos de ellos los millonarios de Silicon Valley, junto a otras celebridades, están arruinando el espíritu del festival, al mismo tiempo que el aumento de la demanda y su popularización impone nuevas reglas mediáticas que atraen cada vez más a

⁹⁷ Como se ha mencionado anteriormente, para un acabado estudio de este tipo de iniciativas en clave post-anarquista revisar la obra de Hakim Bay (1991), *TAZ zona temporalmente autónoma*.

⁹⁸ Lo único que está permitido vender en el festival es hielo y café. Esto obliga a sus participantes a llevar todas sus provisiones para la semana que dura el evento, además de los objetos que quieran regalar, como lo dicta la costumbre.

⁹⁹ Algunas artículos de prensa como el que aquí se propone así lo demuestran. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140826_eeuu_nevada_festival_burning_man_millonarios_silicon_valley_jg

caprichosos asistentes sin relación alguna con los valores del festival. En otras palabras, el festival The Burning Man actual puede leerse como la futurista utopía *New Babylon* de Constant, pero convertida en objeto de consumo espectacular, del consumo de una experiencia singular.

En el capítulo anterior vimos cuál es el rol que juega la metáfora circular cuando detecta un gesto genuino de irreverencia política, o de disidencia cultural: lo encierra y lo mete en su lavadora centrípeta hasta vaciarlo de todo contenido revolucionario; lo despolitiza y domestica para convertirlo en una práctica o gesto de consumo asimilable con la ostentación mediática de la singularidad personal del sujeto contemporáneo, cuando no, en consumo puro. El papel que la herencia del situacionismo juega en las actuales manifestaciones culturales y artísticas de carácter contracultural y antihegemónico es crucial, sin embargo, en el contexto del liberalismo posmoderno es difícil encontrar el radicalismo de la IS en su forma pura, puesto que además de tratarse de contextos político económicos diferentes -concretamente la creciente consagración mundial del capitalismo, y todo lo que ello implica-, pareciera que ciertas fórmulas situacionistas han nutrido en alguna medida una *rebeldía light*, una actitud autocomplaciente que no va más allá de una ostensible pose conferida por la necesidad de distinguirse de la masa a través de la investidura de aquella singularidad que provee la disidencia. En este sentido, podemos convenir que se trata de prácticas cíclicas y nada nuevas en la historia de la cultura. Sin ir más lejos, los hípsters de la década de 1960 encuentran su caprichosa actualización posmoderna en su formulación estética e ideológica actual. Por supuesto este capítulo no tiene como propósito elaborar una historia de la contracultura, en su lugar, mi objetivo es esbozar los límites y contradicciones de aquella disidencia programática llamada Internacional Situacionista.

Así es como este capítulo intentará hacer un recorrido desde el nacimiento de la Internacional Situacionista hasta sus proyecciones contemporáneas, y las tensiones que provocan algunas de sus problemáticas trasladadas al contexto neoliberal actual del mercado del arte y la cultura. Además, servirá como

antecedente genealógico de lo que aquí hemos llamado el Gesto Peripoético, transitando por la visita y las experimentaciones dadaístas, al igual que la deambulación surrealista y el camino que Breton y sus parroquianos abrieron para la experimentación del inconsciente.

Finalmente, incorporo algunas experiencias personales que podrían participar del Gesto Peripoético junto con una licencia literaria a la que he llamado *pasajerías*, en la que ensayo una narrativa ficcional del GPP con el fin de extender la comprensión y posibilidades de dicha conceptualización.

1. *In girum imus nocte et consumimur igni*¹⁰⁰. **Estadio Situacionista**

Estamos en Mayo del 68, la agitación social convulsiona las calles de París. Las consignas político-poéticas¹⁰¹ del reciente movimiento florecen en diversos muros y esquinas de la ciudad. Un ritmo palpitante se respira por la capital francesa, cuya estética urbana, marcada por las movilizaciones de estudiantes y trabajadores, convierten a París en testigo y protagonista de una efervescencia revolucionaria que está a punto de sacudir las bases del orden social francés.

Solo seis meses antes de este estallido se publica por primera vez la célebre *La société du spectacle*; una verdadera caja de Pandora para la época. Pero a diferencia del mito griego, en lugar de liberar los males de la humanidad como lo hace Pandora, *La sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord desvela los sofisticados mecanismos simbólicos que la ideología del poder y el tardocapitalismo han estructurado históricamente en las sociedades industrializadas. Una tarea que medio siglo después de su publicación, parece que sigue resonando con una vigencia -lamentablemente- casi profética.

Pero este famoso texto y sus eventuales alcances comienzan a prefigurarse mucho antes del 68, mucha agua tuvo que pasar bajo el río y muchas corrientes y afluentes se superpusieron a estas impetuosas aguas antes de que este movimiento llamado situacionismo, se pudiera beber con más o menos seguridad.

¹⁰⁰ Palíndromo latino que se puede traducir como: “damos vueltas toda la noche y el fuego nos consume”, título de la sexta y última película de Guy Debord.

¹⁰¹ Para una profundización de este tipo de expresiones revisar *Pintadas poéticas en la ciudad: una propuesta de identificación genérica*. Miguel Ángel Valenzuela, revista Logos, Universidad de La Serena, Chile. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/logos/v26n2/a06.pdf>

VISITA DADÁ Y DEAMBULACIÓN SURREALISTA

Apenas comenzaba el siglo XX y la inminencia de una guerra sin precedentes empezaba a propagar su sombra por el viejo continente: la primera guerra mundial ya se estaba forjando entre las potencias europeas al calor de sus oportunas pero frágiles alianzas. En esta carrera por blindarse y asegurar sus expansionistas intereses, el protocolo entre naciones debía ser intachable. Cualquier desavenencia, desacuerdo, o una mala cara, podía herir graves sensibilidades nacionales que desataran la catástrofe. La tensión bélico-diplomática de esta situación bien pudo ilustrarse con el efecto dominó; aquella disposición horizontal sembrada de piezas de dominó en su posición vertical, una detrás de otra, en la cual al más mínimo movimiento de una de las piezas, puede desatar irreversibles efectos.

En el ámbito filosófico, el entusiasmo que el siglo XIX depositó en los paradigmas racionalistas del iluminismo ilustrado y el positivismo científico, se estrellaba de golpe con el terrible impacto producido por el conflicto bélico. Una vez terminada la guerra y visto los efectos devastadores de ésta, se constataba el fracaso de la excesiva confianza en la razón instrumental¹⁰² al mismo tiempo que se asistía a la aparición del inconsciente como objeto de estudio y experimentación. Freud y sus teorías psicoanalíticas parecían encarnar, junto a los avances de la física y la recién descubierta mecánica cuántica, la cara B de la moneda positivista.

Naturalmente el espíritu de la época necesitaba un arte que respondiera a este reciente traspié logocéntrico. La reacción de los artistas no se hizo esperar y

¹⁰² Uno de los grandes escépticos de esta razón instrumental decimonónica fue el Romanticismo. Recordemos que éste surge a comienzos del siglo XIX como una reacción revolucionaria contra los valores ilustrados y el excesivo racionalismo de la época. Su interés en la conciencia del Yo, la libertad, la creación y subversión de valores neoclásicos puede considerarse como un gesto que prefigura al surrealismo.

aparecieron las primeras vanguardias históricas. El dadaísmo fue de los primeros en tomarse la palabra, o mejor dicho, en emitir su ininteligible y deliberado balbuceo. Era el año 1916 y las aventuras Dada comenzaban a fraguarse en el famoso Cabaret Voltaire (Zúrich, Suiza); la mítica sede fundacional de Hugo Ball, Tristan Tzara y sus demás parroquianos. Sus integrantes, la mayoría provenientes de países participantes en el conflicto bélico, encontraron en la neutral Zúrich un lugar desde donde podían invertir los valores dominantes de esta coyuntura, incluyendo los ostensibles nacionalismos de la época que dividían a toda Europa. De este modo, el dadaísmo se convierte en un movimiento de carácter internacional que estaba en contra no solo de la guerra; también estaba en contra del propio dadaísmo.

Dada fue un grito de negación contra el arte afirmativo y burgués, la provocación como valor en sí mismo, un movimiento antiartístico que por definición cuestionaba al propio dadaísmo.

Dado que el dadaísmo se tomó muy en serio la subversión de su mundo circundante, sus integrantes consideraron que para hacer una tabula rasa de los valores de su tiempo, también era necesario ir en contra del lenguaje. La poesía fonética, cacofónica y todas aquellas que prescindían del significado nacían y adquirían voz con el dadaísmo; se trataba de desmembrar el lenguaje, de liberar los conceptos atrapados en sus significantes y comenzar una fiesta experimental de nuevas asociaciones sensibles: libertad absoluta a través del arte, abolición del academicismo y de todos los otros “ísmos”. El dadaísmo fue un terremoto que remeció las vacas sagradas del arte y los valores culturales que las veneraban. Para André Breton, fue el anillo de una cadena en el camino hacia la transformación de las ideas.

Producto del estancamiento y las polémicas internas alrededor del grupo, los desgastes del propio movimiento se transformaron en algo frecuente. Sin embargo, la necesidad constante de explorar nuevas formas de antiarte era la prueba más incuestionable de que el ímpetu dada aún seguía latiendo. Fiel a su espíritu irreverente, el grupo decide ir más allá y llevar al espacio físico su idea del arte en tanto experiencia provisional. Para ello preparan un comunicado de prensa que dará inicio a la primera visita Dada:

Los dadaístas de paso por París con el fin de remediar la incompetencia de guías y cicerones sospechosos, han decidido realizar una serie de visitas a ciertos lugares elegidos, en particular a los que no tienen razón de existir. Se insiste por ello en los pintoresco (Liceo Janson de Sully), y el interés histórico (Mont-Blanca) y el valor sentimental (la Morgue). La partida aún no está perdida pero es preciso actuar rápidamente. Tomar parte en esta primera visita es darse cuenta del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir nuestra acción que debéis alentar por todos los medios. (Hugnet, 1973:287).

Así es como a cinco años de las primeras reuniones del Cabaret Voltaire, ahora llegaba el turno de la primera visita Dada. Es el 14 de abril de 1921. El lugar elegido es un sitio deshabitado frente a la iglesia Saint-Julien-le Pauvre en París. Los únicos registros del evento son una icónica fotografía y algunas octavillas. La “obra”, en tanto concepción de la operación, encarna la primera forma de expresión antiartística donde era posible invertir la canónica representación estética de un objeto fijado en una superficie, por el movimiento mismo en el espacio real. La idea de sustituir la representación y, por ende, todo sistema del arte a través de visitas a lugares banales significaba para los dadaístas “un modo concreto de alcanzar la desacralización total del arte con el fin de llegar a la unión del arte con la vida, de lo sublime con lo cotidiano.” (Careri, 2013:62).

Pero a pesar de las provocativas experimentaciones dadaístas, tanto en el espacio como en otras obras “antiretinianas”¹⁰³, estos intentos no fueron del todo suficientes para satisfacer a la figura más prominente de aquel entonces, el controvertido André Breton. Al decir de Maurice Nadeau, “Breton y sus amigos se separan con alivio del dadaísmo. Junto a ataques mezquinos contra Tzara, llegando a discutirle la paternidad de la palabra *Dada*, Breton señala claramente las razones de su evolución. Señala en primer lugar la muerte de Dada y rechaza el seguir dedicándose a veleidades.” (1972:46). Será el mismo autor de *Natja*

¹⁰³ Para la mayoría de los críticos, entre ellos Yves Michaud, Marcel Duchamp fue el que abrió la caja de Pandora del arte contemporáneo, del arte mental. Las obras antiretinianas consisten en constatar que el arte de las ideas era superior al arte provisto por la retina.

quien llevará el dadaísmo al siguiente nivel tras abandonar el grupo. Entra en escena el surrealismo.

Herederero del dadaísmo en su sentido antirracionalista, el surrealismo en palabras del propio Breton, es “Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito, o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (Breton, 2001:44). Siguiendo estas coordenadas y teniendo como referencia la visita dadá, los surrealistas se lanzaron a la exploración del inconsciente de la ciudad. La deambulaci3n surrealista es la ampliación de sus característicos ejercicios de escritura automática, ahora expresados en el espacio urbano. Si el procedimiento de la visita Dada consistía en elegir con antelación un lugar específico -un *terrain vague* dentro de la ciudad-, la deambulaci3n surrealista proponía un itinerario errático capaz de explorar también amplios territorios naturales. Es en este momento donde la transmutaci3n del dada al surrealismo está a punto de fraguarse; el escenario, una pequeña ciudad en la afueras de París elegida al azar en el mapa. La excursi3n se lleva a cabo en mayo de 1924 y participan Louis Aragon, Max Morise, Roger Vitrac, y por supuesto, André Breton, quien comenta sobre la experiencia:

Convinimos que iríamos al azar, a pie, y que seguiríamos conversando, sin permitirnos desviaciones deliberadas a excepci3n de las necesarias para comer y dormir. Una vez iniciada la excursi3n, resultó ser muy especial e incluso estuvo repleta de peligros. El viaje previsto para unos diez días –aunque luego fue acortado-, adquirió repentinamente el carácter de una iniciaci3n. La ausencia de cualquier tipo de objetivo nos aparta muy pronto de la realidad, y levanta bajo nuestros pasos fantasmas cada vez más numerosos, cada vez más inquietantes (...) Visto globalmente, la exploraci3n no fue en ningún modo decepcionante, a pesar de la exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de sueños, es decir, el máximo grado en el tipo de preocupaciones que teníamos en aquella época”. (en Careri, 2013:67).

La experiencia con sus compañeros de viaje relatada por Breton, en la que, vida consciente y vida soñada se atravesaban con cada paso, prefigurará el camino para la definición conceptual del reciente surrealismo. El primer manifiesto del grupo aparece el mismo año de la citada excursión. En él, se puede leer la siguiente descripción: el surrealismo “se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento. Tiende a provocar la ruina definitiva de todos los otros restantes mecanismos psíquicos, y a suplantarlos en la solución de los principales problemas de la vida” (Breton, 2001:44). La fascinación de los surrealistas por el inconsciente y la embriaguez de los sentidos serán su piedra filosofal para experimentar la liberación de las energías psíquicas en su realidad circundante. Sus deambulaciones y ejercicios están cargados de una “iluminación profana”, y es precisamente desde esta condición casi onírica, que plantean la inversión de los valores dominantes de su época. En palabras de Benjamin se trata de una dialéctica de la ebriedad: “Ganar las fuerzas de la ebriedad para el servicio de la revolución: en torno a ello gira el surrealismo, tanto en sus libros como en sus empresas. Tal es lo más propio de su empeño. Para llevarlo a cabo, no basta, sin embargo, como sabemos, con que un componente de embriaguez esté vivo en todo acto revolucionario.” (Benjamin, 2008:61).

Conscientes de que la ciudad de París estaba continuamente experimentando transformaciones urbanas que tendían a la consolidación de la ciudad burguesa, los surrealistas cambiaron los paisajes naturales por la deambulación colectiva en la ciudad. La constatación de una ciudad líquida que se podía recorrer aleatoriamente cual barca entregada a los designios de los vientos y las mareas, suponía para este grupo la posibilidad de maravillarse con encuentros inesperados y azarosos; con asociaciones inusitadas de objetos y personas que emergían tal como *objets trouvés* en medio del océano urbano. La exploración, tanto de lugares banales, como de otras zonas en pleno proceso de gentrificación, le otorgaba a los errabundeos surrealistas la sensación de estar asistiendo a imágenes únicas que no volverían a repetirse dado el dinamismo y la rapidez con la que se transformaba la ciudad. Los errabundeos surrealistas constituían la subversión de aquella vocación estructural del urbanismo Parisino que se había

inaugurado con Haussmann. La crítica de los surrealistas es compartida por Benjamin cuando éste señala que la propuesta de Haussmann “se ensamblaba en el idealismo napoleónico. Este favorece al capital financiero. París vive entonces un florecimiento de la especulación. El juego de la bolsa desplaza las formas del juego de azar heredadas de la sociedad feudal” (1972:187).

Es precisamente a este encuadramiento de la perspectiva y del funcionalismo estetizante burgués que el programa de Haussmann había llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XIX a lo que se oponían los surrealistas, y por consecuencia, a la extensión contemporánea del aquel ideal de ciudad formal proyectada para el desplazamiento productivo. Los efectos producidos por las variaciones de la percepción a contracorriente de las previsiones instrumentales de la ciudad y su respectivo registro en unos mapas influenciales, serían la antesala de las cartografías y derivas situacionistas.

DEL MOVIMIENTO LETRISTA (ML) A LA INTERNACIONAL SITUACIONISTA (IS)

Estamos en 1946 en el Teatro Vieux-Colombier, París. La atención de toda una sala está dirigida a una conferencia dadaísta que se está llevando a cabo con plena normalidad -dentro de lo que se puede esperar de una performance Dada-. De pronto, un grupo de jóvenes desconocidos suben al escenario irrumpiendo la actuación y declarando a viva voz que aquel arte dadaísta se había vuelto anticuado y ya era el momento de un arte nuevo.

Con este paradójico escándalo, al dadaísmo le había llegado el momento de recibir de su propia medicina. Así nace el Movimiento Letrista liderado por Isidore Isou; el primer grupo de literatura vanguardista que había conocido Francia después de la segunda guerra mundial. (Home, 2004:57).

Interesados en la deconstrucción de las palabras, la poesía sonora y posteriormente en la producción visual, el Movimiento Letrista (ML) inauguraba la nueva escena de los movimientos utópicos de la vanguardia de posguerra. Naturalmente, y como lo dicta la “tradición”, el espíritu vanguardista siempre supone una ruptura con el pasado. Fiel a este espíritu, el ML rompía con la tradición de las primeras vanguardias exhortando públicamente al dadaísmo a su renovación y declarando muerto al surrealismo.

Las propuestas artísticas del ML, sobre todo en el cine, gozaron de un espacio de experimentación que logró tener un cierto revuelo y reconocimiento gracias a la incorporación en 1950 de Maurice Lemaitre, Jean-Loius Brau y Gil Wolma. Un año después se incorpora al grupo Guy Debord. El recién llegado participante inclina la balanza del ML hacia un ala más política criticando el programa original del grupo ya que éste no incorporaba una crítica materialista de la sociedad dominante. Estas diferencias se incrementaron en octubre de 1952 cuando, al mejor estilo letrista, el grupo más radical del movimiento irrumpió en una conferencia de prensa de Charles Chaplin en el Hotel Ritz de París. Si para Isou y los demás “moderados” la creatividad de Chaplin le hacía intocable, para el sector liderado por Debord el ejercicio de la libertad más urgente consistía en la destrucción de los ídolos¹⁰⁴. Estas declaradas diferencias entre los bandos letristas dieron pie a la formación de una nueva agrupación: la Internacional Letrista (IL).

Las ironías del destino -o mejor dicho, de las vanguardias- harían que los iconoclastas del ML fueran eclipsados por unos aún más radicales que ellos. Visto de esta manera, toda esta dinámica disruptiva parece un incesante ritual simbólico donde los hijos -irreverentes, inexpertos y entusiastas- están llamados

¹⁰⁴ En 1958 el situacionista Nuncio Van Guglielmi dio un paso más allá con esta consigna y dañó una obra de Rafael Sanzio expuesta en Milán. Este acto le valió la internación temporal en un psiquiátrico.

a doblegar a sus padres desafiando su autoridad y su ya convencional sistema de valores¹⁰⁵, y de este modo, reafirmar su paso a la madurez.

