



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

CAMPO 4: CULTURA, PROCESOS IDENTITARIOS, ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA
EN AMÉRICA LATINA

UN CALEIDOSCOPIO DEL CALLEJEO LATINOAMERICANO

**LECTURAS DE LA SUPERFICIE SOCIAL EN LA CRÍTICA CULTURAL DE Y
ALREDEDOR DE WALTER BENJAMIN EN DOS AVENIDAS: ALAMEDA
PONIENTE EN SANTIAGO DE CHILE E INSURGENTES CENTRO EN
CIUDAD DE MÉXICO.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
PRESENTA

EDUARDO ESTEBAN GONZÁLEZ VEGA

TUTORA

MAYA AGUILUZ IBARGÜEN

CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y
HUMANIDADES

MÉXICO D.F., FEBRERO DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

No es sencillo reconocer a todas y a todos los que se han hecho presente a lo largo de los más de tres años que este ejercicio académico ha implicado. Cada persona que evoco en estas líneas ha sido un nodo de apoyo, experiencias, información y afectos en una red personal, sin la cual, este texto no hubiese tenido la riqueza que tiene. Mi esfuerzo personal al realizar esta tesis se apoya en amig@s, colegas, profesores, familiares y compañer@s que han estado conmigo en estos últimos años, muchos de ellos de manera efímera, aunque efectiva.

Agradezco especialmente a Isa por ser una de mis más dedicadas lectoras y compañeras de vida y de letras. Agradezco a Yoyo y a Nata por su compañerismo tan cercano y por la afortunada coincidencia de reencontrarnos en México. Agradezco a Liz por su cariño y su dulzura que me ha motivado en estos últimos meses. Agradezco a Mayi, a la distancia, por su importante compañía en lo personal y en lo académico. Agradezco a mis compañer@s de las diferentes brigadas en donde he participado, por ser la conexión con la tierra que pisamos. Agradezco a Fer, colega, por ayudarme a conocer la camaradería. Agradezco a todos esos amigos con quienes he compartido una palabra franca y una mirada transparente en algún café, pulquería, taberna o calle del DF.

Agradezco muy especialmente a mi madre, por confiar en mi y apoyarme a pesar de las inevitables diferencias epocales. Un ejemplo de diálogo personal e intergeneracional.

Agradezco especialmente a Maya por su tremenda dedicación a acompañarme en cada etapa de este proceso, especialmente en la escritura del diario anterior a esta tesis. Agradezco también por sus revisiones, contrapuntos, complementos y orientaciones diversas a este trabajo. También por la diligencia en todas las gestiones para que esta tesis esté lista.

Agradezco también al Dr. Andreas Ilg, a la Dra. Margara Millán. A la Dra. Silvana Rabinovich y al Dr. Gerardo de la Fuente, el equipo de sinodales, por su pronta lectura, comentarios y dedicación.

Por último, menciono a Benjamin, Bolaño, Cortazar, Monsivais, Redoles y Lemebel, que son los grandes inspiradores de este trabajo.

Barrio en donde los poetas aún dialogan con la muerte,
de madrugada, bebiendo pisco
y no se han enemistado con ella.
Acá el futuro se vive en su pasado,
noticias vulgares en radios vulgares
Ven a vivir esta fragilidad peligrosa de corromperse.

Se llega por recorridos de micros inexistentes.
Se llega por calles subterráneas.
Ven a esta bella barriada
a encender el último fuego.
Amor

Bello Barrio – Mauricio Redolés

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
i. EL CALLEJEO COMO SITUACIÓN HEURÍSTICA.....	11
<i>El callejeo: fuente experiencial de este estudio / La deriva temática que desembocó en esta tesis / Prácticas liminares y dispositivos capitalistas en el espacio ciudadano / El vagabundeo como apertura e indeterminación / Los estratos históricos de la ciudad / El callejeo como una dialéctica sujeto-calle / Las cuatro ciudades presentes en este estudio.</i>	
ii. UN DIÁLOGO CON EL MATERIALISMO DIALÉCTICO DE WALTER BENJAMIN.....	19
<i>Imágenes de ur-fenómenos / La cotidianidad: reflejo de nuestra opción civilizatoria / La historia dentro de la actualidad / Peinar el presente a contrapelo.</i>	
iii. EL MÉTODO UTILIZADO EN ESTE ESTUDIO.....	22
<i>La búsqueda de pistas en la materialidad urbana / La construcción de constelaciones / El diario y la tesis / El uso de fotografías en esta tesis / La producción de imágenes dialécticas / La metáfora cinematográfica o “los tres peldaños de la escritura” para Benjamin.</i>	
iv. ESTRUCTURA DE ESTA TESIS.....	28
CAPÍTULO I: EL PASEO EN LA CIUDAD GLOBAL.....	32
1.1. LA CIUDAD Y LO URBANO.....	32
1.1.1. NOCIÓN DE LO URBANO.....	32
<i>Distinción entre ciudad y urbano / Las relaciones humanas en un contexto urbano / El urbanita / La situación es una sociedad en sí misma / Lo urbano es inhabitable / Metáforas del investigador urbano.</i>	
1.1.2. MULTITUD Y EXTRAÑEIDAD.....	34
<i>La ciudad como bosque de rostros / “El Hombre de la Multitud” / Víctor Hugo: multitud y naturaleza / Gestión de la extrañeidad: entre las fisiologías y las novelas de detective / Salvajismo y novelas de detectives / El paseante extranjero y el inmigrante para Beatriz Sarlo / Los barrios extranjeros en Buenos Aires: condensados de exotismo / Cosmopolitismo y extrañeidad.</i>	
1.1.3. LA MULTIPLICIDAD DE SENTIDOS DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA.....	39
<i>La ciudad: espacio de multiplicidad de sentidos / Noción de sentido para Jean-Luc-Nancy / Prácticas y sentidos como posibilidad de transformación de la ciudad / La práctica del callejeo como descubrimiento orgánico de sentidos en la ciudad / Hacia una ciudad a escala humana / Sentidos en la materialidad de la ciudad.</i>	
1.1.4. EXCLUSIONES, POSIBILIDADES Y HUMANDADES EN LA CIUDAD LATINOAMERICANA.....	42
<i>La modernización de la ciudad como destrucción / Exclusiones en el centro de la ciudad / Posibilidades en el centro de la ciudad / Territorios en resistencia: barrios tradicionales, zonas populares y pueblos prehispánicos.</i>	
1.2. EL ANDAR Y EL CALLEJEO.....	46
1.2.1. EL ANDAR EN DAVID LE BRETON.....	46
<i>El andar: una práctica primordial / La naturaleza antecede a la ciudad / La ciudad recubre la naturaleza / Puntos de fuga en la ciudad / El hastío de la ciudad / El camino</i>	

de salida / La peregrinación como acto sagrado / El paseo como mapeo emocional individual y colectivo / El genius loci / El paseo como reconexión subjetiva de la ciudad fragmentada / Las zonas sombrías de la ciudad para el caminante / La calle del encuentro versus la calle temida / El andar como una posible vía a la redención del callejeo / La ciudad está dentro del hombre / Olores en la ciudad / La ciudad es sinónimo de ruido / Tensión y vigilancia en el paseo urbano / La prisa en el caminar / La importancia de la acera / Los barrios que rechazan la peatonalidad / El andar a la deriva / Los niños y jóvenes como flâneurs.

1.2.2. EL FLÂNEUR Y LA FLÂNERIE EN WALTER BENJAMIN.....57

El flâneur, la ur-forma del intelectual moderno / La ciudad, hogar del flâneur / El origen del flâneur está en los Pasajes / La duda en el flâneur / La empatía con la mercancía / La interdisciplina del flâneur.

1.2.3. NUEVAS ENCARNACIONES DEL FLÂNEUR.....61

El paseante de la ciudad disputada como flâneur / El hombre-sándwich / El manifestante / El detective privado / El periodista y el fotoperiodista / El investigador social / El ciclista / El hip-hopero / El telespectador / Los últimos flâneurs: el cibernauta y el tuitero

1.2.4. EN BUSCA DEL FLÂNEUR LATINOAMERICANO.....69

El callejeo en la crónica urbana latinoamericana / El aparapita / El roto / Las muchas caras del vagabundo

CAPÍTULO II: FRAGMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA VISUALIDAD TRANSHISTÓRICA REVOLUCIONARIA.....74

2.1. WALTER BENJAMIN: ASPECTOS PRELIMINARES PARA APROXIMARSE A LOS PASAJES COMO CUENTO DE HADAS DIALÉCTICO74

Walter Benjamin: el naufragio y el rescate de un proyecto político secreto / Las tres etapas cuasi-dialécticas del pensamiento de Benjamin / Benjamin: un pensador moderno (a pesar de todo) / Buscar el materialismo histórico en la cultura burguesa / Una búsqueda histórica urgente / La influencia del surrealismo en Benjamin / Peligros del surrealismo: individualismo y ensoñación / La experiencia de la ciudad en la infancia / Un cuento de hadas dialéctico / Los objetos culturales en la infancia: transmisión del inconsciente colectivo / Una didáctica infantil revolucionaria / Los niños y las habilidades miméticas / La magia y las habilidades miméticas en la naturaleza y en el hombre / El sueño colectivo burgués: represión y sublimación / La infancia: ocasión del despertar colectivo / La ilusoria coherencia del caleidoscopio / Innervación histórica y revolución / Chaplin y la apropiación neural de la realidad tecnológica / La intención pedagógica en el Libro de los Pasajes / Una colección de notas al pie de página sobre la realidad / La intención de incluir imágenes en el Libro de los Pasajes / Sacar el Libro de los Pasajes de su contexto / El Libro de los Pasajes como prima philosophia / Benjamin y los ur-fenómenos / Mostrar el capitalismo en su estado embrionario / El ur-fenómeno del caleidoscopio y el “acertijo chino”: el principio del montaje en la imagen / El flâneur: el surgimiento de la contemplación de la mercancía en exhibición / Los Pasajes como cuerpo del sueño colectivo

2.2. TRES EJES Y CUATRO CONSTELACIONES DEL PENSAMIENTO BENJAMINIANO EN SUSAN BUCK-MORSS.....92

2.2.1. HISTORIA NATURAL: EL FÓSIL.....93

Historia natural en Darwin y en Adorno / Un método para articular historia y naturaleza / El siglo XIX como prehistoria / Mito y desmitificación a través de la historia natural: el primitivismo benjaminiano / La tecnología y la vida moderna como segunda naturaleza

2.2.2. HISTORIA MÍTICA: EL FETICHE.....97

El fetiche: la historia vista como mito / Crítica al mito del progreso / El progreso como religión / Las contraimágenes que desafían el mito del progreso / El Ángel de la Victoria y el Ángel de la Historia / Noción de fantasmagoría / Las exposiciones universales como carnavales de fantasmagoría / El urbanismo de Haussmann como fantasmagoría / La fantasmagoría infernal de la moda / El vestido y la vitalidad de la moda / La mujer inorgánica / Los pecados modernos: pasividad y aburrimiento / La dialéctica: una salida del infierno

2.2.3. NATURALEZA MÍTICA: LA IMAGEN DEL DESEO.....106

La redención del mito / Las innovaciones citan el pasado mítico fuera de contexto / El deseo utópico: un anhelo no dialectizado / Utopía para Marx, Bloch y Benjamin / Articulación de naturaleza mítica y conciencia mítica / Tecnología e inconsciente colectivo / Pseudoconflictos entre técnica y arte / La reproducción técnica de imágenes y de textos / Publicidad: cuando los sueños se imponen a la industria / Dos modalidades de articulación entre tecnología y mito / El efímero flash utópico en las nuevas tecnologías

2.2.4. NATURALEZA HISTÓRICA: LA RUINA.....113

La transitoriedad de la mercancía / El vaciamiento del fetiche desechado / Emblema barroco y fósil / La calavera como emblema barroco / La ruina como emblema de la muerte en el capitalismo / La redención metafísica de la vida / La sobrevivencia de los antiguos dioses / Distinción entre el signo y la alegoría / Concepto de alegoría / Benjamin y la crítica a la alegoría barroca / La alegoría para Charles Baudelaire / La mercancía: el emblema barroco moderno / La vida moderna como shock / La alegoría violenta de Baudelaire / La prostituta como ur-fenómeno / La condición infernal de la mercancía / La cobertura ilusoria del infierno / Los souvenirs como naturaleza muerta / La repetición como intrascendencia / La inquietud petrificada en Baudelaire / La prostitución de la literatura / La poesía política de Baudelaire / Una crítica a la literatura panorámica / Más allá de la traición de la naturaleza y la resignación

2.3. IMAGEN DIALÉCTICA: ENGRANAJES DE UN DESPERTADOR MESIÁNICO.....126

Lo efímero en Adorno y en Benjamin / La imagen dialéctica: un ejemplo de montaje irreconciliado / Visión panorámica versus collage / John Heartfield y su legado / J. J. Grandville / Karl Blossfeldt / Eugene Atget / Una síntesis en formato de coordenadas / La tinta invisible del presente / La mirada estereoscópica / El presente hace más legible una época / La balanza histórica / El alegorista como alguien que pondera / Concepto de núcleo temporal y de actualización en Benjamin / Imagen dialéctica: una definición final / El materialismo dialéctico de Benjamin / La compleja construcción de la imagen dialéctica / La totalidad actualizada de la imagen dialéctica

2.4. LA TEOLOGÍA NEGATIVA DE BENJAMIN.....138

La tarea adánica / Redención judía y revolución marxista / La epistemología cabalista / La redención materialista de la alegoría / El diálogo lúdico entre lo nuevo y lo antiguo / Una teología profana / El pecado revolucionario / La espiritualidad surrealista de los objetos / La tarea mesiánica / Acción revolucionaria y tiempo mesiánico / El potencial utópico irrealizado / La teología negativa en Benjamin / La prohibición de afirmaciones inmediatamente teológicas / La dialéctica entre la magia y el positivismo

CAPÍTULO III: OTRAS LECTURAS EN TORNO A BENJAMIN Y LA CIUDAD

LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA.....147

3.1. REVISIONES POSTERIORES EN TORNO A LA OBRA DE BENJAMIN.....147

Críticas al marxismo mesiánico / La materialidad como subjetividad objetivada en

Benjamin y en Sánchez Vázquez / Michael Löwy: la revolución como freno de emergencia / La noción de mesías para Michael Löwy / El marxismo mesiánico en Latinoamérica / El tiempo mesiánico como kairós / El tiempo post-mesiánico para Enrique Dussel / El capitalismo cognitivo para Carlos Ossa

3.2. BEATRIZ SARLO: CIUDAD Y MERCANCÍA EN BUENOS AIRES.....153

La recepción de Benjamin en Argentina / Beatriz Sarlo y la mercancía en Buenos Aires / Ciudad real y ciudad escrita / El registro de la ciudad que ya no es / Shopping-centers: los Pasajes contemporáneos / El shopping-center como ciudad insular / Consumo y seducción histórica de la mercancía en el shopping-center / Dos heterotopías capitalistas infantiles / La ciudad en el diseño y en el marketing / La autenticidad como marketing / El comerciante ambulante y la épica popular / Características de la mercancía popular / La ciudad cultural: Barrio Yungay y Barrio Palermo / La ciudad ciber / La TV como heterotopía / El cibercafé como heterotopía popular accesible