La reciente IL liderada por Debord y su compañera Michele Bernstein fue el caldo de cultivo para la creación de la Internacional Situacionista (IS). Entre 1952 y 1957 la IL propuso gran parte de las ideas que acá agruparemos indiferentemente bajo la autoría de la IS; entre ellas la idea de psicogeografía, la desviación y, no menos importante para el urbanismo unitario, el texto, *Fórmula para una nueva ciudad*, de Ivain Chteglov. Las ideas más relevantes de la IL se publicaron en el boletín parisino, *Potlatch*, inaugurado en 1954 con cincuenta ejemplares de distribución gratuita. El paso de la IL a la IS se puede advertir en el hecho que, el último número de *Potlatch* editado en 1957, no se hizo bajo el nombre de la IL sino bajo el de la IS. Pero este tránsito como es de esperar, estuvo lleno de contrariedades y entusiastas asociaciones.

En la órbita (anti) artística europea de mediados de siglo pululaban una serie de movimientos utopistas, herederos en parte del Colegio Patafísico. Entre ellos se contaban el Arte Nuclear de Baj y Dangelo, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginativa (IMIB) y algunos ex integrantes del grupo CoBrA. Todos ellos consiguieron reunirse el año 1954 luego de impetuosas gestiones de Asger Jorn, líder del IMIB. En 1956 se adscribe a esta nueva unificación la IL y finalmente el 28 de julio de 1957 en un bar de Cosio d'Arroscia se sella la unión de estos movimientos para formar la IS.

Ese mismo año, en Nanterre, Guy Debord asiste junto a Raoul Vaneigem (futuro miembro de la IS) a un curso de sociología impartido por Henri Lefebvre. Durante esos años y la próxima década, la revisión del pensamiento marxista en Francia tendría a Lefebvre como una de sus principales exponentes. Es en este

¹⁰⁵ Es interesante observar cómo esta dinámica recurrente entre los movimientos de vanguardia guarda una cercana relación con las lecturas psicoanalíticas freudianas en las que, al mejor estilo de algunos mitos griegos, se debe "matar al padre" para constituirse como sujeto emancipado.

periodo, y gracias a los intereses que el filósofo francés compartía con la IS, que su relación se vuelve muy fructífera y próspera. Lamentablemente este idilio no sería una constante en aquella relación ya que no pasaría mucho tiempo para que los personalismos de la IS comenzaran a distanciar la sintonía entre Lefebvre y el grupo liderado por Debord.

Con todo, como señala Stewart Home (1991), la figura de Lefebvre en principio “jugaría un papel protagonista y contribuiría a la creación de un clima intelectual que conduciría al desarrollo de la internacional situacionista como organización no sólo cultural, sino también política” (p.81). Al alero de estas coordenadas la IS comienza a concretar algunas de sus líneas programáticas y su campo de acción.

Ante todo, sus críticas estaban dirigidas hacia toda convención hegemónica destinada a domesticar las fuerzas creativas y experimentales de la vida cotidiana. Para la IS, y sobre todo para Debord, la sociedad se encontraba alienada de tal forma que hasta en los ámbitos más cotidianos se había naturalizado el consumo pasivo de experiencias. “Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante.” (Debord, 1995:9). El camino para revertir estas prácticas promovidas por el capitalismo estaría figurado por la necesidad de despertar la capacidad creativa, lúdica y subversiva que los seres humanos detentan en el mismo terreno de lo cotidiano; una bandera que los situacionistas son los primeros en instalar desde el frente político-artístico de esta guerrilla cultural. Sin ir más lejos, la misma IS se veía a sí misma como la iniciadora de un fenómeno de resistencia cultural con rasgos inéditos.

Sobre la importancia y originalidad en tanto grupo delimitado, los situacionistas consideraban que su aporte, por un lado, consistía en la emergencia de una nueva crítica a la sociedad desde un punto de vista revolucionario capaz de incorporar

la cultura, la contingencia, y el arte de su época. Por otro, la inauguración de un nuevo estilo de relación con sus partidarios en el que, según ellos, rechazaban totalmente el discipulado y promovían la participación y la autonomía en su grado más alto (Debord, 2013:158-9). Sobre esta última afirmación podemos convenir que dichas propuestas de autonomía y participación horizontal muchas veces eran escamoteadas por los propios personalismos de sus integrantes más icónicos. Tanto es así que no sorprende que desde la inicial Internacional Letrista (1952) hasta la Antinacional Situacionista (1974) se haya prefigurado un camino lleno de conflictos internos y separaciones que dio lugar a la creación de diferentes asociaciones expatriadas de la IS. Como ya sabemos; ninguna novedad para los excéntricos grupos de vanguardia de comienzos del siglo XX.

Pero más allá de estas polémicas, en cualquier caso, podemos convenir que las propuestas teórico-prácticas de la IS han abierto nuevas posibilidades para entender y trasponer el binomio arte-vida. Sin ir más lejos, la lista de sus estrategias para llevar a cabo su proyecto de transformación social y artística tiene resonancias directas con muchas de las prácticas actuales concebidas como formas de subversión artístico-política y también, por qué no decirlo, con una consensuada “lúdica” urbana que ha incorporado algunos aspectos de sus propuestas artísticas.

Algunas de estas propuestas incluidas dentro del “Plan para mejorar la racionalidad de París” -publicado en Potlatch nº23-, consistían en abrir los tejados de París e instalar escaleras de manera que las personas pudieran transitar entre las diferentes terrazas, como una suerte de ciudad voladiza¹⁰⁶ (Home, 1991). Asimismo, los situacionistas proponían que el alumbrado público se pudiera regular por los usuarios del lugar, de modo que la gente pudiera decidir el grado de luz que desea. También la libre admisión a las cárceles y la posibilidad de hacer visitas turísticas a ellas era parte del programa situacionista, así como la

¹⁰⁶ Cabe mencionar que muchos ayuntamientos y particulares han promovido últimamente el uso social de terrazas como puntos de encuentro entre desconocidos.

abolición de los museos y que en su lugar, las obras fueran expuestas en bares, algo que por cierto a estas alturas es frecuente observar en muchos bares culturales que funcionan al mismo tiempo como galerías. Otro aspecto que llama la atención de la propuestas que la IS sugiere es la especial configuración de habitaciones para huéspedes; en éstas los invitados se encuentran con una sala vacía, solo equipada con algunos objetos útiles (cama, mesa, silla), y otros objetos desprovistos de cualquier carácter utilitario. Así, los invitados podrían condicionar su provisoria habitación de modo que no les resulte “un hábitat impersonal, como se califica a una mala habitación de hotel”. (Debord, 2013:151). Pero, al decir de Home, estas y otras fórmulas urbanísticas “eran ya un lugar común desde los lejanos tiempos del Futurismo. Sin embargo, podía considerarse una novedad el lugar central que ocupaban en el programa de la IL.” (p. 63). Más allá del recelo de Home respecto a la novedad de algunas propuestas de la IS, los aportes del grupo liderado por Debord continúan siendo una fértil e imaginativa referencia en un contexto donde el activismo cultural libertario y la exaltación de la creatividad pueden investirse de variadas formas y con propósitos a veces bastante disímiles.

KIT DE HERRAMIENTAS DE AYER PARA PODER USARSE HOY

La retórica situacionista pocas veces ha sido conciliadora con sus predecesores, aunque como sabemos, tampoco con sus contemporáneos. Las críticas dirigidas tanto al dadaísmo por su nihilismo y ambigua militancia, como al surrealismo y a su excesiva confianza en el azar y el inconsciente, expresan claramente la posición en la que el situacionismo se veía a sí mismo: como la superación de las experiencias artísticas anteriores y la convicción de concretar la revolución cultural.

En las notas editoriales del volumen n °1 de la revista *Internationale Situationniste* aparecida en junio de 1958 se critica el triunfo del surrealismo amparado en un mundo y unos valores que precisamente éstos últimos deseaban subvertir. Los dardos de las IS apuntaban directamente al hecho de que, al no concretarse la revolución, las prácticas que los surrealistas habían consagrado

para la experimentación de la libertad creativa, con el tiempo, habían sido incorporadas y recuperadas por las mismas banderas que el surrealismo había combatido. En las notas editoriales de la primera revista *Internationale Situationniste* se declara :“Nada constituye sin embargo una inversión tan clara de los descubrimientos subversivos del surrealismo, como la explotación que se ha hecho de la escritura automática, y de los juegos colectivos basados en ella, en el método de prospección de ideas llamado en los Estados Unidos *brainstorming*”. (AA.VV., 1999:7-8)

Conscientes de la coyuntura social en la que se encontraba la civilización occidental de posguerra, los situacionistas estaban llamados a proponer una superación y una síntesis de los anteriores experimentos vanguardistas:

el dadaísmo y el surrealismo son las dos corrientes que señalan el fin del arte moderno. (...) El dadaísmo quiso *suprimir el arte sin realizarlo*, el surrealismo *realizar el arte sin suprimirlo*. La posición crítica elaborada desde entonces por los *situacionistas* ha mostrado que la supresión y la realización del arte son los dos aspectos inseparables de una misma *superación del arte*.” (Debord, 1995: 115).

Decididos a superar las contradicciones y limitaciones de los movimientos anteriores, como se ha dicho, los situacionistas se lanzan a la calle para poner en práctica su kit de herramientas antiurbanas. Ya no bastaba con deambular sin meta alguna por calles y descampados, ahora había que dar paso a la transformación de la realidad por medio de acciones. Para la IS, subvertir¹⁰⁷ el espacio mediante la creación de situaciones y momentos de ruptura se transformaría en una actividad a tiempo completo. La consigna de crear “revoluciones en la vida cotidiana individual” (Debord y otros, 2013:60) se emparentaba directamente con las teorías políticas de Lefebvre dado que también para los situacionistas el urbanismo no era más que otro instrumento del poder; una máscara concebida por la ideología para domesticar los cuerpos y las prácticas cotidianas de la sociedad. “el urbanismo no existe: no es más que una *ideología* en el sentido de Marx. La arquitectura existe realmente, como la coca-

¹⁰⁷ Como sabemos, la etimología de la palabra subversivo deriva del latín *subvertor*: trastocar, dar vuelta. La retórica situacionista está cargada de este espíritu.

cola: es una producción investida de ideología que satisface falsamente una falsa necesidad, pero es real. (...) el urbanismo es, como la ostentación publicitaria que rodea la coca-cola, pura ideología espectacular.” (VV. AA., 1999:183).

La reacción propuesta por el situacionismo para contrarrestar a este urbanismo ideológico consistía en practicar lo que ellos llamaban el *urbanismo unitario*. Ésta formulación estaba lejos de ser una disciplina con pretensiones científicas, muy por el contrario, consistía en una serie de propuestas experimentales capaces de deconstruir provisionalmente la instrumentalización del espacio urbano. “El urbanismo unitario no es una doctrina urbanística, sino una crítica al urbanismo” (p.174), afirmaba la IS. El contenido teórico que alimentaba estas reflexiones partía de la base Lefebvrea de concebir el espacio como un lugar en disputa, un lugar en el que fuerzas antagónicas mantienen una relación de tensión y conflicto que tienden a desarrollarse en el orden de lo simbólico y material. Sus declaraciones respecto a este tema son elocuentes:

Todo el espacio ya está ocupado por el enemigo, que ha domesticado para su utilización hasta las reglas elementales de este espacio (más allá de la jurisdicción: la geometría). El instante de aparición del urbanismo auténtico, será crear, en algunas zonas, el vacío de esta ocupación. Lo que llamamos ocupación comienza ya.” (González del Río, 1977:203).

Con excepción de las incursiones del mencionado Constant y su New Babylon, en lugar de idear proyectos concretos de una habitabilidad alternativa como respuesta al urbanismo hegemónico, los situacionistas se lanzaron a la creación de arquitecturas performáticas y efímeras. Una de las estrategias más practicadas por Debord y su grupo era la creación de *situaciones*, definidas éstas como: “un momento de la vida concreta, deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (VV.AA., 1999:17). Dicho de otro modo, la situación construida consistía en instalar dinámicas experimentales -lúdicas, creativas y subversivas- en espacios dominados por la hegemonía urbana. La instalación de estos “paréntesis” situacionales en medio de la vida real estaba estrechamente articulada al lugar y al momento. Las reflexiones de Lefebvre sobre la teoría de los momentos y las modalidades de presencia habían encontrado en la construcción de situaciones un

aleado teórico y práctico en tanto ambos compartían una conciencia de lo transitorio. Para la IS, “la situación” pretende fundarse sobre la objetividad de una producción artística que es inseparable de su consumación inmediata.

La relevancia que la construcción de situaciones adquiere para este grupo se puede advertir en la propia adopción de un nombre que -tal como vemos- guarda en sí mismo la esencia de su manifiesto: crear situaciones.

Reemplazamos la pasividad existencial por la construcción de los momentos de la vida, y la duda por la afirmación lúdica. Hasta el momento los filósofos y los artistas no han hecho más que interpretar las situaciones; se trata ahora de transformarlas¹⁰⁸. Puesto que el hombre es el producto de las situaciones que atraviesa, le conviene crear situaciones humanas. Aunque el individuo está definido por la situación tiene el poder de crear situaciones dignas de su deseo. Con esta perspectiva debe fundirse y realizarse la poesía, la apropiación de la naturaleza y la liberación social completa. (Debord y otros, 2013:155).

Teniendo como referente la visita dadaísta y las deambulaciones surrealistas, los situacionistas deciden sistematizar una teoría del errabundeo y sus respectivos efectos. Así nace la deriva y la psicogeografía. En 1953 Gilles Ivain escribe el texto *Formulario para el nuevo urbanismo*, incluido en la primera edición de la revista *Internationale Situationniste* (1958). Es en este texto de Gilles Ivain (seudónimo de Ivan Chtcheglov) que aparece por primera vez la palabra deriva. Obsesionado con una arquitectura móvil y sus posibilidades, Ivain describe con entusiasmo cómo hacer uso de una arquitectura más mutable e imaginativa:

Nos proponemos inventar nuevos escenarios móviles (...) La arquitectura del mañana será un medio para modificar las condiciones actuales de tiempo y espacio. Un medio de conocimiento y un medio de acción. El complejo arquitectónico será modificable. Su aspecto cambiará parcial o totalmente siguiendo la voluntad de sus habitantes” (VV.AA. 1999:20).

¹⁰⁸ La referencia a Marx y su *Tesis sobre Feuerbach* es evidente: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”. Respecto a si se consideran marxistas, la IS responde: “Tanto como Marx cuando dice <Yo no soy Marxista>”. En Debord, Guy. Y otros (2013) *Filosofía para indignados*. Barcelona: RBA libros.

Para Ivain, los diferentes barrios de esta ciudad utópica podrían corresponder a todo el espectro de las emociones que podemos encontrar en la vida corriente. De esta manera existiría un Barrio Bizarro, un Barrio Feliz, un Barrio Útil, un Barrio Sinistro, etc. El cambio de paisajes por medio de estos barrios y la propia mutabilidad de ellos provocarían en el caminante una desorientación completa, así, sus habitantes estarían en una deriva continua, una especie de desconcertante parque de diversiones pero fundado en la vida real. De esto modo, la teoría de la deriva surgía como un “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana.” (p.18). Su propósito consistía en renunciar a los comportamientos y desplazamientos tradicionales (trabajo y entretenimiento), para cambiarlos por unos itinerarios lúdico-constructivos. Se trataba de desatender los desplazamientos instrumentales dominados por las fuerzas de lo habitual, y en lugar de ello, abandonarse a las fuerzas de lo imprevisto y las sollicitaciones del terreno y sus diferentes estímulos. La deriva, al desplegarse por el espacio urbano en tiempo real, no solo ponía en práctica un tipo de arquitectura itinerante y entrópica, también permitía hacer un mapeo constructivo y sensible de cada lugar donde se esparcía. Esta constatación dio origen a la psicogeografía: una herramienta para estudiar los efectos que el entorno geográfico, o semiológico, produce en el comportamiento afectivo de los individuos. Naturalmente, el resultado de las cartografías psicogeográficas realizadas a partir de la práctica de la deriva estaban más cerca de un imaginativo collage dadaísta que de una herramienta para orientarse en la ciudad. De hecho, el objetivo era precisamente la desorientación. El primer mapa psicogeográfico de la era situacionista lo realiza Guy Debord (*Guide Psychogéographique de París*), un mapa que recoge la retórica visual del turismo pero diseñado deliberadamente para perderse (Careri, 2013). A este mapa le seguirá *The Naked City*, unas placas fragmentarias en medio de un océano blanco conectado por trayectos en forma de flechas multidireccionales. Cada placa, cual isla emergida desde el nivel submarino, denota un espacio lleno. Su contraparte estaría figurada por el océano circundante a través del cual se realizan los desplazamientos. A éste vasto territorio, según la retórica deleuzeana comentada en el primer capítulo, podríamos llamarle espacio liso.

Los situacionistas lo habían conseguido: habían alcanzado la materialización lúdica de sus ejercicios críticos tras combinar creación, vida experimental, y crítica urbanística en sus cartografías. Ahora solo faltaba romper con el espectáculo y su dominación.

OCIO, JUEGO Y ESPECTÁCULO

Naturalmente, tanto las visitas dadaístas, las deambulaciones surrealistas como las derivas situacionistas estaban sujetas a la disponibilidad temporal de sus practicantes. Una pregunta habitual que surge en esta reflexión es: ¿Cómo hacían estos singulares individuos para tener tanto tiempo libre sin descuidar sus compromisos laborales? ¿Acaso los situacionistas eran burgueses que vivían del excedente de sus patrimonios y no tenían necesidad de trabajar? Cuando se les preguntó a los situacionistas quién los financiaba ellos respondieron que vivían “de su propio empleo en la economía cultural de la época.” (Debord y otros, 2013:161).

Sabemos que el estilo de vida bohemio de la mayoría de sus integrantes no era precisamente de lujos y grandes comodidades. La mayoría ejercía alguna actividad remunerada que les permitía subsistir a pesar de considerarse a sí mismos “inaceptables para la organización dominante de la cultura”, sin embargo, para entender la visión que los situacionistas tenían de la relación ocio-trabajo es necesario entender que tal separación para ellos no existía, y que la verdadera revolución consistía en la extensión de un comportamiento lúdico y creativo a todas las esferas de lo cotidiano.

Consideremos que, si para el capitalismo clásico la idea del “tiempo perdido” está directamente relacionada con una disminución de la capacidad productiva - muy en la línea de la ética y moral protestante descrita por Weber-, es decir, todo tiempo “gastado en vano” sería contrario al ahorro, la inversión, la acumulación y la producción. Para el capitalismo moderno, en cambio, este tiempo perdido está destinado al consumo en todas sus formas, y por lo tanto, a la mercantilización de la cultura del ocio. Desde esta perspectiva, el consumo

pasivo de la cultura de masas y sus distracciones sería para el capitalismo moderno, un tiempo productivo económicamente. En palabras de Debord, un tiempo destinado al espectáculo reinante y a la petrificación de las fuerzas creativas de la sociedad. Precisamente contra esto se revela la propuesta del situacionismo, su fórmula consiste en usar el tiempo de ocio como una posibilidad recreativa que favorezca la liberación de las energías creativas y que al mismo tiempo desdibuje la frontera entre arte y vida cotidiana. “Hay que pasar de la circulación como suplemento de trabajo a la circulación como placer” (p.55).