3.3. APROXIMACIONES BENJAMINIANAS A LA LITERATURA Y AL CINE.....167

Otra posible heterotopía virtual: La caverna de José Saramago / El hombre de la multitud en primera persona: "Fantasmas" de Paul Auster / Ciudad y mujer en Santiago / La "literatura de los hijos" en Alejandro Zambra: la otra memoria de la ciudad / La sensibilidad mapuche en Santiago / Pedro Lemebel y las fronteras internas de la ciudad / Caleidoscopios perspectivistas en Roberto Bolaño, John dos Passos y Andrés Wood / Días de gracia de Everardo Gout: un caleidoscopio espacio-temporal de la violencia / El cine de Chaplin como redención proletaria

CAPÍTULO IV: PROPUESTA DE MÉTODO.....174

4.1. OBJETIVOS Y SENTIDO DE ESTE ESTUDIO.....174

Una pedagogía materialista: la lucha por los bienes culturales / La búsqueda de imágenes dialécticas / Inconsciente colectivo, memoria e innervación / Presencia y ausencia de memoria en el paseo por una ciudad / Experiencia directa del paseo urbano y búsqueda de los orígenes del capitalismo / La búsqueda de experiencias únicas de la ciudad

4.2. EL INVESTIGADOR COMO CAMINANTE Y DETECTIVE.....178

El callejeo como experiencia en terreno / Lo subjetivo en lo material: buscando la huella / Buscar los estratos ocultos de lo aparente / Avenidas como ejes

4.4. EL DIARIO DE ESTUDIO.....183

Diario de estudio: un ejercicio de libertad epistémica / Diario como registro reflexivo de una praxis biográfica / El ideal baudeleriano de la escritura como esgrima

4.5. LA FOTOGRAFÍA Y LA MATERIALIDAD SUBYACENTE.....186

Referentes materiales como sujetos en la fotografía / Lo fugaz congelado / Fotografía y punto de fuga semántico / El aura artificial de las fotografías presentadas / La colección de fotografías como secuencia monádica / La fórmula dialéctica en los títulos de las imágenes

4.6. LA METÁFORA CINEMATOGRAFICA EN LA PRODUCCIÓN DEL TEXTO ACADÉMICO: RODAJE, MONTAJE Y POST-PRODUCCIÓN.....189

Rodaje y montaje / La importancia del reciclaje de material antiguo / Principios de montaje irreconciliado / La estilística literaria y el formateo como post-producción

CAPÍTULO V: UN CALEIDOSCOPIO DE LA CIUDAD LATINOAMERICANA EN DOS PASEOS.....192

5.1. RESEÑA DE LOS PASEOS.....192

La Alameda en Estación Central: una miniatura de Santiago / Insurgentes Centro: paseando como extranjero

5.2. ALAMEDA PONIENTE EN SANTIAGO DE CHILE.....194

Barrio Virginia Opazo o sobre el efecto isla / Metro Los Héroes o las dos alturas de Santiago / Ciclistas en la alameda o la indignación que moviliza / Estatuas en Metro Los Héroes o el heroísmo gris / Mural en homenaje a Jecar Neghme o el heroísmo colorido / Publicidad de universidades en Avenida República o un shopping-center de la educación superior / Vendedora peruana de empanadas y sopaipillas o la fraternidad latinoamericana del alimento popular / Edificio Caracol Alameda Maipú o un shopping-center para microempresas / Vendedor de antenas o el devenir fósil / Ambulantes en vereda norte de Alameda o la comunidad en fuga / Estructuras de fierro en Estación Central o París en el retail / Migrantes afrodescendientes en la Estación Central o la irrupción de la negritud / Carrusel en la Estación Central o el kitsch decimonónico / Animita a “San Romualdito” o milagros de un santo popular en el neoliberalismo / Mall Plaza Alameda o una isla para gente linda / Comercio en la Estación Central o la multiétnicidad en venta / Catedral evangélica o el auspicio cristiano del comercio popular / Niños cantantes en la micro o la bendición musical del desamparo / Cartel de propaganda electoral en edificio o la voracidad edificante / Grafitis en Iglesia de San Francisco de Asís o los muros no son de Dios / Paseo Bulnes o la gentilidad cívica nacional / Vitricas de supermercado oriental o la aventura de la mercancía incógnita / Conventillo en vereda norte de la Alameda o el pasadizo olvidado de la historia obrera / “Feria Nacional del Turismo” en terminal de Tur Bus o El folcklore nacionalista de la gran empresa / Cartel auspiciado por Cerveza Cristal o el sometimiento a través del diseño / Máquinas tragamonedas en minicasino o la regresión de la realidad virtual pública al ur-fenómeno del apostador

5.3. INSURGENTES CENTRO EN CIUDAD DE MÉXICO.....221

Pantalla cilíndrica en glorieta de insurgentes o la peligrosa visión sinóptica / Logo de Escuela Bancaria y Comercial o la germinación comercial / Diario mural del Sindicato Mexicano de Electricistas o un plantón en la pared / Puesto de bolero auspiciado por Montepío Luz Saviñón o el amparo financiero del servilismo / Museo Universitario del Chopo o el destino de la primera y última exposición universal mexicana / Alquiler de smokings “Dandy” o distinción por un día / Monolito de Walmart o una indicación geográfica para gigantes / Gigantografía de local clausurado o la inmensa vista de la ley / Espectáculo circense en cruce de avenidas o el asombro en tránsito / Jaula con gallos frente a local de Comex o la irrupción de la animalidad campesina en la ciudad / Estampas en letrero de tránsito o una minigalería para el street-art / Ventanas clausuradas o el abandono como señal de peligro para el caminante / Parque infantil con rejas multicolores o la infantilización del peligro de la soledad / Rieles del tren suburbano y paso sobre nivel en Avenida Flores Magón con Insurgentes o el abismo peatonal / Zona de construcción de centro comercial al norte de avenida Buenavista o la construcción invisible / Un shopping-center en construcción o la cárcel descubierta / Sede del Partido Revolucionario Institucional o el bastión ancestral del poder mexicano / Baches y basura en las aceras o los puntos sucios del capital / Letrero “clases de computación para discapacitados” o la difícil búsqueda de la ciudad para todos / Pub “El candilejas” o el llamado ancestral del diseño autóctono / Carteles de salchichonería o chillidos visuales / Mármol grafitado o la profanación popular del lujo / Vendedoras de changarros o la maternidad al paso / Cartel de Misión Evangelizadora Coreana o un exotismo no comercial / Anuncios en paraderos de micro o fantasías visuales para todos / Anuncio-vitrina en paradero de micros o la regresión visual análoga / Vereda del restaurante “SEPS” o una apropiación no popular de las banquetas / Manifestación en avenida Reforma o la ruta establecida de la protesta social / Grandes edificios de Reforma e Insurgentes o una visualidad para

la lejanía / Cartel del VIPs: “si no te gusta, no la pagas” o la ilusoria soberanía del consumidor / Códigos QR en afiches o mise-en-abîme digital / Muros en sitios de construcción o la invisibilidad de la obra inconclusa / Carteles y revistas de mujeres desnudas o la ambivalente apertura sexual mexicana / Altas grúas en sitios de construcción o la megaconstrucción de la inferioridad social / Perspectiva en Avenida Insurgentes o la geometría de la modernidad / Edificios con muros de cristal o la vitrina que mira al espectador

COMENTARIOS FINALES.....	251
BIBLIOHEMEROFILMOGRAFÍA.....	254
WEBGRAFÍA COMPLEMENTARIA.....	257
LISTA DE IMÁGENES.....	258

INTRODUCCIÓN

i. EL CALLEJEO COMO SITUACIÓN HEURÍSTICA

El callejeo: fuente experiencial de este estudio

Esta investigación se origina y se fundamenta en la práctica del *callejeo*¹. Más que una revisión teórica, o una aplicación metódica de teoría en función de una pregunta de investigación, el presente texto académico fue inicialmente una exploración intuitiva de imágenes, lugares, pensamientos y emociones que se despliegan al momento de pasear por una ciudad. Nuestro interés está puesto en el espacio urbano visto desde la mirada humana del caminante. El curso de este estudio intentará dar cuenta y organizar un recorrido a pie que permita integrar una pluralidad de imágenes y vivencias. Esta búsqueda, inicialmente fue incierta y errática, pero finalmente permitió elaborar un mapa subjetivo, colectivo y transtemporal de fenómenos que constituyen la experiencia cotidiana de la ciudad latinoamericana.

La deriva temática que desembocó en esta tesis

La elección de tema para esta investigación fue también intuitiva, como el paseo de un turista en una ciudad extranjera, sin un mapa de puntos de interés previo al recorrido. Mi propósito inicial en esta iniciativa académica fue trabajar los efectos del trauma psicosocial en el andar peatonal cotidiano. La *peatonalidad* comenzó a ser un concepto organizador en torno al cual intenté distinguir dimensiones que lo caracterizaran. Esta búsqueda me condujo (o me sedujo) hacia los lugares en donde emergía *lo popular* en medio de la ciudad, como prácticas y sentidos que no terminaban de entrar en una vida moderna y ordenada de acuerdo a los

1 Este concepto será posteriormente analogado con la *flânerie* trabajada por Walter Benjamin. De momento definiremos el callejeo como el ejercicio de vagabundear sin rumbo por la ciudad.

lineamientos del capitalismo tardío. Así fue como, en un afán antropológico, comencé a recorrer lugares de consumo de dos bebidas alcohólicas tradicionales: el *pipeño*² en Santiago de Chile y el pulque en Ciudad de México³.

Posteriormente, comencé a adentrarme en el pensamiento de Walter Benjamin respecto a la vida urbana. La figura del *flâneur*, un primer paseante urbano de la calle parisina durante el siglo XIX, me pareció entonces una síntesis clara de un modo particular de habitar la ciudad que pudiera darme pistas sobre un modo particular, a su vez, de orientar este estudio. El interés en el *flâneur* me llevó a radicalizar el nomadismo como actitud básica para la producción de saber sobre la ciudad y a alejarme de un único lugar de estudio, como lo eran las chicherías y pulquerías. El *tránsito mismo entre lugares* pasó a ser un lineamiento metodológico para esta tesis, que permitía conectar escenas y temáticas heterogéneas. Esta radicalización del andar como principio estructurador me llevó a caminar tramos de dos avenidas principales, una en la ciudad de Santiago, en Chile, y la otra en la capital de México. Las zonas céntricas de ambas, los centros de las ciudades me parecieron una especie de síntesis de la urbanidad y de sus grietas y desbordes, pero especialmente ciertos corredores sobre la avenida Insurgentes centro y el poniente de la Alameda de Santiago, resultaron indicativos de esa sobresaturación de estímulos urbanos, del nerviosismo de la ciudad, que se experimenta a través del paseo en la calle. En estos corredores circulan rápidamente las imágenes y las emociones, en una sucesión ininterrumpida de imágenes, sonidos, olores, personas, vehículos que surgen como los quiebres vivenciales y perceptivos experienciales que conforman la cotidianeidad de quienes vivimos en alguna ciudad en el

2 El pipeño es un vino blanco o tinto que se consume popularmente en las llamadas chicherías de muchas ciudades y localidades de Chile.

3 Este estadio de la investigación dió como resultado una ponencia intitulada *El pulque y el pipeño. Fantasmagorías, mutaciones y reemergencias de lo popular urbano en torno a dos bebidas alcohólicas tradicionales latinoamericanas*. Esta ponencia fue presentada en el III Congreso "Hacia una internacional del conocimiento", celebrado en la Universidad de Santiago de Chile en enero del 2013.

siglo XXI⁴.

También comenzó a hacerse más necesaria una aproximación al andar desde la *visualidad* que lo acompaña, pues esta dimensión de la experiencia configura en gran medida la vinculación entre el paseante y la ciudad. El foco tanto en el paseo como en la visualidad posiciona a este estudio en el límite entre los estudios urbanos (o estudios de la ciudad) y los estudios visuales. Ambos campos son necesariamente transdisciplinarios, como lo es también la naturaleza de este estudio.

El sujeto popular, protagonista inicial de esta obra, pasó a ser un sujeto encubierto, desenfocado, que ronda nuestro estudio y que irrumpe en él de vez en cuando, como irrumpe también en las ciudades más modernas.

Prácticas liminares y dispositivos capitalistas en el espacio ciudadano

El caminar ocioso por la ciudad constituye una práctica transformada en el curso de las modernizaciones de los espacios urbanos. Si en el contexto de las ciudades del siglo XIX surgió aquella figura que impactó a Baudelaire, el poeta de la modernidad, por la combinación de disposiciones encarnadas en el *flâneur* (disposición de un tiempo de "ocio", de un tiempo-espacio para el disfrute individual, y una mirada volcada hacia el espacio público, entre otras), el "caminar" se convirtió paulatinamente en una práctica de autotransportación del cuerpo mediante trayectorias tempo-espaciales a distintos sitios dentro de una jornada "productiva" que diferenció a las masas de trabajadores urbanos, y a las mujeres, de los hábitos del caminar frecuentados por las élites. La larga historia de esta práctica se traduce en múltiples experiencias de habitar la ciudad que han derivado en acciones y políticas espaciales de distinto alcance, pero que en resumidas cuentas, se trata

4 Esta disposición se relaciona con la noción de *shock*, desarrollada por Benjamin en sus ensayos sobre Baudelaire. Este tópico se desarrollará en *infra*, p. 118.

de las luchas de distintos agentes de las ciudades. Ya sea que se despliegan mediante la vindicación de los derechos ciudadanos por el uso y disposición de lo público o por las diferentes grados de apropiación privada de éste.

En suma, el andar como práctica urbana, corporal y ciudadana básica, ha permitido, y resignifica, una cierta rebeldía ante un modo hegemónico y alienado de vivir en la ciudad contemporánea. A la calle como lugar de tránsitos y desplazamientos, saturada de vehículos motorizados, habría que agregar también otros modos de circulación por ella, que amplifican las posibilidades de la práctica de andar, que han vuelto o surgido de las habilidades corporales a la vez que interrumpen la predominancia de la transportación vehicular privada y colectiva. De acuerdo con las topografías urbanas, las tradiciones urbanitas y el impacto sobre el uso de los espacios de parte de distintos agentes, el andar en motocicleta como en Bogotá y otras ciudades colombianas, irrumpió como una alternativa popular primero, después canalizada como un medio amenazante en manos de las organizaciones de la violencia. Andar en sillas de ruedas ha pasado a constituir una demanda central por el acondicionamiento de transportes y vías públicas, por parte de asociaciones civiles en favor del derecho de personas con capacidades diferentes. También otras prácticas han formado parte del paisaje urbano como en su momento el *skating* en la década de 1980, en los hábitat de sectores medios tradicionales o en ascenso; como el *parkour*⁵, por nombrar algunos ejemplos, muestran posibilidades alternativas de desplazarse. Así también los discapacitados y los desamparados nos muestran formas de padecer cotidianamente el desplazamiento en la ciudad.

5 *Parkour, l'art du déplacement* (el arte del desplazamiento), es una disciplina de origen francés que consiste en desplazarse en cualquier entorno (en ambientes urbanos o naturales), usando las habilidades del propio cuerpo, procurando ser lo más rápido y fluido posible y efectuando movimientos seguros y eficientes. Esto significa superar obstáculos que se presenten en el recorrido, tales como vallas o barandas, muros, etc. Los practicantes del parkour son denominados *traceurs* (*traceuses* en el caso de las mujeres). Extraído de Wikipedia. Artículo disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Parkour>

Desde una perspectiva más general, también podemos reconocer otros estilos de vida en los límites del sentido común capitalista. Ejemplos de esto son la alimentación vegetariana o macrobiótica, el ser usuario de ordenadores con sistema operativo basado en *Linux*, preferir el *comercio justo* y apoyar movimientos o causas sociales globales en internet. Todas estas son tendencias que van reconfigurando la vida cotidiana a través de las prácticas y los sentidos asociados a ellas.

Llamaremos a todas éstas: *prácticas liminares*. Pueden ser vistas como posibles puntos de fuga hacia otros modos de vivir dentro, pero al mismo tiempo fuera del capitalismo contemporáneo y de sus múltiples dispositivos. Este modo de posicionamiento al interior, pero tergiversando o jugando con las prácticas que reafirman el capitalismo tardío coincide con lo que Bolívar Echeverría denomina *ethos barroco*⁶.

Dos de los principales dispositivos espaciales del capitalismo contemporáneos que se harán presentes en este estudio son el supermercado y el *shopping-center*⁷. Dos *reencarnaciones* modernas de los Pasajes parisinos estudiados por Walter Benjamin en *El libro de los Pasajes*⁸. Estas máquinas gigantescas del consumo y la contemplación de la mercancía promueven y reproducen sentidos, subjetividades y prácticas, tanto individuales como colectivas, funcionales a la alienación y a la explotación capitalistas. Tanto los dispositivos antiguos como los modernos extrapolarán su influencia a gran parte de la ciudad. Es por ello que estas figuras estarán en el horizonte de nuestra mirada.

El callejeo es la práctica liminal que motiva a esta investigación. Lo entendemos, en la actualidad, como una experiencia que refleja tanto la relación con la mercancía que

6 Echeverría, Bolívar (2000), *La modernidad de lo barroco*, Ed. Era, Ciudad de México.

7 También llamado *mall* o plaza comercial.

8 Benjamin, Walter (2005), *El libro de los Pasajes*. Ed. Akal, Madrid. Ésta será la obra inspiradora de este trabajo académico. Al igual que *Dialéctica de la Mirada* de Susan Buck-Morss (1995[1989]), esta tesis intentará emular el *modus operandi* del autor judeoalemán.

caracteriza a los dos dispositivos capitalistas antes mencionados, como su posible subversión. Al igual que en supermercados y *shopping-centers*, la mercancía y el anuncio son elementos ubicuos en el centro urbano. La interacción entre el paseante y la mercancía está mediada por el deseo y la fantasía que se hacen presentes en la publicidad. Por esta razón, este estudio intentará incluir la ensoñación cotidiana que el paseo por la ciudad conlleva y a la que Benjamin dedicó tanta atención. Nos interesa explorar, además de esta ensoñación, una posible vía de *redención*⁹ del callejeo. Podría ser imaginada como una especie de rebelión dentro del supermercado. Para ello, ahondaremos en lo que el autor judeomarxista llamó *la dialéctica del sueño y el despertar*.

El vagabundeo como apertura e indeterminación

La actitud del andante callejero suele ser una oscilación entre el extrañamiento y la familiaridad. Refleja la apertura a la sorpresa y al riesgo que caracterizan al fluir del caminante por la calle. También es, como lo plantea el filósofo chileno Humberto Giannini, una apertura a la posibilidad del reconocimiento de otros como *prójimos*, otros cercanos¹⁰. O, al menos, el reconocimiento de otros con sus respectivas rutas, roles y mundos personales, independientes del nuestro. Cuando la persona vagabundea, su actitud está abierta a la indeterminación de la ruta y al rechazo de cualquier sentido único e inmóvil de lo que es la ciudad. Surge una diversidad de sentidos locales y plurívocos en cada lugar por el que se transita. Esta disposición quedará plasmada en este estudio.

Los estratos históricos de la ciudad

El andante se encuentra con una ciudad que, al mismo tiempo, está siendo y está dejando de

9 En la última parte del capítulo 2 dedicaremos algunos apartados y fragmentos literarios a desarrollar lo que Adorno llamó *teología negativa* en Benjamin, en donde desarrollaremos con más detalle en el concepto de *redención*.

10 Giannini, Humberto (1987), *La re-flexión cotidiana*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile.

ser. Hay una ciudad antigua que aún persiste en las calles que recorre. Paralelamente, encuentra una ciudad nueva y moderna, que niega lo que la ciudad fue. En tercer lugar, emerge una ciudad de desbordes y resistencias, capaz de realizar potencialidades olvidadas por la ciudad moderna. Estos estratos se manifiestan en la arquitectura, los paisajes, las modas, las prácticas y otras manifestaciones de la vida social y de la materialidad. Estos elementos configuran distintos sentidos del habitar urbano, en conflicto y articulación constante. Sin quererlo, el andante visita la historia de la ciudad por la que pasea (o bien, es la historia de la ciudad la que visita la conciencia del paseante) a través de su propia memoria o de su extrañamiento por las cosas nuevas o desconocidas que la ciudad le muestra.

El callejeo como una dialéctica sujeto-calle

El callejeo no es producto únicamente de la voluntad pura del sujeto que se desplaza en el espacio, sino que también es influido por un *llamado* de la ciudad al sujeto. Se configura en este encuentro una especie de dialéctica sujeto-calle o sujeto-barrio. El andar del sujeto es la respuesta a las preguntas y *coqueteos*¹¹ que la calle está haciéndole constantemente, especialmente mediante mercancías fetichizadas e imágenes publicitarias. Pero este llamado también puede ser producido por elementos extraños e inesperados, que rompen la ensoñación capitalista. La materialidad de la calle como subjetividad objetivada, de acuerdo al planteamiento de Adolfo Sánchez Vásquez¹² también es un *actor* que dialoga con quien camina en ella.

Las cuatro ciudades presentes en este estudio

11 Esta seducción es desarrollada por Buck-Morss (1995) en relación al *fetichismo* y será revisada en el fragmento *La mujer inorgánica*, *infra*, p. 103

12 V. *Infra*. p. 155, *La subjetividad objetivada en Benjamin y en Adolfo Sánchez Vásquez*.

Contextualizaremos los paseos urbanos incluidos en este estudio en dos ciudades: Santiago de Chile y Ciudad de México. La primera es una ciudad familiar para el autor. En ella viví más de quince años. En este tiempo me dediqué a recorrer muchas de sus calles y barrios. Santiago es una ciudad en donde se despliega parte importante de la cultura de la que provengo y fue más fácil conectarme con su historia y comprender el contexto cultural de los fenómenos urbanos. Ciudad de México, por el contrario, es una ciudad que me recibe como extranjero sudamericano, A pesar de los aspectos comunes a Santiago, en ella es más difícil para mi comprender el contexto histórico y sociocultural. Esta segunda ciudad implicó un vínculo de extrañidad que, sin embargo, es funcional para detectar fenómenos cotidianos que serían desapercibidos por un defenno nativo. En ambas ciudades realicé caminatas, a partir de las cuales recolecté fotografías (fragmentos visuales) y experiencias de estas calles, que quedaron plasmadas en este texto académico.

Además de Santiago y Ciudad de México, hay por lo menos dos ciudades más que estarán presentes. La primera de ellas es París en el siglo XIX, ciudad a la que Benjamin llamó “capital del siglo XIX”¹³. En esta ciudad se encuentran los llamados *ur-fenómenos*¹⁴ del capitalismo tardío que Benjamin desarrollará a lo largo del *Libro de los Pasajes*. Es una ciudad que constantemente será evocada por ciertos fenómenos contemporáneos y nos permitirá ver ecos de estas manifestaciones embrionarias que presentan nuestras ciudades latinoamericanas.

La cuarta ciudad que estará presente será Buenos Aires, la capital argentina, a través de la obra *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana* de Beatriz Sarlo¹⁵. Nunca he pisado las calles de Buenos Aires. La presencia de esta ciudad en esta tesis será un ejemplo de lo que

13 *París, capital del siglo XIX*. Título del *exposé* en donde Benjamin intenta resumir el proyecto de los Pasajes. Revisado en Benjamin, *op. cit.*

14 V. *infra*. p. 19, *Imágenes de ur-fenómenos* y p. 91, *Benjamin y los ur-fenómenos*.

15 Sarlo, Beatriz (2009), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

esta autora llamará *ciudad escrita*. Buenos Aires nos permitirá tener otro punto de comparación y diálogo respecto a nuestras dos ciudades visitadas.

ii. UN DIÁLOGO CON EL MATERIALISMO DIALÉCTICO DE WALTER BENJAMIN

Imágenes de ur-fenómenos

Como ya mencionamos, a lo largo de esta tesis, nos adentraremos en el pensamiento de Walter Benjamin, historiador y filósofo marxista y judío que reformula nociones centrales del pensamiento de Karl Marx en relación con la historia y la cultura. Retomaremos principalmente la lectura de Benjamin que realiza Susan Buck-Morss, como una guía de estudio y una *actualización*¹⁶ de su pensamiento.

Benjamin se aproximó a la calle y a la ciudad moderna desde una perspectiva peculiar y visionaria: intentó *visualizar*, en imágenes concretas, las bases históricas y al mismo tiempo filosóficas del capitalismo tardío. Esto se hace patente en muchas de las obras de este autor, pero principalmente en *El libro de los Pasajes*¹⁷; una obra extensa, inconclusa y fragmentaria. Un *puzzle* de múltiples piezas que requiere de un lector-detective que pueda reconstruir, a través de pistas, una imagen de los orígenes de la vida moderna capitalista. La importancia de las imágenes vistas o relatadas para Benjamin era la ilustración de lo que el autor llamará *ur-fenómenos*. Los *ur-fenómenos* son figuras, personajes o escenarios en donde “el acontecimiento histórico total” podía ser descubierto¹⁸. En estos fenómenos podían hallarse los orígenes del presente. Dialogaremos a lo largo de esta tesis con imágenes que evocan a *ur-fenómenos*.

16 Este concepto será desarrollado en el fragmento *Concepto de núcleo temporal y actualización*, en *infra*, p. 136. De momento, adelantamos que esta actualización implica una lectura presente de un elemento pasado.

17 Benjamin, *op.cit.*

18 Benjamin, citado en Buck-Morss, Susan (1995 [1989]), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, p. 89

La cotidianidad: reflejo de nuestra opción civilizatoria

El trabajo de Benjamin y el presente estudio se hacen “bajo la luz tranquila, pero implacable de lo cotidiano”¹⁹. De acuerdo a Bolívar Echeverría, la cotidianidad nos permite develar nuestra opción civilizatoria. Ante lo rutinario, suceden eventos lúdicos o dramáticos que producen discontinuidades en la historia. Para Echeverría, el *flâneur* muestra un aspecto muy cotidiano de la humanidad moderna: el *consumo suntuario*²⁰. Este consumo refleja el ir de compras a un supermercado o a un *mall*, una experiencia con la que gran parte de los urbanitas del siglo XXI estamos muy familiarizados. A partir de esta experiencia cotidiana es que podemos conectar fácilmente con la experiencia del *flâneur* en los Pasajes estudiados por Benjamin.

La historia dentro de la actualidad

Para Benjamin, una comprensión revolucionaria de la historia sólo puede realizarse haciendo un diálogo entre el tiempo presente y el tiempo pasado; un diálogo en imágenes. Las nuevas tecnologías de la época actual producen un nuevo lenguaje cultural, que permite ver el pasado desde una óptica nueva. Este *nuevo lenguaje* de las tecnologías modernas es el que intentaremos incluir en la revisión de la obra de Benjamin.

El escenario histórico-geográfico general de este estudio es Ciudad de México y Santiago de Chile en el inicio de la segunda década del siglo XXI. El trabajo en terreno se realizó, más específicamente, entre diciembre de 2012 y junio de 2013. En el periodo histórico en el que vivimos, las tecnologías de la información y la comunicación como internet y el teléfono inteligente son parte de la realidad social cotidiana para gran parte de la población urbana,

19 Benjamin, citado en prólogo de Bolívar Echeverría a *Tesis sobre el concepto de historia*. Texto disponible en: <<http://www.Bolivare.unam.mx/traduccion.html>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

20 Echeverría, Bolívar (1998), *Valor de uso y utopía*, “Deambular: el “flâneur” y el valor de uso”, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México.

incluso considerando a los grupos de personas que por su situación socioeconómica están excluidas del uso de estas tecnologías. *Facebook*, *Google*, los *códigos QR*, el humor gráfico viral y la fotografía digital son tecnologías cotidianas en este momento histórico. Estas tecnologías y muchas otras constituyen una nueva dimensión contemporánea de la experiencia del paseo urbano y de la revisión bibliográfica pertinente, aunque originalmente no se aluda en ellas a este universo tecnológico.

Peinar el presente a contrapelo

El pensamiento benjaminiano puede tocar muchas disciplinas y campos del saber, pero probablemente sea la historia la disciplina central en torno a la cual se articula. Benjamin suele considerarse un filósofo de la historia, por lo tanto, una reflexión benjaminiana debería tomar la dimensión histórica como una base ontológica²¹ para el análisis. Esta base ontológica queda ilustrada claramente en las *Tesis sobre el concepto de Historia*²².

Aunque los planteamientos de las *tesis* serán una especie de piedra angular para la comprensión del pensamiento benjaminiano (llamado por algunos *marxismo mesiánico*), este estudio no será precisamente un estudio histórico como lo planteaba el autor judío-alemán. A diferencia de la labor historiográfica que caracteriza a Benjamin, a lo largo de esta tesis el foco estará puesto más bien en las imágenes y reflexiones a partir de las ciudades contemporáneas que recorrimos. La dimensión histórica y, en particular, el *rescate* de objetos e imágenes estará mediado por la experiencia directa del paseo urbano en los contextos que aquí se desarrollarán. A diferencia de Benjamin, que buscaba en la historia los embriones del presente, este trabajo observará primero el presente para rescatar en él los ecos de los *ur-*

21 Se entenderá *ontología* en esta tesis como el fundamento conceptual del pensamiento materialista benjaminiano sin la cual no se podrían articular las ideas y planteamientos que este autor desarrolla.