Por otro lado, la esperanza de los situacionistas en una sociedad que consiga la automatización de la producción y la socialización de los bienes vitales liberarían al individuo de la necesidad de largas jornadas de trabajo, tal como Constant propone en su *New Babylon*. Este tiempo libre jugaría a favor de un aumento en la libertad del individuo, y por ende, un aumento del tiempo revolucionario disponible. El optimismo respecto a la producción automatizada de las industrias y su responsabilidad en la liberación del tiempo creativo de los individuos se estrellará de golpe con *La sociedad del espectáculo*. Debord -mucho más escéptico que sus compañeros respecto a las ventajas de la cultura tecnológica- constata en su texto que, precisamente, el tiempo “libre” de las sociedades desarrolladas sería devuelto al capitalismo en forma de consumo. Para los situacionistas, en el marco del espectáculo toda actividad (genuina) está negada ya que la alienación del espectador es directamente proporcional al tiempo invertido en la contemplación del espectáculo, es decir: “cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (p. 289). Los situacionistas proponen en esta materia romper con la identificación psicológica del espectador con el héroe. Esto significa rechazar el papel pasivo del espectador y convertirlo en un constructor de situaciones. En este sentido están más cerca de las propuestas teatrales de Bertolt Brecht y su efecto de distanciamiento¹⁰⁹ que de la clásica catarsis aristotélica. De este modo, el cine

¹⁰⁹ Recordemos que el célebre e influyente dramaturgo y poeta alemán, Bertolt Brecht, fue el impulsor del efecto de distanciamiento, o extrañamiento, el cual consistía en provocar el distanciamiento emocional del

convencional para la IS es considerado reaccionario en la medida que produce sujetos pasivos y acríticos. Para los situacionistas, el espectador consume las fantasías de la narración filmica como si fueran reales, puesto que, “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.” (Debord, 1995:10). El poder que tendría el espectáculo para modelar y darle forma a estas relaciones estaría en la misma sintonía que las *estructuras estructurantes estructuradas* que señala Bourdieu (2012). Éstas tendrían la capacidad de -valga la redundancia- estructurar las relaciones humanas por medio de mecanismos socio-simbólicos asumidos como modelos y estructuras naturales. “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.” (Debord y otros, 2013: 279).

Si para el situacionismo no puede existir algo espectacular que sea situacionista, no resulta del todo paradójico que ellos mismos rechacen el término *situacionismo*, ya que, como el grupo señala “sería la única categoría susceptible de introducirnos en el espectáculo reinante, integrándonos en forma de doctrina fijada contra nosotros mismos” (p.159). La comprensible reticencia de la IS a participar de unas categorías siempre a riesgo de institucionalizarse o -en el peor de los casos- “espectacularizarse”, está estrechamente relacionada con el rechazo a todo arte afirmativo. En su lugar, lo que proponen es ensayar un “arte” de consumación inmediato y fugaz. En un sentido marxista de la producción del valor, se trataría de practicar ejercicios artísticos que pongan por delante su valor de uso antes que su valor de cambio.

De acuerdo con esto, para los situacionistas no podía existir pintura ni música situacionista, sino solo un uso situacionista de estos medios. El rechazo hacia la producción artística burguesa, como también hacia las imágenes culturales producidas para el consumo masivo, condujo a los situacionistas a experimentar

espectador con el personaje y de esta forma evitar la catarsis. El objetivo de Brecht era que el espectador pudiera reflexionar de un modo más objetivo y crítico sobre lo representado en la obra.

con una nueva forma de composición creativa; el *détournement* o desvío. Éste consistía en la integración de diferentes producciones visuales sacadas de su contexto original, ahora dispuestas en una nueva construcción. De esta forma, cada elemento reaccionario utilizado en la creación, ahora quedaba desprovisto de su sentido original; su sentido había sido “desviado” hacia nuevas y subversivas interpretaciones. Un gesto muy similar¹¹⁰ que las primeras vanguardias artísticas ya habían puesto en marcha con sus collages y ready-mades.

La subversión de imágenes, discursos y obras de arte por medio de esta nueva composición, constituía para los situacionistas un estadio superior de experimentación creativa, al mismo tiempo que una declaración de intenciones en el ámbito político y artístico. Se trataba tanto de un ejercicio de negación y desvalorización de la cultura dominante, como de un juego revitalizador de nuevos sentidos revolucionarios y experimentales. La idea del desvío aplicada a las prácticas de la vida social y cotidiana recibía el nombre de *ultradesvío*. “Por ejemplo, las contraseñas o los disfraces, que pertenecen a la esfera del juego” (AA.VV., 1999:73).

La energía lúdico-creativa de los situacionistas y su deseo por subvertir las hegemonías sociales constituían el combustible psíquico para establecer un campo de actividad temporal donde la imaginación y los deseos tuvieran una participación activa. Amparados en este halo antirracionalista las consignas de la IS defendían la abolición de la clásica separación entre juego y vida corriente. Para ellos, las exigencias de la vida cotidiana y su excesivo funcionalismo promovían la domesticación de la imaginación, y con ello, la alienación de la subjetividad revolucionaria. Es en este ámbito donde el juego deja ser una excepción aislada y provisional para abrirse y transponerse a diferentes ámbitos de lo cotidiano. Liberar la pulsión del juego amplifica las situaciones, instala la

¹¹⁰ Según Mario Perniola, la diferencia entre el desvío situacionista y sus equivalentes anteriores es que el primero no concibe sus elementos o piezas de construcción como formas de arte, mientras que el segundo sí considera que el punto de partida es una obra que tiene un valor autónomo todavía artístico. En *Los Situacionistas, historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Mario Perniola (2007). Ediciones Acuarela. Madrid. p.32.

posibilidad de recrear el ingenio al mismo tiempo que “supera la vieja división entre el trabajo impuesto y el ocio pasivo” (Debord y otros, 2013:66). Se trata de un existir más poético en el mundo -a la manera de Hölderlin-, aunque, como diría Huizinga, jugar no excluye en absoluto la posibilidad de hacerlo con una seriedad extrema.

HERENCIA DEL BINOMIO POLÍTICA/ARTE

La IS nunca se vio a sí misma como un movimiento político sino como una revolución permanente de la vida cotidiana. Esto quiere decir que más que una agrupación con un programa político concreto, los situacionistas pretendían sacudir y desacralizar la política por medio de sus acciones lúdico-artísticas. Para ellos la única forma de combatir la alienación consistía en que cada ciudadano se encontrara con su propia dimensión creativa. En este sentido, su propuesta trata más bien de una insurrección invisible, etérea y provisional, tal como sus intervenciones. Sin embargo, ya sea por la difusión de sus ideas y acciones, ya sea por el clima intelectual y político que venía desarrollándose a fines de los años sesenta, es indudable la influencia que ejerció la IS en el estallido del Mayo del 68, aun cuando la misma IS rechace el papel de líderes de aquel movimiento. Con todo, el Mayo francés fracasó en su intento revolucionario, pero sus consignas aún despiertan el interés de todo el mundo a modo de postal romántica de una época llena de convicciones y sueños. Sin embargo, en palabras de Michel de Certeau, “Mayo se vendió bien”, (1995:70) refiriéndose a la exorbitante cantidad de libros que se vendieron alusivos al tema, muchos de ellos, un mero acto simbólico de compra, un sacrificio de reconciliación. De cualquier manera, es innegable afirmar que Debord y compañía aportaron un nuevo espíritu al binomio arte/política, por fuera de aquella estetización política propia de los regímenes autoritarios. Esta relación, que ahora nos parece bastante lógica, sin las reflexiones y acciones que la IS experimentó en aquellos años, quizás no nos parecería tan obvia. Esto permite constatar que aquella efervescencia revolucionaria de los sesenta tuvo una extremada importancia histórica con ecos que siguen resonando en el presente. Sin ir más lejos, los nuevos movimientos sociales (NMS), además de advertir las limitaciones y vicios de la democracia representativa, partidocrática, vertical y oligárquica, al igual que lo hiciera la IS

en la década de 1960, también han incorporado una performatividad estética en sus manifestaciones replicando consignas políticas ingeniosas y “situaciones”, tal como lo hiciera en su momento el Mayo del 68. La diferencia más gravitante con respecto a los NMS es que tales manifestaciones solo se entienden bajo la perspectiva de una sociedad hiperconectada donde la inmediatez de la información, y sobre todo de las imágenes, es la mayor responsable y artífice de la socialización y congregación de la crítica ciudadana contemporánea.

Todo lo que queda inmortalizado en un video se reproduce y difunde en las redes sociales como un virus. Quizás, los situacionistas no serían tan partidarios de esta obsesión por el registro y su difusión. Sabemos que Debord no miraba con muy buenos ojos lo que para él eran las reaccionarias invenciones tecnológicas, pero a la luz de las experiencias de diferentes NMS o colectivos artístico-políticos contemporáneos es posible convenir que las nuevas tecnologías han sido en muchos casos el nuevo fuego prometeico que ha permitido materializar posibilidades creativas antes unimaginables¹¹¹, eso sí, todo a cambio de un considerable costo, y ahí Debord no se equivocaba: las nuevas tecnologías también tienen la capacidad de alienar y domesticar las subjetividades, pues, al decir de Debord:

Muchas técnicas modifican claramente algunos aspectos de la vida cotidiana: los electrodomésticos, como se ha dicho aquí, pero también el teléfono, la televisión, la grabación de discos en microsuros, los viajes aéreos popularizados, etc. Estos elementos intervienen anárquicamente, al azar, sin que nadie haya previsto las conexiones y las consecuencias. Pero es seguro que, en conjunto, este movimiento de introducción a la técnica en la vida cotidiana, al estar finalmente enmarcado por la racionalidad del capitalismo moderno burocratizado, va más bien en el sentido de una reducción de la independencia y la creatividad de la gente (...) los individuos aislados ven reducirse su vida a la pura trivialidad de lo repetitivo, combinado a la absorción obligatoria de un espectáculo también repetitivo. (González del Río, 1977:211).

¹¹¹ Constant, menos apocalíptico que Debord, consideraba que “el trabajo maquinista y la producción en serie ofrecen posibilidades de creación inéditas, y los que sepan poner estas posibilidades al servicio de la imaginación audaz serán los creadores del mañana.” En, González del Río (1977: 71) *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: Ediciones La Piqueta.

Aunque este es un debate que retomaremos más adelante es interesante preguntarse de cara a las siguientes páginas hasta qué punto la consigna situacionista de eliminar la barrera entre arte y vida puede encontrar en las dinámicas del neoliberalismo tecnológico actual su plena realización o su lapidaria tergiversación. Ya en los años sesenta los situacionistas consideraban que en cada hombre había un creador que dormía y debía ser despertado: "...esta vieja banalidad es de una verdad candente actualmente si se le une a las posibilidades materiales de nuestra época. El creador que duerme despierta, y su estado de vigilia puede llamarse muy bien situacionista". (González del Río, 1977: 43).

En sintonía con la máxima de Joseph Beuys ("cada hombre, un artista") resulta tentador pensar que el actual escenario tecnológico representa la panacea de ese sujeto situacionista creador a tiempo completo, precisamente en este cambio de paradigma, siguiendo a Boris Groys (2014) , es que el arte contemporáneo debe ser analizado más que en términos estéticos, en términos de poética; de una autopoética hacia la producción del propio Yo público. Sin embargo, no debemos olvidar la dimensión política del situacionismo, una cosa va aparejada a la otra, y al parecer este es el binomio que se fractura cuando en la actualidad esa exaltación de la creatividad muchas veces tiende a la ostentación y exhibición de una subjetividad narcisista despolitizada.

Con la proliferación de las tendencias *do it yourself* que el actual capitalismo ha fomentado, el arte y la creación cada vez están más incorporados a nuestra vida cotidiana; desde los avanzados efectos y aplicaciones que disponemos en el móvil para exhibir creativamente nuestra vida privada, hasta la incorporación extendida de directores creativos al mundo de las grandes corporaciones.

Para los situacionistas el arte debía conformar lo vivido; la vida debía ser renovada continuamente por el arte, la pasión y la imaginación. Toda acción, cualquiera que sea, podría estar construida por un comportamiento creativo, pero al mismo tiempo este comportamiento debía escapar de su petrificación, de su consagración e institucionalización.

La constatación de lo efímero como principio anticanónico estará presente en todas las actividades propuestas por la IS. Desde las primeras vanguardias históricas hasta el arte contemporáneo, la idea de lo evanescente y fugaz al parecer sigue siendo un principio permanente en muchas de las actuales prácticas artísticas, con todo lo paradójico que esto significa; una paradoja similar a la que Heráclito de Éfeso, el filósofo presocrático, formuló al afirmar que el único principio permanente era el cambio. Su doctrina cosmológica propone la idea de un flujo universal o *Panta rei* (todo fluye) al mismo tiempo que incorporaba la creencia en los ciclos y en el eterno retorno, ideas que como sabemos, son mucho más frecuentes en las doctrinas filosóficas orientales. Probablemente la prueba más trivial de sus ideas en el mundo contemporáneo esté representada por la constante movilidad de las tendencias artísticas y de la moda. Algo que el circunspecto Heráclito seguramente no alcanzó ni le interesó constatar, sin embargo -y sin pretenderlo- sus ideas encuentran un eco en todas las actuales formas de “lo neo”, en tanto lecturas renovadas que tienden a recuperar expresiones del pasado. Expresiones que también serán recuperadas por un neositucionismo contemporáneo adaptado al contexto de la revolución tecnológica del tardo capitalismo. Sin embargo, y en contraposición del Samsara oriental -para el que cada renovación del ciclo vital representa una evolución respecto al ciclo anterior- las iniciativas que proponen una relectura o actualización de ciertas prácticas o valores, pocas veces superan su primigenia versión. ¿Será éste el caso de un posible neositucionismo?

2. Situacionismo contemporáneo: sobre la despolitización del espíritu situacionista en las prácticas artísticas de la nueva nueva vanguardia.

Una suerte de incertidumbre existencial debió ocurrirle al MoMA (museo de arte moderno) cuando debió decidir si continuaba siendo el museo del arte moderno, entendido como una institución que exhibe obras de una estilística puntual y con una demarcación temporal, o, un museo de arte moderno entendido como el museo que alberga el arte más reciente, como había sido su objetivo inicialmente. Y es que cuando apareció la distinción entre lo moderno y lo contemporáneo fruto de la emergencia de un perfil artístico diferente al anterior, las cosas se complicaron un poco. Así las cosas, cuando el MoMA se fundó y comenzó a acoger lo más reciente de su época, la idea de lo moderno, era equivalente a lo contemporáneo (en su sentido temporal, pero no en el estilístico actual), en cambio ahora, para seguir con su propósito inicial el MoMA no debiera recibir obras contemporáneas, ni en su sentido temporal ni estilísticamente hablando, sino obras modernas en el sentido de una estilística y de una temporalidad específica (aproximadamente entre 1880 y 1960) que en ningún caso adquiere la idea de lo más reciente o actual. Como señala Arthur Danto, “el Museo de Arte Moderno debe decidir si va adquirir arte contemporáneo que no es moderno para volverse, entonces, un museo de arte moderno en un sentido estrictamente temporal, o si sólo continuará coleccionando arte del estilo moderno (producción que se ha diluido casi gota a gota) pero que no es representativo del mundo contemporáneo.” (1999:37)¹¹².

Entonces vale la pena preguntarse, ¿son realmente útiles estas categorías para circunscribir diferentes tipos de obras según una unidad estilística o la época de su creación?. Para una revisión del arte entendida como el resultado de procesos

¹¹² Al parecer aún no se decide del todo, puesto que en algunas de sus sucursales se exhiben obras contemporáneas como las del artista conceptual Jeff Koons.

históricos desde luego que sí resulta útil considerar esta perspectiva, y aquí es donde Danto, al igual que Donald Kuspit, proponen el fin del arte entendido como una dialéctica cuyo relato legitimador, más no su práctica, ha llegado a su fin.

¿Asistimos al fin del arte cuando nos referimos a obras como *Comediante* (2019) de Mauricio Cattelan; o el *Vaso medio lleno* (2006) de Wilfredo Prieto, o los *spot paintings* de Damien Hirst?

Es en este contexto del campo artístico y sus definiciones donde intentaremos avanzar en un crítica sobre la mercantilización del arte y la retórica que el arte conceptual y relacional articula en torno a la validación de su estatuto no sólo artístico sino también anticanónico o adelantado para su tiempo. Así las cosas, nos preguntaremos ¿Qué rol juega, por ejemplo, la recuperación de una vanguardia artística disidente cercana al situacionismo y cuáles pueden ser sus proyecciones en tanto forma genuinas de transformación social? La delgada línea que separa estas prácticas difícilmente puede estar bien demarcada, más bien, se torna siempre difusa, sin embargo, en algunas prácticas posmodernas es posible con mayor facilidad poner en evidencia su verdadero *telos*.

LIBERAR AL ARTE CONCEPTUAL

En un artículo titulado *Fake as more* (1973), Cheryl Bernstein hace una apología de la superioridad de lo falso a partir de las obras de Hank Herron, un pintor que fundamenta todo su trabajo en la negación deliberada de la originalidad. Y no es que sus obras sean parecidas o estén inspiradas en las del artista Frank Stella, se trata de obras totalmente idénticas; exactamente iguales a las del pintor de la abstracción pospictórica. El artículo de Bernstein estaba cargado de una retórica conceptual en la que se defendía la superioridad de la falsificación en tanto ésta permitía asumir dialécticamente el pasado, pero eliminando y desactivando la referencia al gesto original del pintor, situación que terminaba por diluir la obra como fetiche. Aparecido inicialmente en un libro colectivo de arte conceptual, los argumentos de Cheryl Bernstein sobre la excéntrica estrategia artística de

Hank Herron, pasaron desapercibidos durante muchos años en la escena del campo artístico.

No fue hasta la década de 1980 que la crítica comienza a mirar con buenos ojos este artículo y la respectiva obra de Herron. “Se inicia una especie de moda donde Herron va a aparecer como referencia indiscutible en críticas, artículos y conversaciones entre artistas.” (Santamaría, 2019:37).

Así fue como el retorno de Herron ahora como eminencia y figura de la era postaurática fue articulada por artistas conceptuales y pintores simulacionistas de los ochenta, tanto que incluso llegó a sonar en España gracias a algunos despistados críticos que hicieron alusión a su propuesta¹¹³, sin que nadie notara su condición de parodia, todo hasta que se revelara la delirante jugada que escondía el artículo de Bernstein.

Bajo una estrategia similar a lo ocurrido con el polémico caso Sokal¹¹⁴, el “caso Herron” fue una parodia ideada para desenmascarar las imposturas de un tipo de crítica artística que bien podríamos ahora reprocharla de “demasiado posmoderna”. Así fue como, aburrida de estos excesos, la historiadora del arte Carol Duncan creó la imagen de una falsa crítica (Bernstein) para que hablara de un falso pintor (Herron) que hacía una radical apología de lo falso en su obra, y que todo ello se constituyera como una teoría seria dentro de una cierta crítica especializada. En palabras de Santamaría:

Expuesto así, si ordenamos las fichas, tenemos a un falso pintor que pinta falsificaciones y que, a su vez, es descrito (defendido) por una crítica de arte falsa e inexistente. Todo ello coordinado y dirigido para construirse como una parodia,

¹¹³ Así lo comenta Santamaría, haciendo alusión al texto de José Luis Brea, *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática* (2006), donde se expone la situación.

¹¹⁴ El escándalo Sokal (1996) es conocido en el mundo de la comunidad científica porque supuso el cuestionamiento a una forma de validación del conocimiento que para el autor del escándalo, el físico Alan Sokal, resultaba muy posmoderna. Sokal escribió un artículo titulado: *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, en donde postulaba a grandes rasgos que la gravedad cuántica era un constructo social. Al publicarse su artículo en la revista de Estudios Culturales, *Social Text*, Sokal reveló que se trataba de una farsa que el mismo había escrito para poner en evidencia toda una retórica cargada de poco rigor científico y que estaba siendo muy habitual en las ciencias sociales.

precisamente en torno a los destinos del arte. He ahí la paradoja: un texto cuyo objetivo era parodiar el arte se torna pieza central del arte de los ochenta. (p.39).

Pero la paradoja no queda ahí, por si fuera poco, además de este “triple falseamiento” lo que realmente sí existió fue un artista real que hacía lo que hacía Hank Herron, es decir, efectivamente sí existió un artista que fundaba su obra a partir de la falsificación premeditada de Stellas, y que Bernstein desconocía al momento de “escribir” su polémico texto. La artista, Elaine Sturtevant, desde mediados de los sesenta se dedicaba a copiar fielmente¹¹⁵ las obras de Stella, “negando como Herron, todo concepto de originalidad. Esto quiere decir que el proyecto paródico *ya existía en el momento de la parodia sin ser parodia y sin saberlo la autora de la parodia.*” (p.40).