22 Benjamin, Walter (1940), *Sobre el concepto de historia*. Trad. Bolívar Echeverría. Disponible en digital en <<http://www.Bolivare.unam.mx/traduccion.html>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

fenómenos que nuestro autor principal ha desarrollado. Podríamos decir que la historia será convocada por la experiencia directa del callejeo.

En la tesis VII el autor alemán plantea que el historiador materialista “mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo”²³. En este estudio, intentamos *peinar el presente a contrapelo*. Es la experiencia del paseo urbano y su visualidad la que nos permitirá registrar ciertos elementos que evocarán (o convocarán o invocarán) algunos recintos del pasado. El paseo será el mirador desde el que intentaremos seguir los estratos históricos presentes en los tramos de las dos avenidas visitadas.

iii. EL MÉTODO UTILIZADO EN ESTE ESTUDIO

La búsqueda de pistas en la materialidad urbana

La experiencia directa de la calle será la principal fuente para la recolección de información sobre la actualidad. Por ello, este estudio se asemeja a la crónica periodística urbana y a la antropología urbana. Sin embargo, se diferencia de la primera en que nuestro estudio no pretende ser informativo, sino analítico. Intentaremos comprender los fenómenos que se desprenden a partir de la experiencia de la calle y de algunas modalidades de registro de esta experiencia. En segundo lugar, la investigación periodística está centrada en una situación específica sobre la cual se busca informar. En este estudio intentamos adentrarnos en situaciones que nos llevaron a temas diversos, no prefigurados antes de la búsqueda.

Nuestro estudio también se diferencia de la antropología urbana por diversas razones. En primer lugar, el foco no estará puesto en los actores o sujetos que habitan o circulan por la calle, sino en la subjetividad que emana de las superficies materiales que conforman el entorno de la calle. Como esta materialidad está imbuida de subjetividad, la llamaremos

²³ *Ibid.*, p. 23.

superficie social. Compartimos el interés benjaminiano por *hacer hablar a las cosas*. Intentaremos, de este modo, aproximarnos al lenguaje que está presente en la configuración espacial y simbólica de escenarios y objetos de los tramos recorridos. Los seres humanos serán también elementos al interior del escenario, junto con anuncios publicitarios, cruces de calles, semáforos, rampas, edificios, sonidos, vitrinas y mercancías, por nombrar solo algunos elementos del paisaje urbano a los que aludiremos.

El mayor símil con nuestro tipo de investigación podría estar, tal vez, en la labor de un detective privado de una novela policial buscando pistas que permitan aclarar cómo se desarrolló un crimen. La descripción de los elementos presentes a lo largo de los paseos realizados actuará como *evidencia* en base a la cual desarrollar ciertas reflexiones. Los planteamientos que se evoquen a partir de elementos visuales abrirán posibles líneas de estudio históricas y filosóficas que permitan una mayor comprensión respecto a qué dinámicas se producen y reproducen a partir de la disposición, uso y representación de objetos y escenarios en ciudades latinoamericanas contemporáneas.

La construcción de constelaciones

Como ya lo señalamos, esta investigación no parte desde un problema de investigación. En un momento, el estudio se centró, más bien, en un objeto heurístico: el *flâneur*, intentando tomar esta figura para explorar el hábitat urbano en ciudades latinoamericanas. Luego decidimos trabajar, más bien, en torno a una situación heurística: el andar o callejear en la ciudad global latinoamericana. Es esta situación, más que la categoría alegórica del *flâneur*, la que guía el desenvolvimiento de este estudio. En torno al callejear se van generando conexiones y vinculaciones entre lugares, situaciones y conceptos, que van conformando una red de elementos conceptuales. En el momento en que se introduce la dimensión

temporal a esta red, se forma lo que Benjamin llamó *constelación*. Comprenderemos la *constelación* como una idea constituida por elementos materiales y simbólicos del pasado que *salta* y *choca* con una realidad de elementos presentes en relación a dicha idea. La formación de constelaciones desde imágenes de las avenidas estudiadas será un proceso central en la visión epistemológica que desarrollaremos en esta tesis.

El diario y la tesis

Las exploraciones, paseos, lecturas y otras experiencias que dieron lugar a esta investigación sobre el callejeo convergen en una forma de registro: el *diario de estudio*. Este diario es un registro biográfico y cronológico de la búsqueda detectivesca del andar en la ciudad y de muchos textos y derivas en torno a esta práctica. Los apuntes manuscritos representan el vagabundeo entre calles, textos, imágenes, videos, conferencias, encuentros y otras experiencias. Estos apuntes están escritos originalmente como fragmentos, sin buscar necesariamente una coherencia entre ellos²⁴. El registro textual de las actividades y reflexiones permitió revisar retrospectivamente la búsqueda realizada y detectar, de este modo, los sentidos y situaciones recurrentes que se transformaron, finalmente, en los ejes conceptuales de esta tesis. El establecimiento de una ruta textual en esta investigación es un resultado *a posteriori*. Es el producto de una construcción realizada a través de los principios del *montaje*, al igual que en el cine²⁵. No obstante, nuestro interés es no suturar el vínculo entre cada fragmento de información, de modo de borrar la huella de la construcción. Esta apertura relacional nos permite promover una lectura más activa que invite al lector a conectar los fragmentos. El orden de cada fragmento obedece, de este modo, a una *sintaxis implícita*, una conexión semántica intuitiva de fragmentos discontinuos, noción característica

24 En el diario se desarrolló con mayor libertad el intento de emular el estilo escriturario de Benjamin en *El libro de los Pasajes*

25 El principio constructivo del montaje revolucionario se desarrollará en *infra*, p. 186.

del surrealismo²⁶.

La textualidad de la tesis, construida en un momento posterior a la escritura del diario de estudio, equivale a una revisión de la ruta recorrida, de vuelta en el acogedor domicilio al final de un día largamente caminado. Solo al final del recorrido se hace posible evaluar de forma sistemática cómo era la ruta que se siguió intuitivamente. El proceso escriturario fue producto de una extensa revisión, corrección y ordenamiento de fragmentos de notas a partir del diario de estudio transcrito. La tesis es el producto de este seguimiento intuitivo, presentado a modo de un informe de investigación de un detective acerca del misterio del gran crimen capitalista en la ciudad latinoamericana, cuya finalidad es ser presentado a lectores y mostrar, intentando ser sintético, el curso y los resultados de esta investigación.

El uso de fotografías en esta tesis

La inclusión de fotografías surgió, en un primer momento, como una necesidad de transmitir un sucedáneo de la experiencia de una ciudad. La fotografía permite registrar un fragmento fugaz de visualidad, una pista visual, que permite analizar o interpretar algunos elementos que se evocan desde ella.

Posteriormente, la fotografía pasó a ser un registro visual en donde queda plasmada la superficie social de la materialidad de los escenarios urbanos que fueron recorridos. La imagen fotográfica es el producto de una interacción significativa entre un sujeto y una porción visual de un lugar recorrido, mediante el aparato técnico que fija esa interacción. El acto de tomar una fotografía implica un diálogo entre el fotógrafo y aquello que es capturado en el encuadre. Entendemos este proceso como una acción dialéctica caracterizada por el

²⁶ Como muchos sabrán, en sus escritos tempranos, Benjamin adscribió y siguió los desarrollos de esta corriente estética y política. El vínculo entre el surrealismo y el pensamiento de este autor ha sido desarrollado por Buck-Morss, *op. cit.* y será expuesto en *infra*, p. 75..

encuentro entre un sujeto y escenarios u objetos que producen en el primero el interés suficiente para que éste los considere significativos y decida hacer la fotografía, produciendo una imagen que es la síntesis de esta interacción.

La producción de imágenes dialécticas

Retomando el interés de Walter Benjamin por expresar ideas filosóficas a través de imágenes de objetos pasados de moda desde una visión retrospectiva, nos interesó presentar en este estudio una revisión y análisis posterior de las imágenes fotográficas. Esta revisión “histórica” de la fotografía es inherente a este oficio. Desde el momento en que la fotografía es capturada y es vista, la imagen fotografiada refleja un evento pasado. La revisión de cualquier fotografía es, de este modo, una revisión histórica de imágenes.

Al momento de revisar una imagen, entra en juego una subjetividad extrínseca a ella, aunque quien mire la imagen haya sido el propio autor de la fotografía. La subjetividad que revisa la fotografía viene “del futuro” de aquella imagen. Dialoga con ella y permite extraer sus secretos, que en el mismo momento de la captura no son visibles. La imagen fotográfica, comprendida de este modo, implica *hacer saltar* la visualidad de un momento histórico para su revisión *en un tiempo posterior*, lo que introduce a la dimensión histórica en la comprensión de la imagen.

La única diferencia con el planteamiento de la *imagen dialéctica* esbozada por Benjamin y desarrollada por Buck-Morss²⁷, que revisaremos posteriormente, está en la magnitud de este salto temporal. En el caso de las imágenes de *El libro de los Pasajes*, el salto es de alrededor de un siglo; en el caso de las fotos de esta tesis, el salto es de aproximadamente un año.

La metáfora cinematográfica o “los tres peldaños de la escritura” para Benjamin

27 Buck-Morss, *op. cit.*

El registro de información en el diario y en el corpus de fotografías constituyó una primera fase para el desarrollo de este estudio. Esta fase equivaldría al *rodaje* en el cine y al “peldaño musical” en la construcción de un texto, de acuerdo al planteamiento de Benjamin en uno de sus aforismos en *Calle de Dirección Única*²⁸.

Una vez se tuvo toda la información registrada en los cuadernos, con el ejercicio de transcribir el texto a un archivo digital, se realizó un primer momento de depuración, en donde se ordenó la información de cada fragmento. Con este material depurado, se comenzó a pensar en una primera forma de estructuración de esta tesis de maestría. Enfatizamos que esta estructuración no fue *a priori*, sino *a posteriori*; el registro libre fue primero y luego fue el intento de organizar la información. En este segundo proceso, similar a la acomodación de piezas en un *puzzle*, se formó una estructura en cinco capítulos. Tras una lectura exhaustiva de los fragmentos ya depurados, comenzaron a visualizarse algunos ejes en torno a los cuales se organizará la información. La clasificación de fragmentos fue también un proceso de toma de decisiones en función de la pertinencia de las conexiones que se podían establecer entre un fragmento y los que lo rodeaban. Este segundo momento de estructuración equivale al *montaje* y al “peldaño arquitectónico” en la producción literaria benjaminiana²⁹.

Por último, se intentó hacer una revisión del estilo escriturario, que es el modo en que el contenido será presentado. Esta parte implicó un último ordenamiento de fragmentos en función de una conexión más coherente y estilizada entre ellos y en relación con el sentido general que emergió respecto a la totalidad de la tesis. Se agregaron comentarios

28 Benjamin, Walter (2010), “Calle de dirección única”, en *Obras completas*, libro IV, vol. 1, Ed. Abada, Madrid, p. 42. Aunque en el texto citado no se desarrolla en qué consiste la “musicalidad” del primer peldaño en la construcción de un texto, interpretamos esto como una inspiración que permite transmitir una inspiración afectiva. Esta emocionalidad es la motivación para “rodar” o registrar algo relacionado con la ciudad en esta tesis.

29 *Idem*.

ordenadores generales para ordenar un conjunto de fragmentos. En esta parte, además, se fusionaron y se dividieron algunos fragmentos con el fin de hacer más coherente el texto. Se revisaron aspectos de formato y de referencias. También se agregaron comentarios generales que ayudan a canalizar un sentido global en esta tesis, conectando distintas temáticas. Esta última parte también implicó un esfuerzo importante, pues se revisó y modificó la escritura de todo el cuerpo de la tesis. Este momento corresponde con la *post-producción* en el cine y con el “peldaño textil” propuesto por Benjamin³⁰.

iv. ESTRUCTURA DE ESTA TESIS

A partir de este proceso de producción mediante el cual se escribió esta tesis, se llegó a una estructura que se articulará en torno a tres ejes o núcleos de estudio. Las temáticas expuestas aquí podrán ser heterogéneas; no obstante, pueden ser vistas como satélites orbitando en torno a tres núcleos. Estos son: 1. *paseo urbano*, 2. *el pensamiento de y en torno a Walter Benjamin* y 3. *la visualidad en la ciudad global latinoamericana*.

El paseo urbano es la experiencia cotidiana básica que guía este estudio. Dedicaremos el capítulo I de esta tesis a desarrollar este eje conceptual. Comenzaremos con una primera parte que consiste en una aproximación al fenómeno de la ciudad y de lo urbano. En esta primera parte, desarrollaremos el concepto de *lo urbano* en Manuel Delgado³¹. Se plantearán reflexiones en torno a la *multitud* y a la *extrañeidad* en la ciudad. Se planteará la ciudad como un espacio de múltiples prácticas y sentidos. Se explorarán algunas exclusiones y potencialidades en la ciudad latinoamericana. La segunda parte de este capítulo tratará sobre el acto de caminar, pasear o callejear. Partiremos esta parte revisando algunos aportes

30 *Idem*.

31 Delgado, Manuel (1999), *El Animal Público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Capítulo 1: “Heterópolis”, Ed. Anagrama, Barcelona.

del texto *Elogio del caminar* de David Le Bretón³². Se revisará la propuesta de este autor sobre lo que llamaremos el *andar*. Seguiremos revisando el planteamiento de Walter Benjamin sobre el *flâneur* y el callejeo como *ur-práctica* de habitar la calle y de vincularse con la mercancía. Lo haremos desde una visión preliminar o ingenua que será complementada en el capítulo siguiente. Se plantearán algunas figuras en el siglo XX que podrían vincularse con el *flâneur* estudiado por Benjamin. También se explorarán expresiones latinoamericanas que dialoguen con el *flâneur*.

El pensamiento de Walter Benjamin será el núcleo del mirador filosófico y crítico que nos permitirá revisar la práctica del andar urbano. A esto se abocará el capítulo II, la parte más extensa de este estudio, a pesar de nuestra pretensión de sintetizarla. El propósito de este capítulo es aproximarnos al pensamiento de Benjamin en muchos momentos de su obra, pero centrándonos, principalmente en *El libro de los Pasajes*³³. Esta lectura estará mediada por el libro *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* de Susan Buck-Morss³⁴, quien nos entregará claves interpretativas del laberíntico texto de Benjamin. Esta última será la obra que nos servirá de base para la estructuración del capítulo, a través de un diálogo entre lo que se plantea en el texto y nuestro propio modo de organizar y asociar los planteamientos con realidades contemporáneas. Iniciaremos con una aproximación a la vida y obra de Walter Benjamin que nos permitirá contextualizar el trabajo de los *Pasajes*. Seguirá una revisión del pensamiento de Benjamin en torno a *naturaleza*, *historia* y *mito* de acuerdo a la lectura de Buck-Morss. Presentaremos las cuatro constelaciones que articulan estos ejes: *historia natural*, *historia mítica*, *naturaleza mítica* y *naturaleza histórica*. Posteriormente, revisaremos la noción de *imagen dialéctica* de Buck-

32 Le Breton, David (2011), *Elogio del Caminar*, Ed. Siruela, Madrid.

33 Benjamin, Walter, *op. cit.*

34 Buck-Morss, *op. cit.*

Morss, en donde se articulan las cuatro constelaciones anteriormente señaladas. El capítulo terminará con notas acerca de la *teología negativa* presente a lo largo de la obra de Benjamin, sin la cual no podría entenderse gran parte de sus planteamientos.

El capítulo III se inicia con la revisión de otros autores y desarrollos posteriores sobre la obra de Walter Benjamin, en particular, sobre su concepción de *marxismo* mesiánico, en diálogo con la última parte del capítulo anterior. También se desarrollará una *actualización* de su pensamiento en relación con las nuevas tecnologías de la información de nuestra época actual. La segunda parte de este capítulo nos introducirá en la recepción del pensamiento de Benjamin en Argentina. Nos centraremos en la revisión de *La ciudad vista*, obra de Beatriz Sarlo sobre la mercancía en la ciudad de Buenos Aires de la primera década del siglo XXI³⁵. Por último, y a modo complementario, realizaremos algunas reflexiones desde el pensamiento de Benjamin en torno a algunas obras literarias y cinematográficas. Con estos aportes, esperamos dialogar con perspectivas benjaminianas sobre la ciudad que surjan desde el subcontinente latinoamericano.

El capítulo IV estará dedicado a perfilar un método de trabajo que emerja del diálogo entre el paseo urbano y el pensamiento de Benjamin, los dos primeros núcleos de interés en esta tesis. El propósito de este capítulo es actuar a modo de un *manual de construcción para un caleidoscopio de la ciudad global latinoamericana*, el principal objetivo de este estudio. En relación con los capítulos anteriores, este será más breve. Se intentará sintetizar y operacionalizar lo revisado en los tres capítulos anteriores. Comenzaremos retomando las ideas centrales de lo revisado que nos servirán de base para este método. También, mencionaremos las principales diferencias entre el método de este trabajo y las obras y perspectivas revisadas. Se desarrollará la propuesta del rol de investigador como detective.

35 Sarlo, *op. cit.*

Profundizaremos también sobre el diario de investigación como modo de registro textual y experiencial. Luego se plantea una revisión de la fotografía como registro visual, complementario al diario. Por último, revisaremos el método del montaje irreconciliado como modo de construir un producto académico, en particular, esta tesis.

La visualidad en la ciudad, el tercer núcleo de este estudio, será transversal a los primeros cuatro capítulos, en diálogo con el paseo urbano y la revisión de la obra de Benjamin. El capítulo V de esta tesis será, no obstante, el principal lugar de expresión de este núcleo. El capítulo consistirá en una exploración visual de fragmentos de dos avenidas: la Alameda Bernardo O'Higgins en su sector poniente, en la ciudad de Santiago de Chile y Avenida Insurgentes Centro en la Ciudad de México. La visualidad urbana y sus lecturas será una especie de producto final de la revisión teórica y filosófica presente en esta investigación. Los temas que emergerán de las lecturas visuales en este último capítulo serán muy heterogéneos. Su conexión está dada más por una proximidad geográfica que por una unidad temática. Esta heterogeneidad próxima reflejará la experiencia del *shock*, propia de la visualidad en el paseo urbano.

CAPÍTULO I: EL PASEO EN LA CIUDAD GLOBAL

*Para comenzar nuestro paseo, una distinción conceptual
acerca del contexto en el que esta tesis circulará.*

1.1. LA CIUDAD Y LO URBANO

1.1.1. NOCIÓN DE LO URBANO

Distinción entre ciudad y urbano

Manuel Delgado, sociólogo catalán, en *El animal público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*³⁶, plantea una clara distinción entre la ciudad y lo urbano. Delgado retoma esta distinción de Ulf Hannerz en *Exploración de la ciudad*³⁷. La ciudad designa, en términos generales, a un asentamiento humano denso localizado geográficamente. Lo urbano, por otra parte, sería una disposición de una atmósfera social, caracterizada por la movilidad, el establecimiento de equilibrios precarios en las relaciones humanas y la agitación. Lo urbano produce *sociedades coyunturales*; situaciones sociales fugaces. En este sentido, habrían ciudades en donde la dimensión urbana no está tan desarrollada.

Las relaciones humanas en un contexto urbano

En un entorno urbano, las relaciones son efímeras, basadas en las apariencias, el anonimato, el simulacro y el disimulo. Todo encuentro humano se enmarca en un protocolo distante, en donde las conductas evitan un contacto personal más allá del encuentro irrelevante. Estas relaciones protocolares tienen brechas o anomalías adonde se cuelan

36 Delgado, Manuel (1999), *El Animal Público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Capítulo 1: "Heterópolis", Ed. Anagrama, Barcelona.

37 Hannerz, Ulf (1991), *Exploración de la ciudad*, Ed. FCE, México DF.

elementos que cuestionan la urbanidad. Esta amenaza de lo inesperado y del riesgo obliga a los sujetos a estar alerta a estas conductas espontáneas que se escapan del protocolo y que pueden poner en riesgo el anonimato, camuflaje del transeúnte.

El urbanita

El urbanita es quien asume la condición urbana de un espacio. Es un sujeto que está constantemente ocultándose entre la multitud y que es vulnerable a ser descubierto. Pone en juego la distancia en las relaciones. Su *no ser nada significativo* transforma al urbanita en la potencia de ser cualquier cosa. El urbanita no tiene interioridad, como afirmaba Ortega y Gasset³⁸.

Hay una analogía entre el urbanita y el protagonista de la novela *El hombre invisible* de H. G. Wells (1897). Al igual que el personaje de esta novela de ciencia ficción, el urbanita no puede esconderse completamente. Necesita que algo se distinga en él para seguir siendo reconocido como un sujeto humano.

La situación es una sociedad en sí misma

Para Delgado, la interacción en un contexto urbano debe ser estudiada desde su inmanencia:

Tanto para el interaccionismo simbólico como para la etnometodología, la *situación* es una sociedad en sí misma, dotada de leyes estructurales inmanentes, autocentrada, autoorganizada al margen de cualquier contexto que no sea el que ella misma genera.

Lo urbano es inhabitable

La ciudad puede ser habitada; lo urbano, no. Urbanos son los espacios de la ciudad usados para transitar por ellos. Lo que ocurre en un contexto urbano suele ser transitorio. Lo urbano

³⁸ Ortega y Gasset, citado en Delgado, *op. cit.*, p. 29.

parece ser “un lugar de paso” en donde si algo es construido, es abandonado con prontitud, como ocurre con un intercambio de palabras con un extraño. Si se logra un diálogo amistoso con una cierta intimidad, la situación deja de ser urbana. Algunos personajes como los desamparados y los vendedores ambulantes parecen crear una frágil burbuja de habitabilidad en medio del tránsito peatonal. Son, también, una amenaza al protocolo de la urbanidad.

Metáforas del investigador urbano

Siguiendo a Delgado³⁹, podemos imaginar al investigador urbano como si fuera Jeff, el protagonista de *La ventana indiscreta*, la película de Alfred Hitchcock⁴⁰. El protagonista se dedica a la exploración de la vida de muchas personas en muchas ventanas. El investigador urbano sólo puede dar un pequeño vistazo al mundo íntimo de cada sujeto a través de lo poco que ellos muestran como urbanitas.

También se asemeja a un psicoanalista. Requiere una actitud de “atención flotante” para captar los fenómenos urbanos inesperados de una manera desprejuiciada y en función de emergencias sutiles.

Por último, el investigador en un entorno urbano es similar a un cazador furtivo. Sus reflejos son rápidos para *cazar* el fenómeno social en la fugacidad de su existencia.

1.1.2. MULTITUD Y EXTRAÑEIDAD

El contexto urbano es el espacio de la multitud, en donde nadie se conoce y emerge la figura del extraño próximo.

La ciudad como bosque de rostros

³⁹ Delgado, *Op. cit.*

⁴⁰ Hitchcock, Alfred (1954), *La ventana indiscreta* (película)

David Le Bretón, sociólogo francés contemporáneo, alude a la imposibilidad de sustraerse de las muchas miradas que se cruzan en la multitud:

La ciudad pone a los transeúntes en mutua posición de mirar, muestra permanentemente un bosque de rostros. La deambulación urbana implica el incesante cruzarse y ver a otras personas alrededor de nosotros, sin poder nunca sustraernos a su mirada. La visibilidad mutua dirige la fluidez de los recorridos, orientando favorablemente las trayectorias para evitar los accidentes o los empujones⁴¹.

Pero estas miradas no solo pueden ser persecutorias. También permiten juegos sutiles de sensualidad y erotismo:

Los intercambios de miradas no son únicamente un medio de facilitar los desplazamientos en medio de la masa humana, sino que también satisfacen una curiosidad de los rostros que nos rodean, una voluntad del otro, un cariño vagabundo que almacena imágenes sin otra necesidad que la del instante⁴².

“El Hombre de la Multitud”

El Hombre de la Multitud es un relato de Edgar Allan Poe que ilustra de forma muy clara el vaciamiento de identidad en el individuo que se vuelve multitud⁴³. El cuento se ambienta en Londres, 1840, con un personaje sentado en un café, con un cigarro y un periódico, mirando por la ventana. El protagonista clasifica a cada sujeto que pasa ante sí en función de su adecuación a un tipo social. Parece ser un experto clasificador. Un viejo le resulta inclasificable, misterioso. Lo sigue en un callejeo errático que lo lleva a escenarios heterogéneos: el mercado, el teatro, un lupanar. El recorrido errático del hombre le muestra al protagonista que él “no se deja leer”. Del cuento se puede desprender la idea de que el sujeto en la multitud no tiene una pertenencia identitaria y se vuelve vacío.

Victor Hugo: multitud y naturaleza

41 Le Breton, David (2011), *Elogio del Caminar*, Ed. Siruela, Madrid, p. 136.

42 *Idem*.

43 Poe, Edgar Alan (1840) *El Hombre de la Multitud*. Edición digital disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_reserva.pdf>. Última consulta realizada el 22/09/14.

“Con la multitud, la naturaleza ejerce su derecho elemental sobre la ciudad”⁴⁴. En la multitud, para Víctor Hugo, “lo que está por debajo del hombre aparece en contacto, oscuramente, con aquello que impera sobre él”⁴⁵. Las masas humanas tienen algo de bosque o de mar. “La multitud es, en efecto, el modo de existencia del mundo correspondiente a los espíritus”⁴⁶. De acuerdo al planteamiento de Benjamin, para Hugo, no hay necesidad de una mediación entre la naturaleza y el pueblo.

Gestión de la extrañidad: entre las fisiologías y las novelas de detective

El humano próximo se vuelve extraño y desconocido en un entorno urbano. Las *fisiologías* (*physiologies*) eran folletines literarios producidos por la prensa europea de la segunda mitad del siglo XIX, que intentaban disipar esta extrañidad. Esbozaban imágenes idílicas con un aire naturalizador que tranquilizan a quien las lee. Por ejemplo, Benjamin cita una descripción del proletario en la *Physiologie de l'industrie française*:

Para el obrero un goce tranquilo es sencillamente agotador. Por muy verde, penetrada por el aroma de las flores y animada por los trinos de los pájaros que esté la casa en la que habita bajo un cielo sin nubes, si está ocioso, resulta inaccesible a los encantos de la soledad. Pero si acaso llega a sus oídos un sonido o un silbido agudos desde una fábrica lejana, o con solo oír el sonsonete uniforme que viene del molino de alguna clase de manufactura, su frente ya se alegra de inmediato⁴⁷.

La literatura canaliza lo inquietante del hombre en el anonimato hacia la producción de literatura fantástica e historias de detectives. El misterio inunda el mundo literario. Esta influencia se extenderá a lo largo de todo el siglo XX.

Salvajismo y novelas de detectives

44 Benjamin, Walter (2008), “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Obras completas*, libro I, vol 2, Ed. Abaca, Madrid, p. 153.

45 Hugo, citado en *Idem*.

46 *Ibid.*, p. 154.

47 Focaud, citado en *Ibid.*, p. 125.

El urbanita se caracteriza por desarrollar el arte de agarrar las cosas al vuelo. Benjamin cita *Los mohicanos de París*, novela de Alexandre Dumas⁴⁸. Esta novela muestra a París, la ciudad más moderna del siglo XIX, como un hábitat salvaje, coincidiendo con los planteamientos de Victor Hugo.

En la segunda mitad del siglo XIX, surge una alianza de la literatura con la filosofía y las ciencias a través de las novelas de detectives, que intentan buscar a través de la técnica y la lógica, las huellas ocultas para identificar a un individuo oculto en la gran ciudad. En este tipo de literatura, el espíritu ilustrado del detective se enfrenta a la naturaleza salvaje del asesinato que irrumpe en la cotidianidad de la ciudad.

*Pasamos ahora a revisar una relación entre la extrañidad y
la extranjería*

El paseante extranjero y el inmigrante para Beatriz Sarlo

Otra expresión de extrañidad en la ciudad moderna surge a partir de la figura del extranjero y del migrante. Beatriz Sarlo relata la extrañidad en relación con los extranjeros en el Buenos Aires a principios del siglo XX y a principios del siglo XXI⁴⁹.

Desde la óptica del propio extranjero, la ciudad es nueva y no deja mucho espacio para la nostalgia. Para el turismo rápido, la ciudad visitada no tiene pasado. El extranjero busca un detalle que transforma en rasgo distintivo; está creando su propia ciudad al paso. Pone la ciudad visitada en un escenario de teatro: define personajes y narrativas. La mirada descentrada del extranjero reubica los objetos en una nueva centralidad. El habitante local puede distinguir lo que es común de lo que es excepcional en una ciudad; el turista, no. “El

48 Dumas, citado en *Ibid.*,

49 Sarlo, *op. cit.*

turista que camina es un caminador puro, sin interferencias, salvo las de perderse”⁵⁰.

Los barrios extranjeros en Buenos Aires: condensados de exotismo

Sarlo fotografía a coreanos jugando *go* (o *baduk*, como se conoce en Corea) en un parque de la capital. Para ella, esta imagen es una estampa típica de los coreanos. Buenos Aires es una ciudad donde históricamente habrían llegado “extranjeros típicos”. Los barrios extranjeros son, para Sarlo, “condensados de exotismo”⁵¹. El barrio coreano y el boliviano son barrios vecinos, pero con una férrea división entre ellos. Los jóvenes coreanos siguen modos típicos globales. Por eso no son tan desconocidos como las generaciones anteriores de coreanos. Para un nativo porteño, los carteles coreanos en las calles son inteligibles. Por otra parte, el español con acento extranjero que usan los migrantes bolivianos en Buenos Aires obliga a la expansión del paradigma del lenguaje de los nativos porteños.