Traigo a colación esta anécdota para poner en perspectiva la complejidad y los delirantes vaivenes de un campo artístico cuyas caprichosas bifurcaciones encuentra en el final de uno de sus recorridos nada menos que a las actuales manifestaciones herederas del situacionismo. Siguiendo un gesto similar al de los primeros impresionistas que abandonaron la necesidad de representar objetivamente la realidad para transitar a una pintura no mimética¹¹⁶, y de esta forma dar vida al arte del modernismo -así como también lo hicieran las estridentes vanguardias históricas de comienzo del siglo XX-, la historia del arte siempre estuvo cruzada por la ostensible necesidad de romper con las viejas formas e instaurar una nueva estética que pusiera en conflicto el canon reinante. Probablemente esta primigenia necesidad, cuya figura vanguardista más icónica está representada por Marcel Duchamp, sea la responsable -o la excusa teórica- de las agotadas fórmulas de arte que encontramos hoy en día en el llamado arte conceptual. Pero, al contrario de lo que se pueda pensar, este no es un alegato en

¹¹⁵ La artista Sherrie Levine representa el éxito de este tipo de propuestas. Sus cuadros, dibujos y fotos se nutren de las réplicas de otras obras basándose en la negación absoluta del estatus de originalidad del acto creativo.

¹¹⁶ Según Greenberg, el cambio desde el arte premodernista al arte del modernismo fue la transición de la pintura mimética a la no mimética. “Esto no significa que la pintura tuviera que volverse no objetiva o abstracta, sino solo que sus rasgos representacionales fueron secundarios en el modernismo mientras, que habían sido fundamentales en el arte premodernista”. En Arthur Danto, *Después del fin del arte*.

defensa de un romántico formalismo clasicista, sino, sobre la evidente constatación de que, a partir del giro representacional del arte y los excesos que se han desprendido de aquella preminencia del *fondo sobre la forma*, lo que ha quedado en evidencia tras la venida de las postvanguardias es la falta de criterios formales para evaluar la calidad de una obra, y con ello, la consecuente manipulación interesada del estatus artístico de una obra en el contexto del último siglo. Me refiero específicamente a la abundante retórica que suele acompañar a las formas artísticas cuya representación -la de la obra- remite muchas veces a un universo tan subjetivo del artista que se torna incomprensible para el espectador. No quiero decir con esto que en lugar de aceptar este tipo de prólogos hermenéuticos se debiera retroceder a un arte afirmativo burgués cuyas formas estéticas sean tan figurativas y literales que se agoten en lo meramente decorativo, sino a la necesidad de renunciar a otorgarle el estatuto artístico a toda forma estética cuyo propósito este signado por la motivación *ex profeso* de venderse como arte tan solo por el hecho de instalarse en una galería. En otras palabras, mi propuesta es que los célebres *object trouvés* y sus actuales parientes cercanos, cuya genealogía le debemos a Duchamp, sean devueltos a la calle y a la *poiesis* de sus posibilidades y no ya a su mera contemplación.

Porque no hay nada de malo en crear arte conceptual, o antiretiniano como lo llamaba Duchamp, pero ese tipo de gestos, de asociaciones conceptuales, debieran pertenecer al ámbito de lo cotidiano; de creaciones casuales, inusitadas y sin pretensiones más que la búsqueda de la disolución de entre arte y vida, puesto que además, a estas alturas ¿qué sentido tiene la provocación de esta agotada vanguardia cuando ya se ha constituido como el género mimado dentro de la institución del arte?

Sobre esto ¿Podemos preguntarnos si personajes como Jeff Koons, Maurizio Cattelan, Damien Hirst, o Wilfredo Prieto son realmente artistas? Por supuesto que la definición de artista estará directamente relacionada con lo que decidamos definir como arte, y es que precisamente, y en esto estoy con Danto, ya no podemos referirnos de igual forma al arte sin desconocer que aquel relato unificador respecto a los valores y criterios que representaba el arte llegó a su fin durante la década de 1960. A estas alturas, con los avances de la técnica y las

aplicaciones digitales de edición todos pueden jugar a ser artistas, y no sólo eso, todos pueden disfrutar de un arte que, literalmente, está en todas partes. Ya sea en la web o en los muros de la ciudad, el sujeto contemporáneo está más expuesto que nunca a formas que tradicionalmente hemos llamado arte. Lamentablemente -o no- para los talentosos artistas su capital formativo-técnico se ha visto disminuido por el avance de la tecnología, tal como sucedió inicialmente con la invención de la fotografía y los retratistas. Esto cambió las condiciones del juego y es inevitable que una impresora 3D pueda esculpir hermosas y precisas formas que antes solo era posible gracias a un trabajoso y talentoso oficio. Lo mismo sucede con los efectos que se pueden hacer con una fotografía al usar aplicaciones digitales que son capaces de convertir cualquier imagen en un cuadro impresionista, cubista o del estilo que sea. Naturalmente esta estrategia tecnológica no tendrá las mismas cualidades que el trabajo análogo de un artista, pero la preeminencia de la capacidad aurática de una obra y su singularidad termina siendo secundaria en un escenario donde la reproductibilidad técnica de una obra, como bien anticipó Benjamin, permite la democratización total del arte a partir de réplicas accesibles que no necesitan esconder su estatus de reproducción. Así las cosas, aun sabiendo que una obra no es la real, todos podemos tener una decente imitación impresa en tela de La Gioconda, o un Velázquez en nuestra sala si eso fuera lo que quisiéramos. Y en cuanto a las creaciones que han sido creadas originalmente de forma digital -como en el caso de algunos destacados ilustradores-, una buena impresión no distará mucho de la obra "original" que se imprimió en el taller del artista. Este hecho confirma que en estos casos la idea de original es una ilusión representada por unos cuantos bits digitales, y en ese caso el camino que tiene el artista será numerar y firmar el número de reproducciones para de esa forma investir sus reproducciones de un ligero aire de genuinidad.

En este escenario donde las posibilidades técnicas han reemplazado lo que anteriormente se conocía como el *genio* del artista, lo único que les queda a algunos artistas es superponer el potencial conceptual de su obra y pasar de representar el mundo, a re-pensar el arte y el mundo a través de sus obras, y esto

claramente puede conducirnos a los excesos que vemos con frecuencia en la prensa del arte conceptual.

¿Así, qué sentido tiene asignarle valor de cambio al trabajo de estos artistas y lo que es más complejo, según qué criterios? En cuanto a Koons y la mayoría de estas figuras del arte contemporáneo, no considero que sean artistas (en el sentido tradicional) sino unos creativos y visionarios oportunistas que han sabido rentabilizar su excéntrica carrera, sus contactos y su falta de talento a partir de una banal provocación ofrecida como arte conceptual, sumado a la hábil estrategia de construir una mitología gracias a las polémicas que generan sus obras.

Por otro lado, en cuanto al trabajo de artistas tradicionales (pintores y dibujantes de oficio), me resulta en estos momentos más a un trabajo como el de aquellos artesanos que, teniendo la experiencia y un conocimiento técnico, pueden crear obras que respondan a una necesidad específica¹¹⁷ (decorativa, contemplativa, ilustrativa, etc). Siguiendo esta línea, en su sentido menos análogo, también existirían los artesanos tecno-creativos, quienes usan programas de edición para crear afiches, diseñar páginas web, logos institucionales, etc, pero que, como la mayoría de los artesanos mencionados, venden su creación, tal como un carpintero medieval vive del trabajo de su taller vendiendo un arte útil.

El arte, como yo intento reivindicarlo, es algo que no debiera servir para algo “útil”; algo cuya esencia debiera estar signada por su valor de uso, y no de cambio. En este sentido, el arte material tradicional (escultura, pintura, ilustraciones), cuyo objetivo puede servir a diferentes intenciones, se degrada al no tener un destinatario concreto; se devalúa su gesto expresivo, al estar abierta al mejor postor (léase, el que más dinero pague)¹¹⁸. En cambio, y siguiendo una

¹¹⁷ Recordemos aquí que la palabra usaba por lo griegos para identificar la destreza humana para crear un objeto bello y útil, es *techné*.

¹¹⁸ Por otro lado, la arquitectura, en tanto obra útil, está circunscrita a una obra técnica que podría tener o no un componente artístico pero estaría fuera de esta discusión ya que su *telos* está signado por una función específica y a partir de su adecuación o no a ese objetivo puede valorarse como obra. La escultura en su sentido tradicional, por otro lado, al tener un componente principalmente expresivo y material tiene

singular aunque algo ingenua idea de Jonathan Lethem, una obra material que ha sido pensada para un destinatario concreto, incluso en su forma de regalo, se aleja inmediatamente de la despersonalización de una eventual transacción. Se trata pues, de otorgarle al artista una mayor autonomía en el destino y la posterior utilización de su obra, una opción que evidentemente, en una economía que privilegia el intercambio monetario por encima de la interacción humana, le cierra una amplia posibilidad de mercado al artista.

Pero si hablamos de arte conceptual, el que consiste básicamente en juegos conceptuales -algunos de ellos de gran valor semiológico, por cierto-, al no tener sentido asignarle un valor de cambio (más allá del costo objetivo de su producción) puesto que su función es mayoritariamente la de hacernos reflexionar y jugar simbólicamente con sus posibilidades estético-conceptuales, y no tanto la afirmativa contemplación de una composición regida por valores formales, se torna forzada e infértil aquella insistencia en circunscribir estas obras a galerías y museos de arte contemporáneo (bueno, infértil para el público, más no para estos artistas y sus coleccionistas). Así las cosas, cuando este tipo de obras superponen su valor de cambio a su valor de uso se muestran como la verdadera farsa que son, ya que, si las extraemos del museo o la galería -espacio simbólico que les da el estatuto artístico- muchas de ellas suscitarían menos interés del que puedan tener dentro de estos espacios¹¹⁹.

Así las cosas, si pensamos en el provocativo gesto que inaugura Duchamp como gesto dialógico cuya pretensión es cuestionar la propia noción de arte y su institución, es evidente que la insistencia en aquella estrategia conceptual se gasta fácilmente, y que las postvanguardias que han hecho suya está consigna para luego terminar dentro de los propios circuitos oficiales, aunque podrían explicarse

la posibilidad de funcionar como mera decoración (artesanía técnica), o participar de un efecto conmemorativo o simbólico si está encargada para una necesidad puntual que no sea la contemplación afirmativa burguesa.

¹¹⁹ En un artículo de Patrick Ireland (seudónimo de Brian O'Doherty) publicado en la revista *Artforum* (1976), el artista denunciaba que el museo y la galería de arte ya no eran espacios neutros, pues, "se han convertido en un marco físico y sociocultural que ejerce una acción sobre la percepción de la obra y que puede modificar su significado, sin descartar que el propio museo se vea también alterado por la presencia de la obra expuesta en él". En, Javier Maderuelo (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal. p. 318

como el resultado de un proceso histórico, sigue sin resultar convincente este argumento para el caso de aquellas que desde un principio concibieron su antiarte cuando éste ya era parte de la tradición. De este modo, este tipo de propuestas constituyen una muestra de hipócrita y oportuna jugada cultural, tal como lo anticipa Peter Bürger cuando describía el estado de las arte después de las primeras vanguardias:

En cuanto a la categoría de arte, no sólo fue reestablecida luego de que fracasa el intento vanguardista por devolver el arte a la praxis cotidiana, sino incluso, extendida. El *object trouvé*, el objeto que no es resultado del proceso individual de producción, sino un hallazgo azaroso en el que se materializa la intención vanguardista de unir el arte y la praxis cotidiana, es lo que se reconoce hoy *como obra de arte*. De este modo, *el object trouvé*, pierde su carácter antiarte y, por lo tanto, la obra autónoma yace junta a otras en el museo. (Bürger, 2010:82).

Si realmente el objetivo del arte conceptual -reformulación posmoderna del *object trouvé*- fuera liberar la naturaleza pictórica y formal del arte para ofrecerla a la riqueza expresiva de las formas conceptuales y así promover un mundo de inusitadas asociaciones entre formas e ideas de modo que la sensibilidad artística pudiera llegar a muchas más personas -como de forma tan benevolentemente defienden-, lo primero que se debe hacer es matar al arte conceptual en su sentido formal, y en su lugar, liberarlo a experimentos cotidianos; a *object trouvés* en su estado puro, a intervenciones que propongan creaciones provisionales y/o colectivas que se consuman y agoten en su propio estado de creación. La recuperación de un anti-arte sin caretas, la desacralización total de éste donde sea posible la unión de lo sublime con lo cotidiano sin intermediarios.

Lo que nos enseña la anécdota de Herron es que la retórica artística (posthistórica, como le llama Arthur Danto) es el caballo de troya de un gran engaño que se sustenta en unos pilares que se nutren de la especulación, el poder y el oportuno consenso de los grandes circuitos artísticos¹²⁰. De ahí que se haga necesario

¹²⁰ En relación a esta idea, Hito Steyerl, comenta: "El arte contemporáneo es posible gracias al capitalismo neoliberal, además de internet, las bienales, las ferias de arte, las historias paralelas emergentes y las crecientes desigualdades en los ingresos. Sumemos a esta lista la guerra asimétrica -una de las razones de

volver a la premisa situacionista de la fusión entre vida y arte. Así las cosas, no nos referimos exactamente a aquella célebre premisa kantiana del juicio estético desinteresado, sino de practicar una *poesis* desinteresada en su sentido mercantil.

En tal caso, siempre podrán existir formas artísticas susceptibles de mercantilizarse -como las que yo llamo, artesanías técnicas-, sin embargo la progresiva desmaterialización del arte ha instalado la posibilidad de crear obras para su contemplación/participación inmediata, y puesto que la inmaterialidad del arte es menos susceptible de mercantilizarse (en teoría), en estos momentos más que nunca, las performances, la creación de situaciones, las derivas, son la verdadera posibilidad de articular momentos y gestos artísticos genuinos. Estos momentos demandan su creación en el medio cotidiano, en la vida real, en situaciones imprevistas, y no exclusivamente dentro de las galerías como defiende Nicolás Bourriaud con su estética relacional. Efectivamente estamos ante unas posibilidades infinitas de articular gestos artísticos de todas las épocas y amplificar su radio de posibilidades gracias a la tecnología, pero esa fuerza en lugar de constituirse como una muestra de mediático hedonismo libertario, debiera ser mucho más transformadora en el sentido político; ya sea para provocar cambios en la sociedad, ya sea para articular situaciones afectivas, o por último para desafiar las previsiones canónicas del arte mercantil.

En vista del obscuro panorama que la institución artística ha erigido sobre el mercado del arte conceptual, es pertinente volver a algunas premisas que Guy Debord formuló en *La sociedad* y en sus *Comentarios* posteriores, y de este modo, recuperar las fuerzas creativas para evitar la petrificación de la vida.

las enormes redistribuciones de la riqueza-, la especulación de bienes raíces, la evasión fiscal, el lavado de dinero y los mercados financieros desregulados". En Alberto Santamaría (2019:12), *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el fin de siglo*. Siglo XXI editores.

CUANDO EL SITUACIONISMO ES PERSEGUIDO POR LA METAFORA CIRCULAR

“No hay un gesto lo suficientemente radical como para que la ideología no intente recuperarlo”. Esta frase, aparecida en un comic que anuncia el número 11 de *Internationale Situationiste*, demuestra cómo la IS ya era consciente de la amenaza que el capitalismo apropiacionista representaba respecto a su eventual asimilación. Cuando Debord escribe los *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, casi veinte años después de *La Sociétés*, se percibe un tono revolucionario menos optimista. Debord había confirmado que el capitalismo no sólo había aprendido a defenderse, sino que además estaba usando muchos valores propios de la disidencia política a su completo favor.

Como señala Sadie Plant, el apropiacionismo cultural estaba también dentro de la propia trinchera contracultural, y un buen ejemplo de ello es la lectura que Malcolm McLaren, manager de los Sex Pistols, hizo de la disidencia y la herencia del espíritu situacionista.

La tienda *Sex* de McLaren vendía los accesorios de la rebelión, algunos clientes que atraía formaron los Sex Pistols, y se inició una oleada de rechazo nihilista del espectáculo. (...). La familiaridad de McLaren con el grupo *pro situ King Mob* lo había puesto en contacto con las lecturas situacionistas de la recuperación y la disensión, y en cierto nivel sí es probable que se aprovechara de la rebelión de la clase obrera sin importarle un bledo los efectos de la mercantilización. Pero en otro sentido las tácticas de McLaren pueden entenderse como una respuesta bastante más astuta. Consciente de que el punk iba a ser recuperado de todas maneras, la anticipación de McLaren a su mercantilización al menos aseguró que el punk tuviera cierto grado de control sobre su propia recuperación. (Plant, 2008:228-9).

La idea de que la agitación situacionista podía comercializarse con gran éxito bajo la forma de una disidencia afirmativa reviste un doble juego -en todo caso muchas veces desigual-, según el cual, tanto el capitalismo apropiacionista puede usar la disidencia a su favor, como también la disidencia cultural puede penetrar en las diferentes capas de la cultura oficial conservadora. Al parecer esta ha sido la estrategia que ha utilizado McLaren; una fórmula que el mismo Vaneigem matiza cuando afirma que cada palabra o símbolo puede ser un agente doble,

pues, puede darse que lo que habitualmente trabaja para la autoridad, cuando chocan o se gastan estos discursos, hasta el signo más mercenario puede convertirse en un buen anarquista. (Vaneigem, 2008).

Surge aquí un debate no menor sobre el posicionamiento de la contracultura situacionista, pues como señala Plant, “Con Baudrillard y los situacionistas, se debe aceptar que lo que es totalmente invulnerable a la recuperación tampoco puede ser usado en la contestación. El reconocimiento de que las armas pueden volverse contra los que las empuñan nos es motivo para prescindir de ellas por completo.” (2008:280). Así las cosas, al parecer la salida de la paradoja antiapropiacionista no se resolvería a través de tácticas¹²¹ propias de un inmovilismo nihilista, sino que, participando de una abierta declaración programática y confrontacional, sabiendo que una vez puestas las herramientas en la mesa, cualquiera de los dos bandos las podría usar. Como señala Baudrillard con tediosa resignación, “Efectivamente, incluso la Revolución sólo puede ocurrir si su espectáculo es posible”. (En Plant: 2008:248).

Baudrillard, profeta de la posmodernidad, quien fuera ayudante de Lefebvre en un curso en la Universidad de Nanterre (donde coincidió con Debord), se sintió cercano a la IS hasta que progresivamente sus reflexiones posmodernas lo alejaron del radicalismo de Debord, y en su lugar, cultivó una desapasionamiento por toda revolución al considerar que la apatía de las masas era problemática sólo para quienes están en el poder o para los revolucionarios que lo pretendían. En un universo según el cual, al decir de Baudrillard, todo se ha dicho y ya no son posibles más definiciones, lo único queda es jugar con los fragmentos, jugar con las piezas (Baudrillard, 1978). Evidentemente no se necesita ir muy lejos para encontrar los inconvenientes que esta posmoderna ataraxia reviste para la concreción de la utopía que intentaba conseguir el arte político situacionista. Al

¹²¹ Recordemos aquí que la idea de táctica para De Certeau tenía relación con una suerte de resistencia para contrarrestar las estrategias de la fuerza dominante. Así, la táctica se debe presentar audaz y astuta, actuando en el momento preciso, transformando la situación de manera beneficiosa como ocurre cuando se utiliza la parodia para provocar risa dentro del mismo espacio del poder. En, De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I artes de hacer*. Pescador, A. (trad.) México: Universidad Iberoamericana.

decir de Plant, “la condición postmoderna es como el dadaísmo sin la guerra o el surrealismo sin la revolución; los filósofos postmodernos son los situacionistas vendidos que vagan sin propósito, observando las recuperaciones con un interés moderado y desapasionado, y disfrutando del brillo superficial de la vida espectacular”. (2008:235).

Aquí es donde precisamente reside la clave para comprender la dificultad de practicar un situacionismo radical en el contexto sociocultural actual. La posmodernidad ha configurado un escenario en el cual la apología libertaria del hedonismo y la ostensible singularidad mediática del sujeto se ha vuelto una necesidad social cuyas posibilidades de materialización encuentran en el mercado su mejor aliado. Es precisamente en la disidencia situacionista personificada con la imagen del rebelde o del alternativo que el neoliberalismo económico ofrece la posibilidad de una distinción identitaria y una exaltación del yo, a través de rituales de creatividad, de guiños subversivos, de desafíos a la norma, o simplemente de la propia subversión de la rutina. Y por supuesto, lo que te dice el mercado -subrepticamente, disfrazado de falsa autonomía- es que sólo puedes conseguir aquello participando de él.

Es en este punto donde se revela la otra alternativa; la que propone la lógica situacionista antiespectacular, aquella que precisamente consiste en evitar lo espectacular aun sabiendo que no existe un gesto lo suficientemente radical que no sea asimilado.

En el libro de Jacopo Crivelli Visconti, *Nuevas Derivas* (2014), se enuncia la forma en que operan algunas de las actuales prácticas de herencia situacionista más cercanas a aquello que defendió la IS. Sin embargo, muchas de ellas, a pesar de suspender cualquier tentativa de narración, y aun practicando una programática banalidad estética, recurren a un fantasmagórico registro para atestiguar el estatuto artístico de dichas acciones y por tanto, ser exhibidas como obras. Por supuesto no se trata acá de juzgar *per se* el registro de las derivas o de otras experiencias similares como lo hiciera Robert Smithson al declarar que las fotografías le robaban el espíritu a la obra, sino más bien, en insistir en el acto de hacer y experimentar más que en su resultado, o como el propio Crivelli afirma:

Si lo que libera al individuo de la espectacularización de la sociedad es la actitud creativa, habilitando la irrupción de un actor de su propia vida donde había un espectador de la misma, resulta a todas luces evidente que las experiencias verdaderamente reveladoras no pueden ser reproducidas y demandan que se las viva en primera persona, y ante ello el registro de una acción no hace sino reforzar la pasividad del espectador. (2014:163-4).

Continúa con esta idea Crivelli al referirse a la acción *4 días 4 noches*¹²²,

Al igual que en cualquier deriva, no hay momentos culminantes: son acciones que, por regla general, no persiguen un objetivo práctico como puede ser la creación de un objeto o una obra. En cierto modo, el instante pregnante de una acción, ese momento que el registro debiera captar, es justamente el más anónimo y banal, y el que pasa, en condiciones normales, completamente inadvertido. (2014:66).

Otro artista mencionado por Crivelli es el belga Francis Alÿs¹²³. Uno de sus trabajos más conocidos, a pesar de su evanescencia, es *Fairy Tales*. En esta performance, que tiene como escenario las calles de Estocolmo, Alÿs viste un suéter de lana que engancha al punto de partida de su itinerario, y que al ir avanzando por la calles de Estocolmo va destejiéndose durante la marcha hasta deshacerse del todo. “Ese rastro de lana, prácticamente invisible en el caos de la ciudad, marca el itinerario del artista en clara referencia a las migajas que iban dejando Hansel y Gretel para hallar el camino de regreso a la casa.” (p.39).

¹²² Acción de Artur Barrio realizada en 1970 que consistía en una deriva solitaria y alucinada, sin rumbo ni objetivos preestablecidos, por diferentes barrios de Río de Janeiro. Como señala Crivelli en su libro, el artista había anunciado la idea de escribir un cuadernillo de 400 páginas acerca de la experiencia, pero lo que acabo produciendo fue un cuaderno completamente en blanco.

¹²³ Respecto a Alÿs, Alberto Santamaría mantiene una postura crítica con el artista ya que, al decir de Alÿs, la única posición política es la poesía y es desde esta poética que se puede transformar lo social. “¿Cómo? ¿A través de qué medios? Instiga Santamaría. Además de considerar ingenua la postura de Alÿs respecto a la repercusión política de sus performances, Santamaría insiste en el hecho de que su exposición en el Hammer Museum llamada *Politics of rehearsal* (2007-2008), no toca temas políticos conflictivos como la política de bienes raíces. Hecho que a Santamaría le parece sospechoso considerando que Armand Hammer es el dueño de la Occidental Petroleum Corporation, vinculada con Hooker Chemical, empresa responsable de la tragedia medioambiental del Love Canal. En, Santamaría, A. (2019) *Alta cultura descafeinada*. pp.124-125.

Siguiendo estas premisas poéticas, este tipo de acciones menos espectaculares no deberían interesar al mercado del arte, o al mainstream cultural. Las obras etéreas e intangibles, las que incorporan al espectador, y en definitiva las que buscan una desmaterialización del arte efectivamente resultan menos fagocitables para el sistema que aquellas que están rodeadas de fuegos de artificio. Sin embargo cabe preguntarse, ¿es la solución definitiva aceptar la invisibilización de estas acciones versus la omnipresencia de aquellas obras más efectistas que dominan la esfera pública del arte? ¿Es lícito que estas acciones quieran ir más allá de su reducido ámbito y no conformarse con la evanescencia de la propia experiencia de sus participantes?

Llegado a este punto nos encontramos con la siguiente paradoja: ¿Cómo extender las prácticas situacionistas antiespectaculares si nos negamos expresamente a su espectacularización para su difusión?, o planteado de otra forma, ¿Cómo vehicular la metáfora circular (MC) para que expanda prácticas como las peripoéticas (PPP), sin ser consumidas por completo? Como se puede sospechar, la estrategia en este caso estaría dada por un artificio que guarda una cercana relación con el célebre relato del Caballo de Troya, según el cual, gracias a la astucia de Aquiles, los Aqueos logran entrar con el caballo (lo asimilado) a la fortaleza de Troya (los asimiladores).

Dicho artificio consiste básicamente en resguardar en el interior de estas prácticas disidentes, metafóricamente, su propia bomba autodestructiva; es decir, proveer a estas prácticas de una fórmula que llegado el momento de asimilación, se desintegre su naturaleza subversiva para que de esta forma aquello por lo cual fue asimilado (el carácter útil de su disidencia) se revele como vacío, provocando la decepción del asimilador y en su caso más radical poniendo en evidencia la pose de éste¹²⁴.

¹²⁴ Recientemente una obra de Banksy que estaba siendo subastada por la casa Sotheby's de Londres se autodestruyó una vez que el martillo marcara la venta de ésta. Los asistentes y su reciente propietario miraron atónitos como la obra se trituraba automáticamente y salía en una veintena de tiritas fuera de su marco.

Para el caso del GPP resulta evidente que su *Caballo de Troya* es la propia constatación de que éste ha devenido en MC y que aquellos que habiendo explotado comercialmente este tipo de disidentes y efímeras prácticas no estarán en posición de referirse a ellas como genuinas derivas. Recordando el ejemplo del capítulo anterior, si una compañía de turismo urbano alternativo decide programar derivas para desprevenidos turistas interesados en descubrir las zonas más inconscientes de la ciudad, serán ellos mismos quienes al transformar su excéntrico recorrido en una ruta oficial -incluso promovida por ciertos ayuntamientos- los que constaten que aquella experiencia se ha mercantilizado, aun cuando puedan disfrutar sin culpa de ella, lo que por supuesto no implica ningún daño colateral hacia el GPP puesto que éste ya se habrá diluido como fenómeno conceptual y teleológico de aquella, ahora canonizada práctica.

ARTE RELACIONAL/ SITUACIONISMO LOW COST Y SU DESARTICULACIÓN POLÍTICA

Vamos a entrar ahora a un aspecto mucho más tangible de la asimilación situacionista para fines artísticos. Se trata de lo que Santamaría llama, prácticas situacionistas *low cost*. En estas propuestas “progresistas” vinculadas al arte conceptual, es posible detectar “un vaciado de toda pulsión transformadora así como su amable adaptación a lo dado.” (2019:18). Lo que llama la atención de Santamaría es la creciente gentrificación del arte social en los altos circuitos del campo artístico y cómo éstos finalmente se revelan como “prácticas culturales consensuales que el neoliberalismo necesita para nutrir su marco (y cuota) sostenible de crítica.” (2019:23). De este modo, un cierto activismo cultural neoliberal se apropia de algunas formas críticas de arte para desactivarlas políticamente, para domesticarlas y transformarlas en entretenimiento *cool*. Puesto que en estas obras “no se pretende una visión de lo lúdico donde el juego adquiera la forma de un cortocircuito temporal y espacial del flujo capitalista, o al menos, la visibilización de su poder. Al contrario, se trata de un juego que anestesia cualquier otro impulso.” (p.54).

En esta crítica, los dardos de Santamaría apuntan mayoritariamente al crítico de arte, ensayista y galerista, Nicolás Bourriaud, y sus llamadas prácticas relacionales. En ellas, Bourriaud defiende que la esencia de la práctica artística reside en la invención de relaciones entre sujetos, puesto que “cada obra en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.” (2008:23). Así, Bourriaud afirma que en lugar de juzgar las nuevas prácticas artísticas por su forma plástica y su eficacia formal, deberíamos concentrarnos en “sus formaciones”; exactamente lo opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o firma. Y en este punto podemos convenir completamente con Bourriaud; pues, un arte efímero e inmaterial que vincule y ponga en función diferentes dispositivos relacionales que apunten a la creación de experiencias evanescentes y colectivas no está muy lejos de la premisa situacionista de transformar el arte en praxis vital. Sin embargo, debemos leer con más atención la propuesta de Bourriaud ya que su interés fundamental está en promover unas formas relacionales que se den en el ámbito de las galerías, exposiciones y museos, y no en la anodina vida cotidiana. De este modo, si parte del programa del situacionismo consistía en generar una transformación de la vida cotidiana a través de la transformación de los deseos, la estrategia de Bourriaud es diseñar una colectiva experiencia autocomplaciente y empaquetada que funcione en ciertos circuitos; una fetichización de la experimentación democrática que juega a lo alternativo dentro del propio circuito mainstream pero que no produce el tipo de relaciones o agenciamientos que el programa situacionista formulaba. Y es que, convengamos que Bourriaud no pretende hacer un arte situacionista, ese no es su cometido, pero sí hacer el copy/paste de lo que más le interesa de algunas de sus propuestas, en este caso, sacándolas de su contexto y desconflictualizándolas por completo.

Así, surgen aquí las primeras imposturas sobre la pretensión de dialogar el arte a través de los efectos interactivos que defiende Bourriaud. Obras como las de Rirkrit Tiravanija o la performance, *La última cena* (1996) de Dimitri Gutov, cuya propuesta es el simple hecho de reunir a comisarios y artistas para hablar de cooperación dentro de la misma galería, efectivamente produce relaciones

interpersonales, pero nunca se llega a profundizar en el aspecto político de esas relaciones. Según Santamaría, “se aparenta una forma de disposición democrática en un territorio alejado de cualquier posible pulsión democrática (...) Producir relaciones por el solo hecho de hacerlo es la marca, o el sello, de este formalismo.” (2019:91). La indiferencia del arte relacional con los conflictos sociales -más no con la conveniente pulsión creativa y rupturista de la IS-, además de su modelización ilusoria y elitista de la formas de lo social (galerías y exclusivos circuitos culturales) encuentran en la *alta cultura descafeinada*, como le llama Santamaría, un campo fértil para cultivar su credo.

La retórica ofrecida por Bourriaud -para Santamaría, paradigma de la *alta cultura descafeinada*- se llena de alusiones a las relaciones de coparticipación, lo imprevisible (“el aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse.” [Bourriaud, 2008:73]), una estética conceptual y una disidencia creativa (“el artista contemporáneo es un semionauta, inventa trayectorias entre signos” [p.142]). Tal estrategia, señala Santamaría, se fundamenta sobre una oportuna y extravagante nostalgia de lo moderno¹²⁵, pero paradójicamente dentro de una retórica posmoderna. El gusto por el bricolaje cultural, la cita, el reciclaje estético y formal de épocas pasadas, la “transoriginalidad”, convierte las incursiones de Bourriaud en un intento de “formatear la modernidad con el objetivo único de legitimar una posmodernidad a bajo coste. Un postmodernismo entendido como ‘manual de supervivencia’, como plano de navegación que acepta a ciegas el presente sin intención de transformar nada”.(Santamaría, 2019:82). “Los tiempos parecen propicios para la recomposición de lo moderno en el presente, a la posibilidad de reconfigurarlo en función del contexto específico en que vivimos”, escribe Bourriaud (2009:14). Y esto es precisamente lo que hace; una vuelta hacia atrás de lo posmoderno para

¹²⁵ Nos referimos acá al sentido del espíritu moderno que caracterizaba al impresionismo (defendido por Clement Greenberg) o también en el sentido de Reinaldo Ladaga cuando afirma que “la modernidad habría sido la época de la gran destradicionalización.”. En, Ladaga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia*. p. 106. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

situarse entre la originalidad de lo moderno y la despolitización de lo postmoderno, una operación neutra, de suma cero, desconflictualizada y acomodaticia.

Y fue precisamente envuelta en esta retórica como llegó a mediados de la década de los noventa; como el espíritu de los tiempos actuales, un arte vendido como novedad cuya esencia era posibilitar encuentros más que la producción de objetos. Pero por supuesto, no cualquier tipo de encuentros:

Bourriaud ha diseñado un modelo artístico condicionado por lo que él denomina 'criterios de coexistencia', un modelo de arte donde las relaciones sociales que genera la obra son el recinto mismo de la obra. (...) Para Bourriaud la obra tiene la función de generar situaciones de intercambio. Esto es: generar relaciones sociales (siendo, y esta es la clave, la institución artística el marco y el recinto). Su máximo exponente: Rirkrit Tiravanija. Su forma: convertir la fiesta de inauguración en la exposición. La obra en la galería consiste en la gente charlando y dialogando." (Santamaría, 2019: 85).

Otros autores como el crítico de arte Julian Stallabrass, consideran que los libros de Bourriaud básicamente consisten en una promoción de los artistas que él recomienda. El mismo Stallabrass, siguiendo con su interés crítico, escribió en 1999, *Hight Art Lite*¹²⁶, un libro donde intentaba desenmascarar las imposturas del Young British Art, cuya figura más destacada actualmente es el artista Demian Hirst. Según Stallabrass,

Estos artistas habrían comenzado su trabajo como discurso alternativo al oficial o hegemónico, mostrando incluso su obra desde los márgenes. No obstante, no veían - desde su 'marginalidad' - el *mainstream* como un factor de simple oposición o como espacio crítico, sino como un espacio capaz de 'hacer hueco' a su propuesta. (en Santamaría, 2019:71).

Esta domesticación de lo marginal y de la disidencia rupturista revelan en la *alta cultura descafeinada* una natural adaptación a aquella condición posmoderna que

¹²⁶ J. Stallabrass, *Hight Art, Lite*. Esplendor y ruina del Young British Art.

les provee la posibilidad de samplear formas y todo tipo de discursos sin culpa y a su entera conveniencia. Se trata, como insiste Santamaria, de “Un arte realmente desactivado, autocomplaciente, meramente operacional, preocupado por un proceder esteticista y destinado a ser supuestamente representacional. Dicho de otro modo: la vanguardia vuelta estilo, la vanguardia como manierismo.” (p.93).

Podemos convenir que estos gestos relacionales podrían devenir en algo más auténtico si no estuvieran investidos bajo la mimada pretensión de su estatuto artístico, y mucho menos si no formaran parte de suntuosos circuitos artísticos, es decir, de su proyección en el engranaje mercantil del arte. En este sentido, propuestas como las que Reinaldo Ladaga expone en sus *Estéticas de la emergencia* (2010) se situarían en un punto intermedio entre las del “entretenimiento cool” de Bourriaud y un ideario situacionista, en la medida que las propuestas que analiza Ladaga tienden a producir efectos en lo social, detectan aquellas porosidades sociales ya sea en la forma de memoria colectiva de un barrio y su rescate (*Park Fiction*) o en la restauración de lugares públicos (*What's the time in Vyborg?*). La estrategia de las estéticas de la emergencia es que, bajo el *modus operandi* relacional, al estilo Bourriaud, las situaciones que se generen en dichos encuentros -emergidos de un conflicto social principalmente- tales como diálogos, reuniones, protestas, juegos, etc. sean parte de la performance de manera que lentamente estas acciones se confundan con su registro y den lugar a extendidas discusiones, haciendo del proceso una fantasmagoría, una mitología expandida. (Ladaga, 2010).

El hecho de que dichas acciones produzcan efectos concretos en lo social -más no necesariamente en un activismo político-, y que utilicen la persistencia de las imágenes para fortalecer dichas emergencias, supone una lectura ligera, posmoderna, pero efectista en el plano de la praxis vital que, guardando las proporciones, podríamos convenir que está cerca de recuperar un espíritu situacionista. Por otro lado, y considerando su minimalismo y sus evanescentes experimentaciones, acciones como las que describe Crivelli, o Francisco

Sanfuentes en *Poéticas de la intemperie* (2014) representan una parte genuina de la herencia situacionista desde el punto de vista de su inmaterialidad insurgente.

En el espectro de un activismo político concreto y en donde sí es posible detectar una herencia situacionista, ya no tanto en clave “artística” pero sí como activación política, es en las prácticas que se describen en el libro de Stavros Stavrides, *Hacia la ciudad de umbrales*. En él, Stavrides se pregunta si el espacio de la ciudad permite expresar y fomentar prácticas y valores distintos o incluso opuestos a los dominantes. Es así como, a partir de su participación y experiencia en algunas de estas prácticas, constata que la porosidad propia de la vida cotidiana, aquella que se despliega en la ciudad, sí es susceptible de generar espacios heterotópicos, y por tanto, practicar en ella una sociabilidad que conserve la cualidad de la alteridad y la coexistencia social. Se trataría de un modo de generar vínculos y asociaciones humanas cuyos umbrales permitan la performatividad de lo social, pues al decir de Stavrides, “en las ocasiones en las que toda esa diversidad de personas ocupa el espacio público y se organiza en él, emerge una potencial ciudad de umbrales” (2016: 65).

Acciones cotidianas como las de un grupo de emigrantes en el centro de Atenas inventando lugares de encuentro, u otras cuya organización está mediada por la creación de espacios que no han sido provistos por las autoridades como la construcción de una guardería infantil autogestionada en la Villa 21 de Buenos Aires, demuestran una forma *relacional* integrada a la vida, ya no como superficiales encuentros bajo la premisa del arte y su institución, sino como verdaderas formas de transformación integradas en lo cotidiano en las cuáles emerge el arte bajo una forma de genuina sociabilidad.

“Las personas desarrollan el arte de la negociación en sus encuentros cotidianos con la alteridad, cuya base se encuentra en los espacios intermedios, es decir, en los umbrales. Y este es el arte que se pone colectivamente en práctica hasta su máxima potencialidad durante los periodos en los que se experimenta el cambio liberador.” (p.16). Estos umbrales espacio temporales son los que propician la apertura de las identidades a través de acciones de negociación y encuentro con

la alteridad. Esta espacialidad emancipatoria, en ocasiones adquiere la forma de mínimas interacciones de sociabilidad, o en otras, las de un colectivismo comprometido con las fuerzas transformadoras de lo social, algunas veces desafiando las imposiciones emanadas de las autoridades. En ambos casos, se constata que el elemento participacionista juega un rol importante, y que aunque exista una retórica institucional cada vez más interesada en estas prácticas, la asimilación de experiencias participativas promovidas por las autoridades en su forma de apadrinamiento democrático, siempre se podrá escapar a la norma en caso de que ésta comience a imponer sus términos y a desvirtuar las reglas que originaron el juego. Pues como insiste la consigna situacionista, no hay gesto lo suficientemente radical. Afirmación que sólo nos llama a no bajar la guardia.