Cosmopolitismo y extrañeidad

Para Sarlo, es el cosmopolitismo iletrado el amenazante. El siglo XXI trae a bolivianos y coreanos, otros extranjeros peligrosos para Argentina, como lo fueron los italianos de principios de siglo XX⁵². Las fiestas extranjeras en el siglo XX eran una amenaza para la identidad nacional argentina. El idioma y las costumbres de los migrantes italianos eran un estigma frente a los grupos sociales poderosos de Buenos Aires. Ahora la presencia de características culturales distintivas son un signo positivo de cosmopolitismo. El idioma italiano en esta región, en la actualidad, se restringió a “los turistas, los muy viejos o los muy distinguidos social o intelectualmente” (p. 107)⁵³.

El cosmopolitismo, en la actualidad, nos parece otra forma de inoculación de la extrañeidad,

50 *Ibid.*, p. 186.

51 *Ibid.*, p. 112.

52 *Ibid.*, p. 102.

53 *Ibid.*, p. 107.

al igual que lo fueron las *fisiologías*. La extrañidad, en relación con la extranjería, emerge más bien del “cosmopolitismo iletrado” que menciona Sarlo, así como de los grupos locales que no se han globalizado y que aparecen encarnados, muchas veces, en sujetos populares.

1.1.3. LA MULTIPLICIDAD DE SENTIDOS DE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

La ciudad como espacio urbano, es cuestionada por diversas prácticas que transforman el sentido de la ciudad

La ciudad: espacio de multiplicidad de sentidos

La extrañidad, a partir de todas sus fuentes, muestra que la ciudad y el urbanita ocultan una heterogeneidad tras una apariencia uniforme que no deja de ser cuestionada. Esta diversidad de formas culturales y de prácticas en la ciudad reflejan distintos sentidos que cohabitan y que son parte del misterio interno del urbanita, que siempre amenaza con eclosionar.

Noción de sentido para Jean-Luc Nancy

Entendemos la noción de *sentido* retomando la discusión filosófica en torno a este término planteada por Jean-Luc Nancy en *Un pensamiento finito*⁵⁴. El autor comprende este término en dos acepciones. La primera de ellas alude a una *sensibilidad*, una disposición que facilita algunas formas de vida y dificulta otras. La segunda acepción de *sentido*, alude más bien a una *comprensión* cognitiva del desarrollo de una situación social. Ambas dimensiones aluden a una *direccionalidad* hacia la que apuntan los fenómenos sociales en una situación dada.

Prácticas y sentidos como posibilidad de transformación de la ciudad

Algunas prácticas en la ciudad, como el habitar una plaza pública, el grafiti o el andar en bicicleta, reconfiguran sentidos (sensibilidades y comprensiones de la direccionalidad de los

⁵⁴ Nancy, Jean-Luc (2002), *Un pensamiento finito*, Ed. Anthropos, Barcelona.

procesos históricos) en un contexto urbano. Estas prácticas liminares permiten visibilizar modos diversos de vivir en la ciudad y transforman, en términos efectivos, la dirección en la que se desarrolla la historia de la ciudad. El impacto de esta transformación es una cuestión de escalas. Algunas de estas prácticas permanecen como subculturas, soterradas y toleradas, como ocurre con muchas culturas juveniles. Otras irrumpen de modo violento con la pretensión de una transformación radical, como ocurrió, por ejemplo, con el movimiento de Indignados en algunas ciudades españolas durante el 2011. Otras tantas se vuelven una moda aceptada por muchos e incluso institucionalizada, como puede ser el caso del reciclaje.

La práctica del callejeo como descubrimiento orgánico de sentidos en la ciudad

El callejeo es una invitación a descubrir los diversos sentidos en la ciudad. Cuando el transeúnte se dispone a responder a la seducción de la ciudad y deja su ruta, lo primero que olvida es su reloj. El tiempo se relativiza, se vuelve viscoso y pierde capacidad de determinar los sucesos. Se ingresa a un *cronotopo* del ocio, en donde el tiempo se vuelve permisivo y regulado ya no por la mecánica (o la informática) del reloj, sino por la disposición misma del caminante. El tiempo pasa a ser condición orgánica de la experiencia, al igual que la dirección del andar y del hacer en el ocio. En general, el ritmo de la experiencia de la ciudad se ralentiza y se vuelve más nítida cada cosa. Los cuatro kilómetros por hora, velocidad promedio del caminar humano, le permiten al andante percibir con más atención que si fuera en un vehículo, cómo es el entorno por donde anda, qué experiencia estética y cognitiva le genera este entorno y qué dinámicas sociales y prácticas pueden darse en tal o cual lugar. También pueden configurarse posibilidades inesperadas y novedosas de actuar en ese espacio. Una experiencia muy difícil para un sujeto dentro de una cabina, con música, a 30 kilómetros por hora y con la presencia, muchas veces hostil, de muchos otros automovilistas que están en las mismas condiciones que él, presionándolo para que no se detenga. La

actitud de apertura le permite al paseante peatonal constatar las experiencias heterogéneas y discontinuas en su ruta.

Al respecto, nos parece visionario el cuento corto *El tesoro de la juventud* de Julio Cortazar, en donde el autor alude al “progreso científico” de los medios de transporte, partiendo del ruidoso avión jet al confortable y feliz caminar humano; del transatlántico al accesible nado en el mar. El progreso, en este cuento, parece ser un dejar atrás las desventajas de los medios de transporte para llegar al caminar, su versión más perfeccionada:

Por lo que toca a los ferrocarriles, sus ventajas eran notorias con relación a los aviones, pero a su turno fueron superados por las diligencias, vehículos que no contaminaban el aire con el humo del petróleo o el carbón, y que permitían admirar las bellezas del paisaje y el vigor de los caballos de tiro. La bicicleta, medio de transporte altamente científico, se sitúa históricamente entre la diligencia y el ferrocarril, sin que pueda definirse exactamente el momento de su aparición. Se sabe en cambio, y ello constituye el último eslabón del progreso, que la incomodidad innegable de las diligencias aguzó el ingenio humano a tal punto que no tardó en inventarse un medio de viaje incomparable, el de andar a pie.⁵⁵

Hacia una ciudad a escala humana

El paseo urbano y muchas otras prácticas de apropiación de espacios parecen apuntar a una forma de habitar la ciudad que reivindica una rehumanización de la vida, contraria a los intereses de los grupos empresariales que ahora presionan la gestión de las ciudades hacia lo que David Harvey llama un “empresarialismo urbano”⁵⁶. En este sentido, no es descabellada la idea de una vinculación de muchos sentidos alternativos de vida en la ciudad en contra de un proyecto urbano hegemónico que es, finalmente, el enemigo común a la humanización de la ciudad.

55 Cortazar, Julio (2010). “El tesoro de la juventud”. Último round, Ed. RM.

56 Harvey, David (2007), *Espacios de capital: Hacia una geografía crítica*. Ed. Akal, Madrid, p. 367.

Sentidos en la materialidad de la ciudad

La materialidad en la ciudad está viva; siempre es portadora y efecto de procesos subjetivos que le dieron origen y la resignifican. Toda manifestación material es una objetivación de relaciones sociales y de interacciones con el mundo natural que produjeron el objeto material que se nos presenta.

Nuestro interés a lo largo de este estudio estará puesto en investigar, como un detective, los sentidos de la ciudad que están presentes en las *huellas materiales* que evocan no solo prácticas, sino también imaginarios. Estas huellas pueden ser grandes o pequeñas, visibles o escondidas.

A través de la utilización de la fotografía, herramienta capaz de objetualizar la visualidad de los fenómenos sociales y transformarlos en una superficie plana, podemos extrapolar esta forma de investigar en torno a una huella a una situación social en donde participan también sujetos y urbanitas. La fotografía nos permite *revelar* el carácter material de las dinámicas y fugaces interacciones sociales, ahora congeladas en una imagen enmarcada. En torno a esta imagen se despliegan los sentidos humanizadores y reproductores de la ciudad capitalista en sus tensiones.

1.1.4. EXCLUSIONES, POSIBILIDADES Y HUMANDADES EN LA CIUDAD LATINOAMERICANA

Nuevos sentidos de la ciudad del siglo XXI emergen desde un conflicto entre exclusiones y reapropiaciones de espacios.

La modernización de la ciudad como destrucción

En los procesos de modernización de la ciudad hay siempre un componente de destrucción.

A pesar de que Benjamin es consciente de esto, “es contrario al conservadurismo nostálgico de la vieja ciudad”⁵⁷. Benjamin critica a los comuneros de París que incendiaron la ciudad en 1871 por confundir la destrucción de la ciudad con la destrucción del orden social. La destrucción más dramática, no obstante es la destrucción del registro histórico en la memoria:

Para él [Benjamin], la opción política no era entre preservación histórica o la modernización de París, sino entre la destrucción del registro histórico – que por sí hace posible la conciencia revolucionaria – y la destrucción de este registro en la memoria. En resumen, se trataba de optar entre olvidar el pasado o actualizarlo⁵⁸.

Las remodelaciones urbanas implican un desarrollo de las capacidades para demoler los edificios antiguos. Para Buck-Morss, muestran “el 'progreso' en las capacidades técnicas para la destrucción”⁵⁹. Progreso y destrucción son procesos simultáneos en la ciudad.

Exclusiones en el centro de la ciudad

Una compilación de exclusiones en Santiago de Chile: El centro se llena de inmigrantes que viven hacinados. Los espacios céntricos son apropiados por el capitalismo inmobiliario. Cada vez se construyen nuevos *malls*. Las carreteras que conectan lugares distantes y que separan los lugares por los que cruzan. Además de que, en el caso de la capital chilena, estas autopistas son concesionadas y están en manos de empresas españolas que cobran peaje por cada vehículo que las transite a través de un dispositivo electrónico llamado TAG. Los sectores céntricos en la ciudad tienden a polarizarse entre los sectores que se *gentrifican* y los sectores que se *tugurizan*. El precio de casas o departamentos en renta para una familia se elevan periódicamente, lo que produce un desplazamiento de población que no puede pagarlos hacia la periferia. La población que permanece viviendo en el centro se ve

57 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 344.

58 *Idem*.

59 *Ibid.*, p. 345.

forzada a habitar en viviendas compartidas y precarias. El desarrollo creciente del comercio informal de los sectores que no pueden incluirse en este modelo económico también está en función de esta dinámica que lleva a una exclusión cada vez mayor de población de los territorios centrales de las ciudades.

Posibilidades en el centro de la ciudad

El centro de la ciudad es un lugar heterogéneo, plural. Desbordante, en casos como la Ciudad de México. La precariedad y los sujetos excluidos no son eliminados en los procesos de remodelación urbana; más bien son desplazados y reubicados. Su presencia en las calles céntricas es ubicua. El aumento considerable del comercio ambulante refleja esta presencia más o menos ilegítima del excluido en los espacios que ya no le pertenecen.

Los espacios céntricos también son espacios en donde ocurren las manifestaciones sociales y políticas, debido a su gran visibilidad. Es el espacio de la convergencia, en donde se pueden encontrar sectores populares y sectores altos, como se puede ver en el Paseo Ahumada o en el Paseo Madero, los principales paseos peatonales del centro de Santiago y Ciudad de México respectivamente. También son espacios para el *performance* y para la sorpresa, no siempre negativa, que asalta al caminante.

Un paseo por el centro de las ciudades muestra de una manera patente, la posibilidad real de la apropiación de espacios urbanos para fines alternativos a la concentración del capital. Esto es posible a través de diversas formas de subversión de prácticas y sentidos asociados a lugares o a zonas específicas. Estas resistencias son diarias, cotidianas. Aunque parezcan desaparecer, más bien se transforman y se desplazan.

Territorios en resistencia: barrios tradicionales, zonas populares y pueblos prehispánicos

Algunos barrios son ricos. Presentan una enorme potencialidad creativa en los vínculos y oportunidades que la ciudad ofrece en la proximidad del hogar para quien se vincula con su entorno cercano. Estos barrios tienen un alto nivel de autonomía respecto al resto de la ciudad. Los vecinos pueden vivir, trabajar y divertirse dentro del barrio. Este modelo de desarrollo local permite una cierta ruptura con el vínculo de dependencia respecto a zonas comerciales densas, un problema muy presente en Santiago de Chile.

Otro territorio de potencialidades es el hábitat popular. En estos sectores suelen desarrollarse vínculos de apoyo entre vecinos que permiten subsanar ciertas dificultades cotidianas propias de sectores vulnerables. Este apoyo territorializado del hábitat popular, llamado *la ciudad negociada* por Emilio Duhau y Angela Giglia⁶⁰, nos parece una distinción importante respecto a las zonas disputadas del centro, en donde el territorio es circulado por extraños y personas que probablemente crucen la colonia.

Por último, el desafío al ordenamiento moderno en los pueblos urbanos de origen prehispánico en la Ciudad de México puede ser entendida como otra forma de rebeldía al empresarialismo urbano. Esta vez desde la resistencia de prácticas tradicionales, generalmente en diálogo con los procesos de la modernización urbana. Esta última forma rescata el interés por marcar una identidad a través de prácticas y símbolos propios, muchas veces desde una reivindicación romántica de las raíces.

60 Duhau, Emilio y Giglia, Angela (2008), *Las reglas del desorden, Habitar la metrópoli*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México.

Cerramos la revisión sobre la ciudad y lo urbano. Pasamos ahora a revisar planteamientos en torno al paseo.

1.2. EL ANDAR Y EL CALLEJEO

1.2.1. EL ANDAR EN DAVID LE BRETON

Exploramos a continuación la práctica del andar, anterior a la vida urbana, desde la perspectiva fenomenológica de David Le Breton

El andar: una práctica primordial

Con este párrafo comienza “Umbral del camino”, la introducción a *Elogio del caminar*⁶¹ de David Le Breton:

El caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. Recurrir al bosque, a las rutas o a los senderos, no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, aguzar los sentidos, renovar la curiosidad. El caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo⁶².

El autor plantea a lo largo de esta obra, la posibilidad de un reencuentro antropológico a través de lo que nosotros llamamos la práctica liminal del caminar. Es un acto premoderno que conecta al ser humano con su entorno. Para Le Breton, este entorno es, primeramente, la naturaleza no urbana. Desde la perspectiva del sociólogo francés, la caminata es un reencuentro con una dimensión humana, perdida en el contexto de la ciudad.

61 Le Breton, *op. cit.*

62 *Ibid.*, p. 15.

La naturaleza antecede a la ciudad

Antes del *shopping-center*, las calles y la mercancía en exhibición, está el día y la noche, la lluvia y el calor del sol, la vegetación, la fauna y la geografía que rodean y están dentro de la ciudad. El urbanita olvida estos aspectos elementales. Especialmente en tiempos de la ciudad virtual y heterotópica, en donde se prescinde o al menos se relativizan los ritmos naturales de la tierra que, sin embargo, sigue girando. Un chaparrón en la calle que irrumpe entre el genio nos recuerda que la ciudad es parte de un sistema natural, aunque intente sustraerse a él. La caminata, para Le Breton, nos permite esta básica constatación.