3. Prácticas peripoéticas (PPP) en primera persona: experiencias, ficciones y proyecciones.

Ejemplificar un concepto cuyas proteicas y contextuales fronteras son difíciles de asir, no es una tarea fácil ni objetiva. En este sentido, quizás resuenen las palabras de Paul Valéry al afirmar que toda antología tiene algo de autobiográfico, y aunque el presente ejercicio sea una mezcla entre experiencia y antología, es indudable que el hacer una selección, también es una aventura personal que, usando las palabras de Johann Wolfgang von Goethe, está sembrada de afinidades electivas.

A pesar de ello esta selección no es del todo caprichosa ya que, como hemos visto a lo largo de estas páginas, tanto en las prácticas que van desde los vagabundeos del Flâneur hasta los últimos situacionistas, resuenan gestos similares en cada una de las experiencias que caracterizan a las PPP (prácticas peripoéticas). Querámoslo o no, todos quienes concebimos la ciudad más que como un espacio de flujo, de protección o intercambio comercial, y en su lugar, lo vemos como un espacio de encuentro, de rebeldía y de subversión poética; en cierta forma somos “hijos” o ahijados del situacionismo. Una familia que, desde sus primeras incursiones hasta sus más recientes manifestaciones, prolifera en muchas diversas maneras.

Sin perjuicio de lo anterior, en este ejercicio de categorización soy consciente de una suerte de arbitrariedad taxonómica en tanto justificación de mi propio modelo. Las experiencias acá citadas, aludiendo a las ideas de Jean- Marie Shaeffer (1989:123), podrían tanto pertenecer como participar de esta nomenclatura, sin necesidad de reducir las experiencias a un único modelo ni menos a validar su existencia en función de su correspondencia a algún esquema. Como sabemos, las cosas existen con independencia de su categorización, pero ésta última, encuentra su utilidad en tanto herramienta de análisis conceptual y ordenación del mundo físico, aun cuando puedan existir otras formas de ordenarlo. Porque, como bien diría Jorge Luis Borges en su cuento *El idioma*

analítico de John Wilkins (1952): “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.”

Otro aspecto sensible de esta parada, vinculado con la idea anterior, es el que dice relación con su bifurcada tradición. Por un lado, la creación de situaciones, los happenings inaugurados por Allan Kaprow, el performance art, y el teatro invisible de Augusto Boal, sí que beben de una genealogía similar emparentada con la performatividad del cuerpo y su expresión en espacios públicos –tal como las PPP-, pero por otro lado, en términos más pictóricos, tenemos también la profusa tradición del muralismo, las pintadas y todo lo que conocemos actualmente como Street art, acá considerados parientes putativos de las PPP. Si el lector prefiere, es posible entender las PPP como una macro categoría que agrupa diversas actividades performativas – a veces tan mínimas solo perceptibles para quien las practica- realizadas en el espacio público orientadas a la deconstrucción poética, lúdica y subversiva de dichos espacios.

Las siguientes páginas representan una invitación a mi ingrátida aventura personal sobre estas divagaciones teórico-prácticas.

LAS DERIVAS CON CARERI

La antigua expresión “todos los caminos llevan a Roma” tiene su origen en la asombrosa conectividad que el centralismo de Roma representaba para un imperio que se extendía por más de 70.000 kilómetros de longitud. Es por esto que a estas alturas no sorprende que, habiendo tenido un claro sentido literal para los occidentales de aquella época, a estas alturas esta expresión todavía se use, ahora convertida en un extendido refrán popular. Sin embargo, en mi experiencia sería más que un refrán y tendría un sentido casi profético.

El jueves 1 de diciembre del 2016 realicé mi primera deriva colectiva como experiencia consciente. Francesco Careri vino invitado a realizar un conversatorio a la Facultat de Geografia i Historia de la Universitat de Barcelona

coordinado por un grupo de la facultad, conversatorio que además tenía programada la realización de una deriva en un sector industrial de Badalona durante el mismo día.

Habiendo leído *Walkscapes* (2013) como parte de mi investigación de máster sobre las *pintadas poéticas*¹²⁷, el libro de Careri desde un principio fue todo un hallazgo. Con el sugerente título de *Walkscapes. El andar como práctica estética*, no tardé en constatar que las coordenadas de mi objeto de investigación apuntaban en gran parte en esa misma dirección.

Asimismo, tanto la fundación en los años noventa del *Laboratorio Urbano Stalker*, así como las experiencias y la trayectoria de Careri en él, hacían de esta oportunidad algo verdaderamente único.

La cita de la travesía fue a las 17 horas. Una vez reunidos los participantes y habiendo socializado algunas ideas sobre lo que nos disponíamos a hacer comenzamos con nuestros primeros pasos.

Un gran solar abandonado frente a nosotros parecía demasiado tentador para no penetrar en él. Una de las pocas reglas de las derivas de Careri es que las fronteras no tienen por qué ser una limitación; al atravesarlas desdibujas los preceptos de lo lleno y lo vacío y de la geometría de la propiedad; un gesto que como caminantes nos abría toda una dimensión paisajística y experiencial. Encontrar los forados de las vallas, saltar cercos o descubrir puertas que te llevan a imprevistos pasajes es parte de la apropiación de dicho paisaje. Y así fue como caminamos intuitivamente por una zona inconsciente de la ciudad. Parecía que recorrer y explorar aquel espacio con otra sensibilidad nos permitía experimentar un mapeo poético cuyas cartografías develaban otros modos de resignificar el espacio urbano; otros relatos, conexiones, memorias y ensoñaciones.

Aunque muchas veces tuvimos la oportunidad de interactuar y dialogar con amistosos locatarios, vecinos y trabajadores, también nos encontramos con gente

¹²⁷ El título de mi tesina de máster, donde investigo las inscripciones poéticas o lúdicas hechas en el espacio público, es: La ciudad como soporte textual: tres casos paradigmáticos de la pintada poética contemporánea y una propuesta de identificación genérica, (2014).

más reticente y escéptica de nuestras andanzas. En más de alguna vez nuestra curiosidad nos llevó a explorar impenetrables bodegas o laboriosos garajes en los que encontramos un punto ciego, un callejón sin salida para nuestra itinerancia¹²⁸. En esos casos, si no es posible atravesar la construcción -ya sea por la imposibilidad física o la prohibición expresa de sus propietarios- la recomendación es caminar en reversa hasta tomar de nuevo una ruta aún no caminada. Luego de cruzar la bodega de una tienda china y acceder al interior de sus estrechos y curiosos pasillos, para luego encontrar una puerta que hasta el último momento no se reveló como nuestra única salida, un improvisado concierto de violín se montó dentro de una estación de lavado de vehículos. Había llegado la noche y con ello el fin de la primera deriva.

Mi experiencia con las derivas de Careri continuarían en Roma con oportunidad de una estancia de investigación doctoral que tuve la fortuna de realizar en la primavera de 2019. Como parte de la asignatura llamada *Arte Civiche*, recorrimos la ciudad con el objetivo de atravesar sus espacios intersticiales y descubrir la entropía de su paisaje a través de la observación, la experimentación, el juego, la imaginación y la composición de situaciones; un ejercicio que nos permitía, además, performatear el paisaje y al mismo tiempo ser el propio paisaje. Cada sesión debía comenzar donde habíamos terminado la anterior, y así, poco a poco con el correr de las semanas, fuimos conectando los vacíos de un océano de islas urbanas al mismo tiempo que la propia ciudad nos interpelaba con los vestigios de su morfología.

Actualmente las derivas de Careri, tanto como las intervenciones y proyectos del *Laboratorio Urbano Stalker*, siguen desplegándose en distintos puntos de Italia y del mundo. El espíritu nómada de estas prácticas nos reconcilia con la pulsión de nuestros más lejanos antepasados -ya sea por determinación o proscripción- al

¹²⁸ Es curioso constatar que así como los situacionistas realizaban sus derivas en la década de 1950-60, en la misma época en Chile, el poeta Enrique Lihn y el psicomago Alejandro Jodorowsky se propusieron caminar en línea recta sin desviarse nunca, atravesando árboles, coches y hasta las casas que se interpusieran en esa línea. La anécdota comentada por Jodorowsky en su libro, *Psicomagia* (2004), también es representada en una escena de su película *Poesía sin fin* (2016): Al encontrarse con una casa que interrumpía a línea recta, los poetas golpean solemnemente la puerta y se presentan ante la propietaria: “respetable señora, somos poetas en acción, estamos atravesando la ciudad en línea recta, ¿puede usted permitirnos atravesar su casa?”.

mismo tiempo que nos invita a crear nuevas arquitecturas desde una mirada más crítica y poética, sin olvidar el compromiso político con unas formas alternativas de habitabilidad y convivencia.

ERRO GRUPO y ARKANA

Como visitante frecuente de seminarios celebrados en la Facultad de Geografía de la UB, y que en su mayoría son organizados por OACU (Observatori d'Antropologia del Conflictu Urbá), un día me encontré con la propuesta de participar en un taller llamado *Teatro de situaciones: estrategias para la preparación y realización de acciones callejeras*, coordinado por Pedro Bennaton de ERRO Grupo¹²⁹; un colectivo que comenzó en Florianópolis en 2001 con el objetivo de experimentar el arte como una forma de intervenir en lo cotidiano. Después de la experiencia de este primer taller, surgió la oportunidad de otro taller con el mismo colectivo. Esta vez se trataba de un montaje de acción callejera llamado *Folks-Vaguen* en el que se invitaba a los participantes a usar estrategias situacionistas para la apropiación urbana en su sentido físico, simbólico y político.

Así fue como durante varias sesiones usando como metodología la observación, la exploración y el trabajo creativo-colaborativo logramos componer una itinerante performance abierta a sus contingencias coyunturales. La idea de *Folks-Vaguen* surge de ERRO-Grupo como una célula errante que en este caso, persigue la realización de un recorrido o una ruta insolente por las calles de Ciutat Vella bajo la forma de un imaginativo Tour. Luego de unos recorridos previos constatamos puntos de la ciudad que concentraban una importante carga simbólica, ya sea por su densidad histórica, como también por su densidad arquitectónica y turística. Uno de los objetivos del montaje era deconstruir estos lugares resignificándolos con ayuda de acciones, relatos y situaciones que

¹²⁹ Más información en la website: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/>

invirtieran y extendieran la mirada de estos importantes puntos, al mismo tiempo que se intentaba fracturar las encuadradas representaciones de las identidades del migrante, el local y el turista. De este modo se adoptó la forma de un tour donde cada participante cumpliría el rol de guía encargado de contar y generar un pasado y una proyección alternativa de cada parada, desdibujando de esta forma los contenidos de lo real, lo imaginativo y lo hegemónico.

La ruta comenzó a la hora señalada en el Forat de la Vergonya del barrio el Born de Barcelona con los participantes más algunos invitados. A medida que el tour iba avanzando, más curiosos se sumaban al grupo y caminaban con nosotros con una mezcla de incredulidad y sorpresa, en tanto sus convicciones eran interpeladas y puestas a prueba con cada parada del tour.

Al final de la ruta, nos encontramos con nuevos caminantes que habían cedido a nuestro juego, así como también perdimos en el camino a otros que se fueron con la duda de lo que habían presenciado. Los guías del tour habían tomado diferentes formas y roles durante la ruta y sin duda muchas cosas más habían pasado en torno a nuestra intervención. Habíamos generado pequeños paréntesis en forma de situaciones en medio de los previsibles itinerarios de la ciudad de Barcelona, y con ello, habíamos atravesado esa a veces impugnable frontera entre el arte y lo cotidiano.

La experiencia de Folks-Vaguen fue la instancia para encontrar más caminantes de espíritu situacionista. Al cabo de un tiempo, gran parte de estos participantes seguimos en contacto con el objetivo de seguir creando situaciones. Así surgió *Arkana*, colectivo de arte político que propone una lectura crítica de fenómenos y situaciones sociales cotidianas a través de la experimentación artística. Teniendo como referencia la experiencia de ERRO Grupo y la influencia teórica-práctica del situacionismo y el teatro invisible de Augusto Boal, nos aventuramos a la creación de performances, ejercicios e intervenciones.

Unos de los primeros experimentos fue un ejercicio-performance llamado ALLÍ-AQUÍ, cuyo objetivo consistía en recuperar la memoria de los barrios de nuestra infancia y rescatar dinámicas añoradas que resultan difíciles de encontrar en nuestros actuales barrios. Proyectado como un ejercicio de memoria espacial, buscamos una plaza pública de Barcelona para realizar la performance. Una vez reunidos en el lugar escogido, cada participante debía grabar un audio de tres minutos describiendo cómo era el barrio donde creció para luego dibujarlo en una hoja. Al finalizar esta etapa, a cada participante, una vez por turno, se le vendaba la cara para iniciar un intuitivo recorrido por la plaza, al mismo tiempo que por un altavoz se oía el audio de su propia narración. Otra persona fijaba el recorrido en el suelo con una tiza de color mientras que otra se preocupaba que el caminante no se estrellara con algún equipamiento de la plaza. Y así, terminado el ejercicio, todos los recorridos hechos por los participantes formaron una composición de líneas que se encontraban y cruzaban orgánicamente. El ejercicio terminó con una socialización de las experiencias y sensaciones del recorrido de cada participante y se fijaron los dibujos de cada uno en la superficie desde donde se comenzó el recorrido, componiendo de esta forma un mini vecindario con los recuerdos del allá, aquí. De la socialización fue posible rescatar discursos, lugares y memorias que muchas veces se diluyen en el tiempo en función de la transformación de la ciudad y sus nuevos intereses económicos y políticos.

Hasta la fecha, como Arkana, hemos realizado más de seis intervenciones en las que se combinan la danza, la performatividad del cuerpo (*La cadena de la sociedad ciega; El lugar donde no estoy*) y la crítica política y cultural (*Manifestación cambio climático; Capitalismo Salvaje; Check-in*).

PASAJERÍAS

Si decide buscar en internet el concepto de "pasajerías" el lector podrá averiguar sin mucha dificultad que se trata de una canción de música instrumental colombiana interpretada por el grupo *Caminata*. Otra forma de entender este concepto, y es el que yo propongo -quizás no tan lejano de la propuesta musical antes descrita- es el que se refiere a ensayar una memoria de viaje a pie, una memoria de caminata, de vagabundeo. En otras palabras, escribir pasajerías consiste en dar testimonio subjetivo de una psicogeografía real o imaginada; plasmar por escrito el relato de una experiencia peripoética.

Se trata pues, de un género a medio camino entre un registro documental, la práctica situacionista y las deambulaciones experimentadas por los protagonistas de aquellos relatos literarios que describieron el espíritu de la ciudad moderna y multitudinaria. Ya sea en *El hombre de la multitud* de Poe, en *Nadja* de Breton, en *El campesino de París* de Aragón, o en *Calle de dirección única* de Walter Benjamin, las pasajerías representan este cruce entre realidad y ficción, es decir, constituyen el salto desde las experiencias estético-psicológicas de la ciudad vivida, a la disposición estético-narrativa del mundo literario.

Pero este salto no siempre está claro y delimitado; la delgada frontera entre lo real y ficcional es siempre difusa y su relato puede estar narrado tanto en primera, segunda o tercera persona, lo que a su vez implica que el narrador pueda tomarse ciertas atribuciones y licencias para contar su experiencia. Esto es, entrar y salir de diferentes espacios narrativos y ficcionales con un solo objetivo: introducir al lector en la misma experiencia, recorrer con él el mismo camino.

Introducirse en las pasajerías implica también adentrarse en su campo semántico, habitado y construido por conceptos familiares entre los cuales se cuentan: memorias, pasajeros, pasajes, paisajes, pájaros, herejías y poesías. Determinar quién influye a quién, dónde empieza la pasajería real y dónde termina la pasajería ficticia es un ejercicio tan inútil como el mapa del ya mencionado

cuento de Borges¹³⁰ en el que, inspirado por la grandeza de la exactitud cartográfica, un imperio crea un mapa a escala del mismo tamaño del imperio.

En suma, las pasajerías no son otra cosa que el intento de inmortalizar en clave narrativa la pulsión peripoética -que ya es en sí misma una pulsión que intenta aumentar el mundo-, y con esto, no reducir la experiencia humana a la dictadura de lo real. Las siguientes cuatro pasajerías son un ejemplo de ese intento.

Pasajería uno: La Rayuela imperial

Hermógenes Von H., un destacado erudito sobre las Colonias del Sur, encontró en una biblioteca serbia la edición príncipe del libro *Los Laberintos del Imperio* (1521). Inmediatamente al abrirlo advirtió que en su prólogo no solo había notas que en las ediciones posteriores no estaban incluidas sino que éstas eran una suerte de manual de lectura para las siguientes páginas; páginas que estaban a punto de ser reinterpretadas a partir de este reciente hallazgo. Luego de un silencio, una conmoción cálida y palpitante hizo que el lector apartara su mirada del libro y que ésta se perdiera en un vasto horizonte que ni la biblioteca jamás imaginada podría abarcar.

La historia cuenta que cuando terminó la larga guerra entre el Gran Imperio y las Colonias de Gea, los vencedores del Gran Imperio requisaron el libro sagrado de las Colonias para descifrar el secreto de su austera felicidad. Paradójicamente, con el tiempo, el Gran Imperio fue decayendo en potencia mientras que las Colonias más prósperas formaban una gran alianza llamada las Colonias del Sur. *Los Laberintos del Imperio*, una enigmática obra escrita en clave poética, fue enseñada en todas las instituciones educativas de las Colonias, sin embargo, en la actualidad no existe claridad ni consenso sobre cuál era el contenido formativo de la obra; caldo de cultivo habitual para los debates y polémicas de los congresos

¹³⁰ Una referencia anterior sobre esta imagen podría constituir la novela de Lewis Carroll, *Silvia y Bruno* (1889), en la que también se hace referencia a un mapa con una escala de una milla por milla.

anuales que organiza la IHATLE (International Hermeneutics Association of The Labyrinths of the Empire).

Las teorías sobre la obra son muchísimas y algunas son tan disparatas que parecen verdaderas teorías conspirativas. Con todo, existen básicamente dos tendencias mayoritarias: están quienes afirman que se trata de un manual de guerra escrito por los estrategas de Las Colonias para penetrar las fortalezas del Imperio, mientras que para otros expertos se trata de un manual filosófico de rectitud metafísica sobre cómo contemplar las paradojas de la existencia humana.

En la página 127 de una edición traducida en el siglo XIX es posible leer:

“...serpenteando las calles de tenderos azules y balcones de lavandas

Encontrarás al final del callejón dos sugerentes puertas;

Mientras una te conducirá al fin del juego, la otra te llevará a la gloria

Solo debes decidirte por aquella que esté justo en el centro”

Algunos expertos contemporáneos -mucho antes del descubrimiento de Hermógenes Von H.- sostenían que de la obra no era posible afirmarse que fuera escrita por un único autor, que la estructura de sus versos podía incluso ser intercambiable de orden como si de una composición mezcla de capricho y azar se tratara. Evidentemente todos estos críticos estaban aún bebiendo de las posibilidades narrativas que la obra de Julio Cortázar, *Rayuela*, había esparcido por todo el mundo literario hace ya algunas décadas. Y no se equivocaban tanto.

El prólogo inédito encontrado en la biblioteca serbia traducido por Hermógenes Von H., describe lo siguiente:

“Nota preliminar de sus creadores y del porqué estamos acá.

Somos los locos del rebaño, dimos vueltas toda la noche y sin que el fuego nos consumiera llegamos al Gran Imperio, primero como polizontes y luego representando a mendigos y mercaderes. Logramos camuflarnos y jugar con ellos, sin que nadie se diera cuenta. El riesgo y la aventura nos guían, aburridos del tiempo muerto decidimos revivirlo a martillazos y transformarlo en ocio puro,

pero no en cualquier parte, aquí, justo en la boca de los lobos. Las siguientes páginas dan cuenta de nuestro inútil proyecto. Jueguen y diviértanse.