La ciudad recubre la naturaleza

Sintetizando lo que dice el filósofo Alain en sus escritos, en el pueblo los hombres se adaptan al sol, al viento, a las fuentes y al relieve, es decir, construyen un puñado de casas en una relación intensa y sensitiva con su medio, mientras que en la ciudad recubren el mundo para sustituirlo por cristal, asfalto y cemento⁶³.

La ciudad conforma una cobertura o una máscara que recubre la desnudez de la naturaleza. Es un estuche existencial. El paseo urbano es víctima de este engaño. La ciudad opaca a los seres que se hacen presentes de modo encubierto, enrevesado. Todo tiene un misterio y una complejidad en la vida urbana.⁶⁴

Puntos de fuga en la ciudad

La ciudad marca su límite respecto a la naturaleza externa que la rodea. Cerros, ríos, lagos y sendas marcan el límite del asentamiento humano denso. Una ciudad costera o cruzada por un río está abierta a esta naturaleza que las trasciende: "Las ciudades con río son ciudades aladas"⁶⁵.

63 *Ibíd.*, p. 125.

64 *Cf.* p. 36. *Victor Hugo: multitud y naturaleza.*

65 Thoreau, citado en *ibíd.*, p. 127.

En este sentido esbozado por Henry David Thoreau, nos parece interesante pensar en el rol que juega el río Mapocho en la Ciudad de Santiago. El Mapocho que llega a la ciudad desde la cordillera y el que sale de la ciudad hacia la costa. Este río, además de punto de fuga, cumple un rol histórico como frontera entre la ciudad central y la ciudad periférica del norte, llamada históricamente La Chimba, un lugar paradigmático de marginalidad en la capital chilena.

El hastío de la ciudad

La película *El viaje a Alaska*, de Sean Penn⁶⁶ presenta al protagonista Chris McCandless, alias Alexander Supertramp, un joven rebelde y lector de Thoreau, que llega a la ciudad de Los Angeles después de vagar por descampados en la frontera entre México y Estados Unidos. La ciudad le pareció hostil y se retiró prontamente. Para quien sale de la ciudad y se acostumbra a estar fuera de ella, el volver a reincorporarse a sus dinámicas es percibido como una hostilidad difícil de soportar. Este parece ser el sentimiento que inspira también el libro de Le Breton.

El camino de salida

El camino de salida es la carretera o camino que se proyecta hacia fuera de la ciudad, indicando que si el paseante lo sigue, se abre ante él una apertura abismal a la naturaleza. Es el cruzar este límite lo que distingue al *flâneur*. de Benjamin del *andante* de Le Breton. Al dejar la ciudad atrás el caminante viajero deja el mundo de la vida urbana y se revincula, de una forma experiencial (e incluso religiosa o espiritual) con la naturaleza de la cual proviene la ciudad. Esta práctica inspiró el pensamiento político naturalista del vagabundo Jean Jacques Rousseau.

66 Penn, Sean (2007), *El viaje a Alaska (Into the wild)* (película).

La peregrinación como acto sagrado

El caminar está relacionado, para Le Breton, con una actitud religiosa de apertura hacia la inmensidad que rodea al ser humano. Esto permite comprender la naturalidad con la que el andar se vuelve peregrinación:

El caminar desnuda, despeja, invita a pensar el mundo al aire libre de las cosas y recuerda al hombre la humildad y la belleza de su condición. El caminante es hoy el peregrino de una espiritualidad personal, y su camino le procura recogimiento, humildad, paciencia; es una forma ambulatoria de plegaria, librada sin restricción al *genius loci*, a la inmensidad del mundo alrededor de uno mismo⁶⁷.

*El paseo, en un entorno urbano, posibilita una apropiación
psicológica de la ciudad*

El paseo como mapeo emocional individual y colectivo

La emocionalidad de un sujeto va tiñendo un territorio a medida que va siendo conocido y que se van viviendo experiencias en distintos lugares. La práctica del caminar y el habitar la ciudad produce una geografía emocional subjetiva. Al respecto, Le Breton señala:

El camino seguido no mide lo mismo, ni contiene el mismo paisaje, si cambia el clima afectivo en el que se lo recorre. El grado de cansancio, de prisa, de disponibilidad, lo hacen más o menos propicio: la atmósfera del momento es la que filtra su objetividad. Es una apropiación corporal, no una fisiología pura. Es decir, se trata de una psicología o, más bien, de una geografía afectiva⁶⁸.

Esta experiencia afectiva del territorio puede vincularse, en mayor o menor medida, con una memoria colectiva conectada, a su vez, con la historia viva de un pueblo o un grupo humano en particular. La memoria colectiva puede sedimentarse en lugares concretos de la ciudad, conformando “polos magnéticos”, según la expresión de Le Breton. Al respecto:

Para los que ya la conocen un poco [...] toda ciudad tiene sus polos magnéticos hacia los que el

67 *Ibíd.*, p. 147.

68 *Ibíd.*, p. 121.

caminante se dirige desde sus primeros pasos, incluso tras una larga ausencia: los librerías del bulevar Lemonnier en Bruselas, el río Loira en Tours, el Barrio Latino de París, la orilla del río Ill o la catedral en Estrasburgo, un café en Nápoles o en Roma, una plaza en Lisboa, un bulevar, una calle, una tienda, un banco, una casa. La atracción está vinculada a una historia personal, a una infancia, al recuerdo de un momento de paz en una terraza de café y cuya presencia milagrosa intentaremos renovar cuando volvamos allí, el ambiente de una calle, de un barrio, un nombre que nos emociona, un rostro entrevisto en el pasado, un museo... [...] Toda ciudad es subjetiva⁶⁹.

El genius loci

Le Breton plantea la distinción de *genius loci*, que podríamos comprender como el espíritu de un lugar, una cualidad holística que caracteriza a un espacio y que el caminante puede percibir y ante la cual reacciona afectiva, cognitiva y conductualmente. El *genius loci* está relacionado con la arquitectura y el diseño del lugar, así como las evocaciones fantásticas plasmadas en su materialidad. También está vinculado con las memorias y las emociones del caminante, que tienden a activarse frente a puntos específicos de la ciudad.

El paseo como reconexión subjetiva de la ciudad fragmentada

La ciudad metropolitana parece haber perdido una uniformidad en términos de un proyecto integrador. El empresarialismo y los desbordes populares producen una impresión de fragmentación y heterogeneidad que vuelve extraña una ciudad que anteriormente parecía tener un orden integrado (aunque represivo).

En la práctica del caminar se va desplegando otro orden; uno personal y afectivo. A través de la experiencia de transitar y habitar espacios en la ciudad, el sujeto va uniendo los fragmentos de la ciudad a través de su andar. Cada lugar visitado es conectado con otro en donde se viven experiencias similares o contrastantes. El caminante puede, de este modo, armar un rompecabezas único de su ciudad o su barrio; un mapa que ilustra a su vez un

69 *Ibíd.*, p. 119-120.

proceso de creación de una ciudad personal, en diálogo con experiencias y fantasías que han conformado la memoria territorializada del sujeto.

Las zonas sombrías de la ciudad para el caminante

El caminante, para Le Breton,

tiene también zonas de sombra, los lugares a los que nunca va porque no se asocian con ninguna actividad ni con ningún estímulo, a no ser que pase por ellos en coche alguna vez, pero sin la curiosidad suficiente para detenerse, o los lugares que, por lo que sea, le dan miedo⁷⁰.

Esta gran extensión de *terra incógnita* en la ciudad está ahí disponible para alimentar la curiosidad de los caminantes que no dan el espacio por supuesto. Son zonas de novedad que pueden ser articuladas con experiencias que un habitante de la ciudad todavía no ha vivido.

La calle del encuentro versus la calle temida

La calle puede ser sentida como un espacio lúdico o de disfrute. Por ejemplo, la calle en donde los vecinos pueden compartir vida colectiva en algunos barrios o colonias populares, en donde los vecinos se conocen y el espacio entre las casas es la extensión de la sala, o sea, un lugar de encuentro. Algo más común se puede encontrar en los juegos callejeros en donde los niños de una cuadra socializan y se divierten. Este espíritu se ha perdido en muchos lugares a causa de los imaginarios de inseguridad urbana, que introducen una representación de la calle como lugar peligroso.

Entre el andar y el callejeo: una propuesta redentora

El andar como una posible vía a la redención del callejeo

La práctica de lo que hemos llamado el *andar*, en conjunto con Le Breton, es una huida fuera

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 119.

de la ciudad que posibilita el reencuentro del sujeto con lo que Marx llama la *forma natural* de lo que aún no se ha vuelto mercancía.

En este estudio nos centraremos, no obstante lo anterior, en una práctica del caminar diferente, que no rehuya a la ciudad como el espacio paradigmático de la mercancía y que permita la prefiguración de un paseo *lúcido* que permita reconocer los sueños utópicos utilizados por el capitalismo y reivindicarlos fuera o en el límite de este sistema de prácticas y sentidos. De este modo, se posibilita un reencuentro del sujeto con su realidad social y con la fenomenología del producto más allá de su valor como precio. El mismo David Le Breton da pistas para lograr un paseo dentro de la ciudad de acuerdo a un ritmo humano.

La ciudad está dentro del hombre

El hombre es parte de la ciudad y la ciudad es parte del hombre. Materialidad y subjetividad dialogan cotidianamente. “La ciudad no está fuera del hombre, sino en él, impregnando su mirada, su oído y todos los demás sentidos. El hombre se la apropia y actúa según los significados que le da a la ciudad”⁷¹. Por ello, una transformación en la subjetividad de un hombre que habita la ciudad deviene en una transformación del campo de posibilidades al interior de la misma.

La ciudad existe únicamente por el paso de sus habitantes o de sus viajeros, que la inventan y la vivifican con su caminar, sus encuentros, sus visitas a tiendas, a lugares de culto, a edificios administrativos, a vestíbulos de estación, a salas de espectáculos, cafés, lugares de ocio, etc. Los transeúntes son el signo de la vitalidad o del adormecimiento, del placer o del aburrimiento que suscita la urbe⁷².

71 *Ibíd.*, p. 122.

72 Este planteamiento es similar al de Henri Lefebvre en donde las relaciones sociales producen una particular configuración espacial.

La sensualidad de la ciudad

Olores en la ciudad

“Los aromas nos asaltan en la ciudad”⁷³. Esta afirmación tiene especial relevancia en la Ciudad de México. La irrupción de olores intensos es una de las experiencias más impactantes para un extranjero al recorrer por primera vez la capital mexicana. Especialmente el aroma al maíz de las tortillas, que para un recién llegado, puede ser percibido a varios metros de su fuente y está presente en cada salida del metro.

La ciudad es sinónimo de ruido

Junto con los aromas que asaltan, la experiencia auditiva del ruido también constituye otro elemento incontrolable que abarca insidiosamente al caminante urbano. Al respecto, Le Breton señala:

[El ruido] es una pesada interferencia entre uno mismo y el mundo que le rodea, una distorsión de la comunicación en la que los significados se pierden, reemplazados por una información parasitaria que suscita malestar o irritación. El sentimiento del ruido aparece cuando el sonido ambiente pierde su dimensión de sentido y se impone como agresión, dejando al individuo sin defensa. La ciudad es sinónimo de ruido⁷⁴.

Es tal la costumbre al ruido en la ciudad que la ausencia de ruido genera miedo. Si el nivel de ruido es muy bajo, los agentes urbanos producen ruido artificial:

A la profusión de ruido proveniente de la ciudad, permanentemente atravesada por automóviles, nuestras sociedades contemporáneas añaden nuevos generadores de ruido en forma de música ambiental en las tiendas, los cafés, los restaurantes, los aeropuertos, etc, como si hubiera que ahogar el silencio de estos lugares donde se intercambian las palabras, sepultarlo bajo una capa permanente de sonidos que nadie escucha, que a veces incluso llegan a hacer el lugar incómodo, pero cuya función sería la de proporcionar una sensación de seguridad. [...] Un mundo tranquilo y silencioso acaba por convertirse en un mundo inquietante en el que se sienten perdidos todos

⁷³ *Ibíd.*, p. 139.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 132.

aquellos que están acostumbrados al ruido⁷⁵.

Tensión y vigilancia en el paseo urbano

Para Le Breton, caminar en la ciudad es una experiencia de tensión y vigilancia: “La amenaza constante de los peatones por parte de los vehículos es una experiencia cotidiana de constante alerta vital”⁷⁶. La actitud del caminante en la ciudad requiere muchas veces de reflejos y reacciones rápidas ante peligros inesperados. El desarrollar un paseo urbano lúcido requeriría una particular disciplina para neutralizar los constantes *shocks* a los que el caminante se ve expuesto: “La tranquilidad interior del caminante urbano es un logro en el dominio de sus sentimientos”⁷⁷.

La peatonalidad en la ciudad

La prisa en el caminar

“Para el hombre con prisa, hasta su propio cuerpo es un obstáculo”⁷⁸. La prisa parece ser una norma en el andar por la ciudad⁷⁹. La prisa evita cualquier conexión personal entre seres humanos, que se vuelven bultos irrelevantes en el trayecto de quien va atrasado.

La importancia de la acera

Algunas ciudades ignoran de hecho que existe una cosa llamada acera, e imponen que el peatón camine junto a los coches, o muy cerca de ellos. [...] Hubo una época en que la acera rodeaba con autoridad escaparates y casas, pero la creciente circulación y la saturación del espacio han llevado a los coches a invadirla, a aparcar en ella, a tomar posesión de las plazas. Hoy en día son incómodas y algunas absolutamente impracticables, forzándonos a caminar por el asfalto o a practicar el contorsionismo para poder pasar. En el campo y en la ciudad, el automóvil es el enemigo incondicional del caminante⁸⁰.

75 *Ibíd.*, p. 132-133.

76 *Ibíd.*, p. 131.

77 *Ibíd.*, p. 133.

78 *Ibíd.*, p. 129.

79 Esta afirmación se aplica sobre todo a Santiago de Chile, en donde el caminar lento en una avenida principal puede ser un signo de molestia y el origen de un conflicto entre caminantes.

80 *Ibíd.*, p. 130.

Probablemente Le Bretón está pensando en el tránsito en ciudades francesas o europeas, pero este fragmento puede representar muy bien las dificultades del peatón al transitar por la Ciudad de México, en donde el contorsionismo y los reflejos se vuelven una necesidad para la sobrevivencia.

Los barrios que rechazan la peatonalidad

En algunos barrios absolutamente rendidos a lo funcional, espacios de concentración indiferentes a la particularidad del hombre, el estar en casa se privilegia sobre todo lo demás; ningún turista o viajero de paso que se pregunte por las curiosidades escondidas de la ciudad se interesará en ellos. Allí se respira pesantez, la ciudad es gris, se recorre como una penitencia⁸¹.