Instrucciones:

De 3 a 7 jugadores

-Cada jugador debe entrar por uno de los accesos de la ciudad imperial, justo frente de sus grandes murallas.

-Sin haber visto antes un mapa de la ciudad, deben intentar llegar a su ágora o centro cívico. Para ello deben hacerse valer de sus más íntimas intuiciones arquitectónicas.

-Llegar es importante pero el recorrido lo es más. Sin filtro ni censura cada pensamiento y sensación debe ser escrita o memorizada como un propio poema. Cada calle y esquina podría inspirar un poema por sí mismo.

-Si en medio del juego te encuentras con otro jugador pueden avanzar juntos y dejar que sus perspectivas se entrecrucen.

-El primero en llegar al punto de encuentro comenzará declamando sus primeros pasajes, le seguirá el siguiente y cuando haya suficientes se intercalarán los turnos. Un participante con letra legible deberá hacer de escribano en cada ronda.

-Olvida todo lo que he dicho [*“no repitas el mismo recorrido”, sugiere la traducción de Von H.]. Partida 1.”

Nadie sabe muy bien cómo este texto llegó a formar parte importante de la liturgia de las Colonias, y si sus habitantes ya contaban con el prólogo en cuestión o lo hicieron desaparecer cuando debieron entregárselo a los consejeros del Imperio. Por otro lado, y gracias al hallazgo de Hermógenes Von H., algunos críticos contemporáneos de la Nueva-nueva crítica reseñan esta obra como el descubrimiento más grande que se haya escrito en honor al tiempo de ocio y a la subversión de la vida petrificada por las fuerzas hegemónicas del racionalismo productivista. Sin embargo, para algunos cuantos deconstruccionistas este libro no es más que otro montaje neoliberal autocomplaciente para algunos niños ociosos queriendo jugar a poetas posmodernos.

¿Qué es la hermenéutica? preguntó uno de los niños en el salón, la hermenéutica eres tú, dijo el oráculo.

Pasajería dos: El Google de Proust

Marcel Proust decía, a propósito de su viaje a la Catedral de San Marco en Venecia, que al visitar por primera vez una renombrada ciudad, no podía uno hablar de primera visita puesto que la ciudad ya habitaba en forma de imaginario en la consciencia personal del viajero. Las ominosas referencias de Venecia y sus representaciones habían construido una imagen mental, estética y simbólica de aquel lugar al que se llegaba físicamente por primera vez. Este "segundo encuentro" para Proust no era más que la constatación de aquellas mitologías, ya sea si se tratase de personas como de ciudades.

Kiran, un joven indio de Bombay, no tenía ningún parentesco con el estilo de vida de Proust, muy por el contrario, formaba parte de los 6 millones de pobres que viven en una de las tantas chabolas de la ciudad India. Su entretención, cuando no era consumido por el trabajo, consistía en pasar horas recorriendo a través de google street view las calles de Madrid. Y en este ocioso ejercicio sí coincidía con Proust, ambos podrían pertenecer al mismo tipo de club; el primero como el flâneur del Grand Tour europeo y el segundo como el flâneur virtual del google mundial.

Cuando Kiran por fin pudo visitar y posteriormente radicarse temporalmente en Madrid, comenzó un juego que nunca supo cómo llamar. Éste consistía en recorrer físicamente las calles de la capital española que conoció virtualmente en Bombay; intentar contrastar todos aquellos itinerarios que, a veces por azar del cursor del mouse, iban guiando su camino por la capital española. Kiran había seleccionado en el ordenador de Bombay un registro fotográfico con sus esquinas predilectas, y como no, también había inventado una mitología de la vida y las gentes que habitaban sus fotografías.

Su curiosidad sobre Madrid le había hecho imaginar cómo habían erigido aquellas construcciones, qué reinos y reyes podían arrogarse tales empresas. Documentarse sobre la historia de aquella ciudad era un imperativo moral. Después de la ciudad, vendrían las personas de sus fotografías.

Luego de algunas investigaciones esos anónimos sin rostro que había capturado azarosamente la cámara de google se volverían personas reales gracias a su obsesión mezcla de deriva antropológica y pesquisa policial. Para su fortuna, sabía que un pariente lejano regentaba un minimarket en el barrio de Vallecas, y así consiguió su primer contacto. Gracias a este acercamiento pudo hacerse una idea de la vida del sector. Conversaron sobre lo duro que es migrar, las diferencias culturales y la crisis española. Pronto supo que la señora rubia acompañada del mismo señor que aparecía en otra de sus fotos se llamaba Raquel y que había enviudado hace no mucho. Una vez saboreada esa pequeña victoria de reconocimiento, comprendió que su inocente juego podía llegar a tener consecuencias que no había considerado. Por este motivo decidió abandonar el proyecto no sin antes intentar una última y mínima intervención. Ésta consistía en realizar las mismas fotografías que hizo en google street view, pero ahora en el espacio real; una fotografía homóloga in situ.

Así fue como en más de 20 esquinas imprimió parejas de fotografías para fijarlas en los muros, una junto a otra, del mismo modo en por lo menos 20 esquinas. Una intervención silenciosa, mezcla de contemplación, ensoñación y voyerismo. Cuando alguien de la calle le preguntaba que estaba haciendo, Kiran solo les hacía un gesto para que vieran la foto y se marchaba.

Probablemente esas imágenes fueron a parar a la basura antes de que mucha gente las viera, otras quizás se las quedaron sus protagonistas a modo de recuerdo; después de todo ser capturado por las cámaras de Google no es algo que te pasa todos los días. Para Kiran el ejercicio había concluido pero de alguna forma éste se le devolvería meses después.

Una tarde caminando por el mercado de El Rastro, encontró unas antiguas fotografías en blanco y negro de su ciudad natal. Las imágenes pertenecían a la Bombay de los años cincuenta, en la imagen se veían posando un par de viajeros con apariencia inglesa delante de un animado mercado. Kiran no los conocía pero se quedó con la fotografía; sintió que algo compartía con ellos, de una forma u otra, en este lado del mundo o del otro, todos estaban visitando una ciudad deseada, que al igual que Proust, ya habían conocido con anterioridad.

Pasajería tres: El exquisito cadáver de la Rosa

La Colmena, novela de Camilo José Cela censurada por la España franquista -a pesar de las buenas sintonías de Cela con mandatarios del régimen-, fue finalmente publicada en Buenos Aires en 1951. Como recordarán, esta obra ambientada en los días de posguerra es una verdadera metáfora social compuesta por un enjambre de personajes que dan vida a un relato caleidoscópico narrado desde cada una de las celdas que componen la colmena.

Este coral ejercicio polifónico lo experimentó algunas décadas antes en el ámbito de la poesía el francés Guillaume Apollinaire. Su poema *Lundi Rue Christine* es una suerte de cadáver exquisito surrealista. Pero a diferencia de la composición colectiva y deliberada de los surrealistas, la creación de Apollinaire consistió en incorporar fragmentos orales en tiempo real de desconocidos merodeando en su entorno más inmediato; un café de la calle Cristina.

Imaginen ahora el ejercicio de Apollinaire llevado a un espacio contemporáneo plagado de personas, de ciudadanos de todas partes del mundo transitando por una única calle llevando consigo sus propias celdas, sus propios mundos particulares. Es la colmena mundial, es la rambla de Barcelona colmada por una multitud inorgánica que avanza, se detiene, interactúa con otros, en persona o desde sus teléfonos móviles, en tu lengua, y en otras menos familiares que la nuestra.

La animada y efervescente actividad se respira desde el inicio hasta el fin de la Rambla cual enjambre de abejas. Decido comenzar por el monumento de Colón y subir hacia plaza Cataluña en dirección contraria al mar. Afino mi oído intentando abarcar la mayor distancia posible. La grabadora de audio de mi móvil me acompaña desde un discreto lugar para constatar las diferencias de percepción de mi registro. Al cruzar la calle y entrar en la Rambla visualizo un entusiasta grupo de turistas con camisetas de fútbol del CD Tenerife, los alcanzo y decido comenzar la marcha con este grupo de canarios.

¡Ñoos mira esa escultura humana! esa la de la peli del Alien.

No tengo ni un duro en el bolsillo

Oye niña ¿pero qué te he dicho que hagas con tu marido?

Si, mama. Es que el Hernán trabaja mucho el pobre

Hombre, ¡Que esto está plagado de turistas!

You could look on your mobile phone where the Picasso museum is, instead of getting angry with me

How unpleasant it is to spend the vacation with you!

Perdone ¿para coger la línea verde?

¡Home cla!, la reunió la tenim aquesta tarda a les 20 hores. Que així com porto el día no arribo. Seguim en contacte, María. Un petó

¿Mariguana, Hachís?

¡No!

Anda, mira, ¿queréis hacerte un retrato?

Vale, colega. Te escribo por el móvil. Hasta ahora

Aquí, muy barato paella, Sangría. Do you need a table?

No, thanks.

Que estoy aquí, Alberto, que no me fui con mis primas de finde a Barcelona.

my poydem na plyazh segodnya dnem

no ya zhe govoril chto u menya menstruatsiya.

¡Pues lo único que faltaba, que volvieran los desahucios!

Ieri sera siamo usciti a ballare con Paola e le sue amiche. È stata una serata fantastica

If you look to your right, you will see the famous Boquería market. We will take about twenty minutes to explore it and get to know it. Be careful when you cross the street.

Es que el hijo así como sigue se le va a morir en cualquier momento. Ya no es el mismo de antes, sabes? Vull dir... es que Carme... és molt greu el que li està passant aquesta pobra dona

ya, ya.

Hola, ¿Cómo estás? ¿Cómo anduvo el experimento?

Bien, creo... vamos a ver...

¿Caminamos al café de siempre? Y me cuentas más de esa mujer

Bueno como sabes, ella va y viene por entre las mesas del café, tropezando a los clientes con su tremendo trasero. Doña Rosa dice con frecuencia "leñe" y "nos ha merengao". Para doña Rosa, el mundo es un Café, y alrededor de su Café, todo lo demás. Hay quien dice que a doña Rosa le brillan los ojillos cuando viene la primavera y las muchachas empiezan a andar de manga corta. Yo creo que todo eso son habladurías.

A mi ponme una bomba y un carajillo

No entrar, solo personal autorizado.

Pasajería cuatro: Las plantas de Lenin

Lenin Morales, portero peruano del turno nocturno de la prominente Torre Challenger de Washington y ferviente admirador de la obra de Dante Alighieri, lleva una vida sin sobresaltos. Con un inglés casi perfecto, buenas recomendaciones y un nombre fácil de recordar, no tuvo grandes inconvenientes para conseguir trabajo en uno de los edificios de oficinas comerciales más importantes de la capital norteamericana. Que le hayan asignado el turno de noche puede considerarse una simple jugarreta del destino o una ácida broma de su republicano y conservador jefe, quien, como todos los empleados de la torre y como cada día cuando termina el horario de oficina, se despiden de Morales con un sarcástico: “good bye, Lenin”.

Morales se lo toma con humor, aunque admite que en el pasado, al entrar a los Estados Unidos su nombre le provocó estar bajo un permanente estado de sospecha, tanto que incluso llegó a ser acusado de pertenecer al movimiento revolucionario Sendero Luminoso. Aunque Morales no es un anticapitalista, el estilo de vida yanqui nunca lo ha llenado de entusiasmo. Criado en un ambiente rural al abrigo de la teología de la liberación, su bucólica infancia distaba mucho de las superficiales y narcisistas prácticas que observaba frecuentemente en la sociedad del *sueño americano*. Con todo, Lenin intenta llenar con literatura esa indolencia por su entorno, incluso en sus tediosas horas de portero.

Su rutina en el trabajo es la siguiente: A las 19:30 debe llegar a la Torre para el cambio de turno con el otro portero. Hasta las 21:00 no para de revisar correspondencia, mirar las actas y ponerse al corriente del día. A las 22 horas ya no queda nadie en el edificio y a partir de ese momento dispone de casi 6 horas de inactividad, solo interrumpida por un par de breves rondas en todas las plantas del edificio. Y así todos los días. En suma, mucho tiempo para llenar con literatura si te llamas Lenin Morales.

La torre Challenger, una construcción de estilo moderno edificada en 1989 para albergar la creciente necesidad de espacios corporativos en la capitalista Washington, es considerada por los sociólogos urbanos una muestra representativa de la diversidad de los servicios contemporáneos que las sociedades posindustriales ofrecen como forma de consumo. Sus ocho plantas en forma de anillos reciben en cada nivel una actividad diferente: desde el afamado restorán de buffet libre *Tinchite*, propiedad de prominentes inversionistas de ascendencia siciliana, pasando por la planta del Consorcio de Inversiones Inmobiliarias Americanas. También existe un moderno gimnasio en la tercera planta, un co-working de emprendedores *millenials* en la segunda, una importante firma de publicidad en la séptima planta, una sala de ocio y recreación en la quinta planta, hasta una distribuidora de artículos eróticos en el cuarto nivel.

Para Lenin ya se había vuelto una práctica habitual vincular estructuras arquitectónicas con novelas literarias; cuando llegó a trabajar a la Torre Challenger no tardó mucho en asociar su lugar de trabajo con los infiernos que Dante describe en la *Divina Comedia*. Efectivamente su trabajo consistía en ser el guardián nocturno de todos los niveles de su ficcionado infierno.

Lenin lleva una vida sin sobresaltos, pero admite que cada día que sale de su lugar de trabajo se siente como Teseo cuando escapa del Laberinto de Creta después de matar al Minotauro. Pero aquí entre nosotros, sabemos que Lenin no es Teseo; muy por el contrario, es otro minotauro más que goza de libertad condicional a cambio de ceder su lugar al siguiente minotauro del turno de las 4 de la mañana. Después de todo, ni los infiernos ni los laberintos pueden quedar vacíos.

DETENERSE A CONSERVAR-PROYECTAR: PALABRAS AL CIERRE.

Después de cualquier larga caminata, ya sea física o intelectual, es necesario detenerse para tomar aire y evaluar lo recién avanzado. ¿Pero es posible detenerse realmente? Al menos ese respiro -o la ilusión de ello- es lo que nos prepara

sicológicamente para no vernos agobiados por un flujo infinito de contingencias. Pero esta distinción en su lógica interna envuelve su propia trampa, ya que, tal como en la Cinta de Moebius, el adentro y afuera de la cinta, es parte del mismo camino. Con esto quiero decir que, el flujo de la conciencia al mismo tiempo que es, proyecta sin percibirlo; entra y sale de lo real y ficcional, de lo racional y lo mágico, de lo sagrado y lo banal, en ese mismo continuum ofrecido en nuestra conciencia como ilusiones de detenciones y flujos. Es en esta dialéctica que puede estar la clave para las proyecciones del programa situacionista.

Con esto me refiero específicamente al ritmo. La tierra gira tan lentamente que no percibimos su movimiento, pero sabemos que éste es necesario. “Detenerse” a atesorar y saborear la experiencia permite que ésta se incruste en nuestra memoria. Un ritmo similar es necesario para proyectar nuevos caminos.

En este sentido, para que el legado de la propuesta situacionista se mantenga vigente en las nuevas prácticas de disidencia política es necesario que ésta imponga su propia desaceleración cuando se vea en peligro de convertirse en otra cosa, una suerte de estratégico freno de mano, libre de la canonización cultural y de la posibilidad de ser absorbido por la espectacularización de sus fórmulas.

Frente a la diversidad de manifestaciones de herencia situacionista, quizás la mejor manera de proteger su espíritu disidente sea promover una suerte de evanescente radicalismo encriptado. Es decir, por un lado aceptando el rechazo de lo espectacular, pero asumiendo que si un evanescente radicalismo llegase a ser asimilado, tenga en su propio interior el germen de la reproducción original de su programa. Esto es, por un lado, desinvertir dichas prácticas de una épica espectacular que se preste para la susceptible instrumentalización en su ámbito comercializable, y por otro, no traicionar su eminente carácter antihegemónico; un delicado equilibrio que sin embargo aun manteniendo su compromiso político, difícilmente podrá preciarse de puro y genuino. Este camino está bastante cerca

del espíritu dadaísta y sus experimentales asociaciones; pues, una consecuencia con la nada -que no con un indeterminismo político- en un contexto donde ésta última es lo menos apetecido para la apropiación capitalista puede ser el mejor compromiso político. Con esto no quiero decir que la herencia situacionista se deba desconflictuar, al contrario, ésta debe mantenerse activa y permanente, pero en un estado de latencia lenta y determinada, como el movimiento de la tierra que en su silencioso girar articula toda nuestras prácticas cotidianas sin que apenas percibamos su movimiento. Se trataría, pues, de incorporar el gesto situacionista a un mínimo ritmo, desprovisto de fuegos de artificio, de tal forma que, gracias a su capacidad de no ser percibido, no presente resistencia alguna y pueda penetrar -cual virus- dentro del sistema social.

CONCLUSIONES

Una legítima tentación que puede rondar a lo largo de esta investigación consiste en preguntarnos si efectivamente al nominar un tipo de prácticas bajo una categoría formal éstas no adquieren una mayor notoriedad y visibilización, y por ende, mayor susceptibilidad para ser vaciadas de su genuino gesto a través del consumo mainstream. Lo cierto es que, al proponer un modelo, en tanto formalización de un concepto circunscrito a cierto tipo de prácticas asociadas a la subversión del espacio público, soy consciente de que su uso podría aumentar el valor exhibitivo de las PPP, y con esto, exponerlas más a su asimilación. Sin embargo, se debe enfatizar que, por un lado, la proposición de un modelo no garantiza *per se* la asimilación de unas determinadas prácticas, y por otro -el más relevante-, el GPP dentro de su definición incorpora su propio germen anticanonizante, lo que permite que a pesar de la eventual visibilización y nominalización de estas prácticas producto de esta nueva nomenclatura, éstas se resguarden -conceptualmente hablando- de aquellas que se han alejado de aquel gesto “genuino” e irrepetible para convertirse en su lugar, en una exitosa y gastada fórmula. Se trata pues, de dotar a una serie de prácticas de un estatuto que sea impermeable a la asimilación.

Así las cosas, si recordamos la célebre *paradoja de la intolerancia*¹³¹ propuesta en 1945 por Karl Popper en la que señalaba que la única forma de preservar una sociedad tolerante sería no permitiendo la intolerancia, es decir siendo intolerantes con ésta, puesto que el ascenso de las ideas intolerantes al poder podrían conducir a eliminar toda tolerancia; a establecer la intolerancia como norma programática de modo tal que lo único válido en una sociedad sea la visión de los intolerantes -lo que claramente reduciría drásticamente los niveles de tolerancia en comparación a la situación inicial-, de un modo similar, una de las formas para resguardar a un tipo de prácticas cotidianas que tienen como propósito deconstruir el espacio urbano a través de acciones provisionales es, precisamente, señalando a aquellas que intentan poner en jaque la continuidad de las primeras, no ya por su censura, sino por su asimilación y tergiversación. Si el GPP no pudiera visibilizar a la MC para desmarcarse de ella, lo que ocurriría sería que la MC terminaría por consumir y agotar completamente al GPP eliminándolo del horizonte de posibilidades.

De este modo, y siguiendo una ecuación similar -aunque en el sentido inverso- a la propuesta por el filósofo austriaco, esta vez, en lugar de actuar bajo la paradoja de no tolerar la intolerancia, se trataría de operar bajo la paradoja de *asimilar la asimilación*, es decir, permitir que el capitalismo se apropie de ciertas fórmulas, pero, y aquí reside la gran diferencia, dejando que éste se quede con las tergiversaciones “impuras” de lo asimilado puesto que al GPP como tal nunca podrá acceder, pues cuando acceda, éste ya no será GPP¹³². El resultado de esta operación sería la preservación de estos gestos genuinos que, una vez siendo medianamente identificables en relación a los otros que ya han sido asimilados, permitan su eventual extensión en la sociedad pero siempre bajo estas formas genuinas de disidencia. De otro modo, si las estrategias contraculturales se

¹³¹ *La sociedad abierta y sus enemigos*, publicada en el último año de la Segunda Guerra Mundial, intentaba poner en evidencia los peligros de las ideas totalitarias además de hacer una feroz crítica al historicismo teleológico, encarnados, según Popper, en las ideas de Platón, Hegel y Marx. Para algunos críticos se trata de una obra en su mayoría consagrada al liberalismo político.

¹³² Recordamos aquí una de las máximas epicúreas sobre la muerte: “Mientras yo existo, no existe la muerte; y cuando existe la muerte, ya no existo yo.”.

resistiesen a la asimilación bajo formas como la descrita en el prólogo (“usted no compre este libro” del tipo impostura genuina), lo que se produciría sería un aumento del interés por parte de la cultura oficial para apropiarse y comercializar estas susceptibles formas, ahora investidas de disidencia.

Volvemos aquí a la dificultad de cómo determinar qué propuestas son genuinas o no, y a otro tema vinculado a éste y que consiste en preguntarnos si acaso importa preguntarnos sobre qué prácticas son genuinas o no. Por supuesto si nos sumergimos en el centro del espíritu postmoderno estas preguntas se tornan irrelevantes, pero si atendemos a la idea de que, el capitalismo consumista siempre intentará fagocitar todas las experiencias humanas auténticas para transformarlas en mercancía, sí que vale la pena cuestionarse estas nociones para por lo menos proponer un cierto marco teórico y reflexivo que contribuya a cartografiar las posiciones e intenciones de cada práctica, y de este modo, asignarles el carácter que a cada una le correspondan.

Si pensamos, por ejemplo, en un festival de arte urbano promovido por el ayuntamiento y financiado por diferentes empresas, según nuestro modelo difícilmente podremos encontrar el GPP en su estado puro debido al carácter corporativo que reside en el origen de esta iniciativa. Y aunque a veces sea legítimo hacer alianzas entre el arte y algunas instituciones con el fin de promover el arte en la ciudad, no podemos conformarnos sólo con este tipo de iniciativas puesto que sería renunciar a aquella pulsión de libertad deconstructiva que reside en el origen de las PPP. Es en este gesto donde habita su valor subversivo y por extensión, la potencial configuración de espacios heterotópicos que no han sido previstos por el utilitarismo urbano.

Frente a la -cada vez más extendida- práctica especulativa de los territorios urbanos y su mercantilización, es importante reactivar, en tanto formas evanescentes de resistencia, otros modos de convivencia, sociabilidad e interacción con el entorno. La ocupación provisional del espacio en su forma de

intervención o deriva, reviste a aquellos lugares, y a quienes los transitan, de unas formas experimentales de habitabilidad social y semiológica, y es en este punto donde estos usos disidentes del espacio encuentran su potencia; la de invertir aquellos códigos serviles al encuadramiento de unos itinerarios petrificados por la inercia del consumo o la gentrificación. Desdibujar y subvertir sitios consagrados al consumo y a las plusvalías de clase, o generar informales encuentros a través de experimentos artísticos en barrios precarizados podrían constituir una atómica respuesta a aquella “razón instrumental”¹³³ que es el sello de las actuales formas de gobernanza urbana. Sin embargo debemos ser conscientes de que, un abuso de estas iniciativas bajo la forma de su institucionalización canónica podría jugar en el sentido contrario en la medida que la espectacularización de éstas aumente la plusvalía de aquellos lugares donde se realiza, pues, en principio no habría nada intrínsecamente cuestionable sobre aumentar la plusvalía de un territorio; el punto clave estaría en quiénes se benefician de ello. ¿La comunidad residente, los visitantes, los promotores y especuladores?.

Así las cosas, las PPP tendrían la facultad de, en una pequeña medida, calibrar o ecualizar la experiencia de cómo habitamos nuestras ciudades en lo que respecta a esa investidura existencial comentada en el primer capítulo a propósito de Bachelard. De este modo, con algunas mínimas intervenciones es posible añadir otras frecuencias, otros matices, y de este modo, ofrecer un equilibrio de fuerzas entre las previsiones del discurso urbano oficial (predominio de vehículos motorizados, de la publicidad, de inmuebles regulados por el mercado, etc.) y las de una habitabilidad disidente que se recrea en la experimentación de otros modos posibles. Como señala una de las máximas de la IS:

El fin de los situacionistas es la participación inmediata en una abundancia pasional de vida mediante la transformación de momentos efímeros conscientemente

¹³³ Usamos este término en el sentido de Adorno y Horkheimer. En el terreno de la gobernabilidad del espacio urbano, esta racionalidad utilitaria habitualmente se desentiende de los valores humanos y de los problemas que pueda generar dicha instrumentalización. En la mayoría de los casos los efectos colaterales son encubiertos o eclipsados bajo la forma de desarrollistas renovaciones urbanas. Un ejemplo de este espíritu lo representan personajes como los mencionados Robert Moses, o el Barón de Haussmann.

dispuestos. La realización de estos momentos solo puede darse como efecto pasajero. Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede desarrollarse permanentemente con la ampliación del ocio y la separación de la división del trabajo (empezando por la del trabajo artístico). (Debord y otros, 2013:37).

Debemos preguntarnos en este punto del camino si la utopía situacionista es posible en estos tiempos, o más importante aún, si ésta tiene sentido en un contexto tan disímil respecto del cual fue formulado. Me gustaría recuperar aquí, las palabras del fallecido pensador y escritor uruguayo, Eduardo Galeano, quien se refería a la utopía como una quimera a la que nunca se llega, pues, al igual que con en el horizonte, si se avanza diez pasos éste se aleja diez pasos, y es ahí donde reside la “utilidad” de la utopía; en caminar.

Creo que el programa que la IS ideó en las décadas de 1950 y 1960 tiene una herencia importante en muchas manifestaciones no sólo políticas y artísticas de la actualidad, sino también teórica en tanto crítica cultural, por eso, más allá de juzgar el fracaso de su proyecto creo que es importante rescatar un legado cada vez más contingente en estos tiempos; un legado que encuentra en su herencia, así como otro de los cuentos de Borges, un jardín con senderos que se bifurcan, y del cual, a diferencia de la práctica de la deriva, aquí sí conviene saber por dónde caminar, puesto que como sabemos, la ciudad es y será un espacio en permanente conflicto y vale la pena saber dónde posicionarnos.

Finalmente, podemos concluir que los situacionistas han dejado sus herramientas en la plaza pública libres para su uso, y como en un juego de estrategia¹³⁴ donde no se sabe quién trabaja para quien y a qué intenciones obedece cada fuerza, las

¹³⁴ Cabe señalar que el propio Guy Debord creó un juego de estrategia llamado *Kriegspiel* cuya práctica según Debord, también entregaba enseñanzas para la vida.

prácticas caracterizadas por el GPP son una carta cuyo poder reside no sólo en poner en evidencia a los dobles agentes, sino también para transformar las propias reglas del juego.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1999). *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista internationale situationiste (1958-1969)*. Navarro, L. (trad.) Madrid: Literatura Gris.

AA.VV. (2010). *Cerdà y Barcelona. La primera metrópoli, 1853-1897*. Madrid: Ajuntament de Barcelona. Direcció de serveis editorials catalán.

AA.VV. (2008). *Post-it city. Ciudades ocasionales*. Barcelona: Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Amendola G. (2000). *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. García, M. (trad.) Madrid: Celeste Ediciones.

Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Mizraji, M. (trad.) Barcelona: Gedisa Editorial.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. De Champourcin, E. (trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Alcalde, R. (trad.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

-(2012). *Mitologías*. Schmucler, H. (trad.) Madrid: Siglo XXI Editores.

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Rovira, P. (trad.) Barcelona: Editorial Kairós.

Baudelaire, Ch. (2013). *El pintor de la vida moderna*. Schifino, M. (trad.) España: Prisa Ediciones.

Bauman, Z. (2006). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Rosenberg, M. y Arrambide, J. (trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bay, H. (2012). *TAZ zona temporalmente autónoma*. Madrid: Talasa Ediciones.

-(1995). *Utopías piratas*. Medellín: CorazonDeFuego Ediciones.

- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones/2 (Baudelaire)*. Madrid: Taurus.
- (2004). *Libro de los pasajes*. Capítulo XV. Madrid: Akal.
- (2008). *Sueños*. Barja, J. (trad.) Titivillus. ePub.
- (2012). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*. Erger, W. (trad.) Madrid: Casimiro Libros.
- Bentham, J. (1979). *El panóptico*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Berman, M. (2004). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores.
- Berenstein, P. (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: Eufba.
- Bloom, H., y otros (2010). *Deconstrucción y crítica*. Sánchez, M. (trad.) Madrid: Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (2012). *Intelectuales, política y poder*. Gutiérrez, A. (trad.) Buenos Aires: Eudeba.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Beceyro, C. (trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2009). *Radicante*. Guillemont, M. (trad.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del Surrealismo*. Pellegrini, A. (trad.) Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Bürger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Bartoletti, T. (trad.) Buenos Aires: Las cuarenta.
- Caillois, Roger (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Ferreiro, J. (trad.) México: Fondo de cultura económica. (1967).
- Calvino, I. (2002). *Las ciudades invisibles*. Barnárdez, A. (trad.) Madrid: Ediciones Siruela. (1972).
- Careri, F. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Pla, M. (trad.) Barcelona.

- Castells, M. (2014). *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI Editores.
- Constant (2009). *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Corbusier, Le (2003). *La ciudad del futuro*. Buenos Aires: Ediciones infinito.
- (1989). *Principios del urbanismo*. Barcelona: Ariel.
- Cortes, J.M. (2010). *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cottino, P. (2005). *La ciudad imprevista*. Barcelona: Bellaterra.
- Crivelli, J. (2014). *Nuevas derivas*. De Nápoli, C. (trad.) Santiago de Chile: Metales pesados.
- Csikszentmihalyi, M. (2008). *Fluir. Una psicología de la felicidad*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Culler, J. (1999). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Choay, F. (1983). *El urbanismo. Utopías y realidades*. Del Castillo, L. (trad.) Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
- Chueca Goitia, F. (1996). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Acuña, R. (trad.) Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- Debord y otros, Guy (2013). *Filosofía para indignados. Textos situacionistas*. Navarro, L. (trad.) Barcelona: RBA Libros.
- De Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. Pescador, A. (trad.) México: Universidad Iberoamericana.
- (2000). *La invención de lo cotidiano. I artes de hacer*. Pescador, A. (trad.) México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Vázquez, J. (trad.) Valencia: Pre-textos.
- (2005). *Rizoma, introducción*. Santiago de Chile: Ediciones De A Pie.

Delgado Mahecha, Ovidio (2009). Sociedad y naturaleza en la geografía humana: Vidal de La Blanche y el problema de las influencias geográficas. En *Lecturas en teoría de la geografía* (pp. 129–148). Bogotá: Centro Editorial Facultad Ciencias Humanas.

Delgado, M. (2008). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Derrida, J. (2005). Una filosofía deconstructiva. *Revista Zona erógena n. 35*. Chile. (1997).

De Solà-Morales, I. (1991). Arquitectura y existencialismo: una crisis de la arquitectura moderna. *Annals d'arquitectura*. Vol.5 (12), p.25-33.

Elkonin, D. (1985). *Psicología del juego*. Uribe, V. (trad.) Madrid: Visor DL.

Engels, F. (2013). Las grandes ciudades, La condición de la clase obrera en Inglaterra. En *Revista Bifurcaciones*, (12).

Foucault, M. (Octubre, 1984). *De los espacios otros*. (Conferencia dictada en el Cercle des études architectural, 1967). Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5.

-(2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Garzón del Camino, A. (trad.) Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Friedrich, H. (1958). *Estructura de la lírica moderna*. Petit, J. (trad.) Barcelona: Editorial Seix Barral.

Gadamer, H.G. (2010). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Gómez, A. (trad.) Barcelona: Espasa Libros.

Gaja, F. (1992). *Teorías para la intervención urbanística en la ciudad preindustrial*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de Valencia.

García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbano*. Buenos Aires: Eudeba.

-(Febrero, 2007). ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?. Entrevista realizada por Alicia Lindón. En *Revista Eure*, (Vol. XXXIII, Nº 99) pp. 89-99. Santiago de Chile.

- García Vázquez, C. (2016). *Teorías e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- González del Río Rams, J.L. (1977). *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Gorelik, A. (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gorostiza, J. (2016). *Panorámicas urbanas. 50 películas esenciales sobre la ciudad*. Barcelona: Editorial UOC.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Cortes, P. (trad.) Buenos Aires: Caja Negra.
- Habermas, J. (1994) *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Doménech, A. (trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hall, P. (1996). *Ciudades del mañana. Teoría del urbanismo en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Harvey, D. (2016). *Ciudades Rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Santiago: Sátira Ediciones.
- Heath, Joseph y Potter, Andrew (2005). *Revelarse vende. El negocio de la contracultura*. Bustelo, G. (trad.) Bogotá: Taurus.
- Heidegger, M. (1951). *Construir, habitar, pensar*. Conferencia presentada en El hombre y el espacio (El coloquio de Darmstadt), Darmstadt.
- Home, S. (2004). *El asalto a la cultura. Corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War*. Carrillo, J. (trad.) Barcelona: Virus Editorial.
- Holl, S. (2011). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Puente, M. (trad.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1969). *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial SUR.

Husserl, E. (1991). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*. Muñoz J. (trad.) Barcelona: Ed. Crítica.

-(2016). *La idea de la fenomenología*. Edición digital. Greenbooks editore.

Hugnet, G. (1973). *La aventura dada*. De Calonje, M. (trad.) Madrid: Ediciones Jucar.

Huizinga, J. (2012). *Homo Ludens*. Imaz, E. (trad.) Madrid: Alianza Editorial. (1954).

Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Abad, A. (trad.) Madrid: Capitán Swing.

Jakobson, R. (1988) *Ensayos de lingüística general. Lingüística y poética*. Gutiérrez, A.M. (trad.) Madrid: Ediciones Cátedra.

Jarry y otros, A. (2016). *Patafísica, junto con Especulaciones*. La Rioja: Pepitas de calabaza ed.

Kollmann, M e Iglesias, A. (2009). La reinterpretación de un clásico: Elisée Reclus. *Revista Theomai*, (19).

Kozak, C. (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros Del Rojas.

Kuspit, D. (2006). *El fin del arte*. Brotons, A. Madrid: Ediciones Akal. (2004).

Ladaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Lefebvre, H. (1972). *La revolución urbana*. Nolla, M. (trad.) Madrid: Alianza Editorial.

-(2013). *La producción del espacio*. Martínez E. (trad.) Madrid: Capitán Swing Libros, S.L.

López, F. (2004). *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Lyotard, J.F. (1991). *La condición posmoderna*. Antolín, M. (trad.) Buenos Aires: Ediciones Cátedra.

Maderuelo, Javier (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.

Marcuse, H. (1981). *Eros y civilización*. García, J. (trad.) Barcelona: Editorial Seix Barral.

Marczewski, A. (2015). *Even ninja monkeys like to play: gamification, game thinking and motivational design*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Matas, A. (2010). *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Ediciones Lengua de trapo SL.

Mehta, S. (2017). *La vida secreta de las ciudades*. Rodríguez, C. (trad.) Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Michaud, I. (2009). *El arte en estado gaseoso*. Le Bouhelle, L. (trad.) México: Fondo de Cultura Económica.

Moyer, S. (2016). "Mallarmé y la organización social del libro". infolio nº7. ISSN 2255-4564. [fecha de consulta: 23/01/2020] <http://www.infolio.es/articulos/moyer/mallarme.pdf>.

Muñoz, F. (2008). *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.

Nadeau, M. (1972). *Historia del surrealismo*. Capella, J. (trad.) Barcelona: Ediciones Ariel.

Norberg-Shulz, C. (1976). *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*. Nueva York: Rizzoli.

Ocaranza, J. y Díaz, N. (2015). La ciudad posmoderna representada a través del paisaje urbano cyberpunk. *Revista NODO Vol. 9 (Nº18)* p.45-58. Bogotá.

Plant, S. (2008). *El gesto más radical. La Internacional situacionista en una época posmoderna*. López, G. (trad.) Madrid: Errata naturae editores.

Perec, G. (1974). *Especies de espacios*. Camarero, J. (trad.) Ediciones de Intervención Cultural.

- Perniola, M. (2007). *Los Situacionistas, historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. García-Omaechea, A. (trad.) Madrid: Ediciones Acuarela. (1972).
- Pineda Buitrago, S. (2019). Poscolonialismo imperial: Alexander Humboldt y la decadencia de la Nueva España. *Recensión. Revista internacional de Ciencias Humanas y Crítica de Libros*. Vol. 2. 1-2.
- Ramírez, B. y López, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Reclus, E. (1982). *El Hombre y la Tierra*, versión castellana con comentarios de Beatrice Giblin, FCE, México.
- Rendueles, C. (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing.
- Roszak, T. (1973). *El nacimiento de una contracultura*. Abad, A. (trad.) Barcelona: Editorial Kairós.
- Sánchez, G. (2007). La escuela alemana de la planeación moderna de ciudades. Principios e influencia en México. *Región y Sociedad*. Vol. XIX (38), 77-104.
- Sanfuentes, F. (2014). *Poéticas de la intemperie*. Santiago de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile.
- (2015). *Calle...y acontecimiento*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- San Martín, J. (Noviembre 2002). *Epojé y ensimismamiento. El comienzo de la filosofía*. Trabajo presentado en Issues Confronting the Post-European World, Praga.
- Santamaría, A. (2019). *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Schaeffer, J.M. (2006). ¿Qué es un género literario?. Castillo, J. y Campos, N. (trad.) Madrid: Ediciones Akal.
- Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Gil, E. (trad.) Barcelona: Acantilado.

- Schorske, C. (2011). *La Viena de fin de siglo*. Jawerbaum, S. y Barba, J. (trad.) Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sennett, R. (2011). *El declive del hombre público*. Di Masso, G. (trad.) Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2014). *L'espai públic. Un sistema obert, un procés inacabat*. Espasa, M. (trad.) Barcelona: Arcadia Editorial.
- Silva, A. (1992). *Imaginario urbano*. Bogotá: Arango Editores.
- Simmel, G. (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Hernández, J.F. (trad.) Madrid: Hermida Editores.
- Siso, G. (2010). ¿Qué es la geografía?. *Terra Nueva Etapa*. Vol. XXVI (39), 147-182.
- Soja, E. (2014). *En busca de la justicia espacial*. Azcárraga, C. (trad.) Valencia: Tirant Humanidades.
- Solnit, R. (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Matus, A. (trad.) Madrid: Capitán Swing.
- Spengler, O. (2011). *La decadencia de occidente I*. Morente, M. (trad.) Madrid: Espasa Libros.
- Suits, B. (1978). *The Grasshoper: Games, life and utopia*. Toronto: University of Toronto Press.
- Szmulewicz, I. (2015). *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- Valenzuela, M. (2014). *La ciudad como soporte textual*. (Tesina de máster) Universidad de Barcelona.
- Vaneigem, Raoul (2008). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*. Urcanibia, J. (trad.) Barcelona: Anagrama.
- Veblen, T. (1987). *Teoría de la clase ociosa*. Herrero, V. (trad.) Barcelona: Ediciones Orbis.

Vegara, A. y De las Rivas, J.L. (2004). *Territorios inteligentes*. Madrid: Fundación metrópoli.

Vidal Le Blanche, Paul; et.al.(1977). *Geografía, ciencia humana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, S.A.

Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

Winnicott, D.W. (2013). *Realidad y juego*. Mazía, F. (trad.) Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.