Estas zonas de aburrimiento en el andar son referidas bajo el rótulo de *la ciudad homogénea* por Duhau y Giglia⁸². En ellas la ciudad ha prescindido del ejercicio del caminar ocioso. Las aceras promueven un andar funcional para llegar pronto al domicilio o al transporte, en donde todo caminar sin prisa se vuelve un sinsentido.

El andar a la deriva

Le Breton alude a la práctica de caminar en la ciudad sin un rumbo, propia de los surrealistas, los situacionistas y del *flâneur*:

Otra manera de descubrirse a sí mismo recorriendo una ciudad consiste en dejarse ir a la deriva por las calles, imitando a los surrealistas. Los situacionistas de los años sesenta retomaron la teoría y la práctica, describiendo la deriva como una “técnica de pasar apresuradamente a través de ambientes diversos”. (...) Ésa es la forma de caminar del *flâneur*, el paseante ocioso, que vagabundea, que callejea, de la persona para quien la ciudad no tiene más límite que su atracción por el magnetismo del lugar. Es un momento en el que abandona sus costumbres de cada día, en el que renuncia a sus rutas habituales, las sobrepasa, las olvida, las transgrede⁸³.

Los niños y jóvenes como flâneurs

81 *Ibíd.*, p. 126.

82 Duhau y Giglia, *op. cit.*

83 Le Breton, *op.cit.*, p. 120.

Sobre los niños y jóvenes en la calle para Le Breton:

Así como el hombre con prisa mata la calle para hacer de ella un único espacio de desplazamiento funcional, los niños también la desarticulan, pero para reinventarla como espacio lúdico de libertad entre las dos instancias represoras que son la familia y la escuela. (...) Los niños son siempre unos *flâneurs* Imprevisibles⁸⁴.

Es esta imprevisibilidad en el uso de la calle la que fue combatida por la reforma educacional chilena que se implementó durante el gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle⁸⁵, que impulsó la jornada escolar completa para evitar que los escolares estuvieran el resto del día en la calle, cuestión que se asociaba al riesgo de ser víctimas de la delincuencia o a ser seducidos por ella.

Los estudiantes secundarios chilenos en la época anterior a la jornada escolar completa probablemente tuvieron la posibilidad de callejear y disfrutar de la ciudad en ese espacio intermedio entre las dos instituciones que normativizaron sus vidas. Los estudiantes que tenían clase en la mañana podían hacer vida de calle durante la tarde, yendo a plazas o a lugares de la ciudad adonde ellos se sentían convocados, por ejemplo a centros comerciales en donde se concentra la cultura juvenil⁸⁶. La rebeldía escolar presente en el *hacer la cimarra* o el *irse de pinta* posibilita un aprendizaje autónomo de la vida en la ciudad desde la práctica juvenil del callejeo.

84 *Ibidem.*, p. 130.

85 Presidente de la República de Chile durante el periodo 1996-2000. Miembro del Partido Demócrata Cristiano.

86 Un lugar paradigmático de cultura juvenil y de peregrinación estudiantil en la primera década del 2000 fue el centro comercial Eurocentro en Santiago.

Las reflexiones acerca del caminar urbano en Le Breton nos remiten a la figura del flâneur en Benjamin como caminante entre mercancías

1.2.2. EL FLÂNEUR Y LA FLÂNERIE EN WALTER BENJAMIN

El flâneur, la ur-forma del intelectual moderno

El *flâneur* es un sujeto que se interroga sobre la modernidad misma en su expresión urbana. Es un intelectual especialista en hacer trabajo de campo. El poeta francés Charles Baudelaire encarna la figura del *flâneur*: ambivalencia entre la bohemia y la producción de mercancías literarias⁸⁷. El *flâneur* “es el prototipo de una nueva forma de asalariado que produce noticias / literatura / anuncios con el propósito de informar / entretener / persuadir (estas formas no pueden distinguirse claramente)”⁸⁸. Sus productos alimentan el ocio en la vida urbana moderna.

Se podría cuestionar la pertinencia de este *ur-personaje* aludiendo a que el *flâneur* no es una figura contemporánea ni latinoamericana. Aunque esta figura remite principalmente a algunos habitantes de París a mediados del siglo XIX como referente, es posible identificar prácticas de paseo urbano en la ciudad contemporánea que son herederas del *flâneur* parisino y que fueron extendidas a nivel global, al igual que el urbanismo moderno. Además, esta figura, en tanto que *ur-fenómeno*, da lugar a muchas manifestaciones contemporáneas del callejeo. Una de las más evidentes es el paseante-consumidor de los centros comerciales modernos.

La ciudad, hogar del flâneur

En el siguiente fragmento se plantea una cita de Walter Benjamin que caracteriza lo que podríamos llamar el hábitat del *flâneur*:

⁸⁷ Buck-Morss, *op. cit.*, p. 372.

⁸⁸ *Ibid*, p. 334.

La calle se convierte en morada propia del *flâneur*, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués en sus cuatro paredes. Para él las placas esmaltadas de los comercios son un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués un cuadro al óleo colgado en el salón; los muros equivalen al pupitre en el que va a apoyar su bloc de notas, los quioscos de prensa son sus bibliotecas y las terrazas de los cafés son los balcones desde los que, ya hecho su trabajo, mira por el gobierno de su casa⁸⁹.

El origen del flâneur está en los Pasajes

Los Pasajes parisinos fueron el primer proyecto urbano dedicado exclusivamente a la exhibición de mercancías. Convocaban a las multitudes de la ciudad que se concentraban bajo las estructuras de hierro y vidrio que configuraban una especie de *interior* en el espacio externo al domicilio. Fueron uno de los principales remedios contra el aburrimiento en el París del siglo XIX, como nos lo recuerda Benjamin. En los Pasajes, los sujetos comenzaron a desarrollar el callejeo y la contemplación de la mercancía como una práctica que posteriormente se extendería al resto de la ciudad:

Sin los Pasajes, el callejeo difícilmente habría podido desarrollarse hasta alcanzar la importancia que alcanzó [...] Los *passages* son una ciudad o un mundo en miniatura⁹⁰.

El *flâneur* es, en términos marxistas, un sujeto improductivo, pues su trabajo no produce una mercancía. Se inaugura con él una valoración, desde el capitalismo, de la vida improductiva centrada en la contemplación de la mercancía en exhibición y su consumo.

La duda en el flâneur

El *flâneur* para Bolívar Echeverría:

Es el propietario de una mercancía cuyo valor económico es indefinidamente dubitativo, permanece suspendido en la indecisión acerca de en cuál de los valores de uso de las otras mercancías va a realizarse, manifestarse o tomar cuerpo. Por esta razón, el mundo de los Pasajes

89 Benjamin, Walter (2008), "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Obras Completas*, libro I, vol 2, Ed. Abada, Madrid, p. 124.

90 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 123.

es estructuralmente ambivalente, así como su sentido es ambiguo⁹¹.

Ante esta duda sobre el potencial de valor de uso al que puede acceder el *flâneur*, la certeza es dada por el valor de cambio de la mercancía: “Solo el precio de las mercancías, su valor de cambio, detiene el vaivén dubitativo del *flâneur*, su incapacidad de decidir si el pasaje es el paraíso del valor de uso o el imperio del valor de cambio”⁹². La certeza del valor de cambio es una *paz* que oculta la certeza capitalista. Por lo tanto, para el *flâneur* las diferencias cualitativas de la forma natural de la mercancía son secundarias a su valor de cambio. Distingue las cualidades de las mercancías, pero el precio se impone como la única cualidad determinante.

La empatía con la mercancía

Para Benjamin, el *flâneur* está condenado a vivir la vida urbana moderna como un estupefaciente o una borrachera que lo aleja de su propia naturaleza. Para nuestro autor, la multitud es el opio del pueblo. El *flâneur* está abandonado en la multitud al igual que la mercancía en exhibición:

[El *flâneur*] fue el primero que habló del opio [...] para lograr su alivio. La multitud no es sólo el más reciente asilo del desterrado; es también el narcótico más reciente para el abandonado. Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no le es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores⁹³.

La condena del *flâneur*, de este modo, es el vivir una situación similar y también una subjetividad empática con la mercancía; la alienación del reconocerse mercancía. Esta

91 Echeverría, Bolívar (1998), Valor de uso y utopía, “Deambular: el 'flâneur' y el valor de uso”, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México. p. 58.

92 *Idem*.

93 Benjamin, citado en Buck-Morss, *op. cit.*, p. 145.

constatación también está presente en Baudelaire, para quien “la ebriedad religiosa de las grandes ciudades” y “la santa prostitución del alma” son dos fórmulas en las que el poeta alude a la prostitución del ser que se vuelve mercancía⁹⁴.

La interdisciplina del flâneur

El *flâneur*, al procrastinar, protesta contra el imperativo de la división del trabajo. Este sentido aún integrado en su mirar lo vuelve receptivo a las múltiples facetas de la modernidad. Esta receptividad se basa en una especie de sociología que, sin embargo, dialoga con muchas disciplinas. Su actitud epistemológica es contraria a la división disciplinaria del saber y plantea las bases para un conocimiento transdisciplinario acerca de la vida moderna. Hay un cierto enciclopedismo en la actitud del *flâneur*, el mismo enciclopedismo que es posible encontrar en los detectives privados de la literatura policial clásica. Respecto a esta particular epistemología, Le Breton señala:

El *flâneur* es un sociólogo diletante, pero también es en potencia un novelista, un periodista, un político, un cazador de anécdotas. La mente siempre alerta e indolente, el gusto y la elegancia de sus observaciones, se pierden a menudo en el olvido nada más ser pensadas, a menos que un alto en un café le lleve a tomar unas notas y profesionalizar a sí su mirada, o que una oreja cómplice se preste a escuchar sus comentarios⁹⁵.

El saber multifacético del *flâneur* no le impide volver al llamado sentido común, propio del urbanita. Es, además de un modelo de transdisciplina, un ejemplo del desarrollo de un saber conectado con la vida cotidiana de la actualidad, que personas sin una formación específica pueden captar fácilmente. Esta forma particular de epistemología propia del *flâneur* ha sido retomada casi completamente por el periodismo contemporáneo, en especial por la crónica urbana.

94 *Ibíd.*, p. 147.

95 Le Breton, *op. cit.*, p. 122.

1.2.3. NUEVAS ENCARNACIONES DEL *FLÂNEUR*

El paseante de la ciudad disputada como flâneur

En *Las reglas del desorden: Habitar la metrópoli* de Emilio Duhau y Angela Giglia⁹⁶ se plantea una visión de la Ciudad de México separada en, al menos, seis contextos urbanos o seis *ciudades*, como las llaman sus autores. Cada contexto configura un modo particular de hacer ciudad. Son contextos socioespaciales, cualitativamente distintos, que van normalizando ciertos modos de vivir la ciudad. Las 6 ciudades son: *la ciudad disputada*, *la ciudad homogénea*, *la ciudad colectivizada*, *la ciudad negociada*, *la ciudad ancestral* y *la ciudad insular*. Buscaremos la peatonalidad entre estos contextos urbanos

De estos contextos socioterritoriales, *la ciudad disputada*, correspondiente a la zona centro del DF, es el sector de la ciudad que ofrece gran parte de los bienes urbanos (servicios, productos, accesos). La ciudad disputada está en tensión entre la apropiación del capitalismo inmobiliario y la presencia de fuerzas diversas que intentan reapropiarse de la ciudad. Por estas zonas el paseo peatonal es una práctica habitual y facilitada. La ciudad se muestra desde su riqueza. “Desde la ciudad disputada, la metrópoli parece tratable, manejable, incluso amable”⁹⁷. En este tipo de contextos, no sería raro encontrar a *flâneurs* contemporáneos; sujetos que disfruten del paseo ocioso y de la visualidad en la ciudad.

Para ilustrar este contexto urbano, piénsese en la colonia La Condesa en Ciudad de México o en el Barrio Lastarria en Santiago de Chile. Barrios adinerados, pero que admiten la presencia de una cierta heterogeneidad social en su interior. A diferencia de los condominios amurallados de *la ciudad insular*, que evitan el ingreso de extraños, *la ciudad disputada* tiene

96 Duhau y Giglia, *op. cit.*

97 *Ibid.*, p. 250.

sus fronteras abiertas. También en las colonias populares (*la ciudad negociada*⁹⁸), se da una práctica de *hacer barrio*, que tal vez permita extrapolar la figura del *flâneur* de Benjamin a un hábitat popular que refleje la vida de una importante parte de la población en las ciudades latinoamericanas.

El flâneur del siglo XIX ha configurado la vida urbana que se desarrolló a lo largo del siglo XX a través de diversos personajes

El hombre-sándwich

El *hombre-sándwich*: un propagandista de la mercancía que se vuelve, él mismo, un anuncio. El cuerpo humano es el soporte para la mercancía que se anuncia. Es presentado en la obra de Buck-Morss⁹⁹, en relación con una deriva que conecta visualidad y mercancía. Guarda relación con la prostituta, que es a la vez trabajadora y mercancía. El *hombre-sándwich* es a la vez, caminante y anuncio. Se relaciona también, según Buck-Morss, con el *uniformado*, quien propagandiza al Estado a través de su vestimenta.



Imágen 1: Hombre-sándwich

Las poleras o playeras estampadas, prenda de vestir tan común hoy en día, pueden ser

98 El término *ciudad negociada*, alude a la predominancia de espacios colectivos que, a diferencia de los espacios públicos, requieren de una constante negociación por parte de los habitantes de los sectores populares.

99 *Op. cit.*

entendidas como herederas del *hombre-sandwich*. Al usarlas, nos volvemos portadores de anuncios. Estos anuncios pueden referir a una marca, pero también se han abierto a mostrar una visualidad que no remite a una mercancía. A través de las playeras, podemos expresar consignas o imágenes que, de alguna manera, guardan alguna relación con un imaginario con el que queremos que se nos identifique.

Nos parecen interesantes algunas manifestaciones contemporáneas de este fenómeno, como los que pueden observarse en las siguientes fotografías:



Imagen 3: ¿Preocupado de que su hijo tenga un trabajo como el mío?



Imagen 2: mujer-sándwich QR

El manifestante

En continuidad con el *hombre-sándwich*, Buck-Morss señala que los manifestantes de las marchas son herederos de este rol de portador de anuncios¹⁰⁰. En este caso, se cambia la propaganda de la mercancía por la propaganda social o política. El manifestante muestra otra forma de redireccionar una práctica centrada en la mercancía a prácticas centradas en reivindicaciones, generalmente fuera de una tónica de consumo, lo que configura una práctica liminar y una redención del *flâneur*.

El detective privado

El detective puede legitimar la ociosidad del *flâneur* al transformar el callejeo en un trabajo

¹⁰⁰ op. cit.

remunerado. Este personaje ha sido paradigmático en la novela policial y se puede considerar un modelo de héroe moderno. La observación minuciosa parece ser la herramienta fundamental de su trabajo. La expresión anglosajona *private eye* nos parece muy ilustrativa al respecto. Combina el callejeo con un ideal de justicia particular, más allá de las instituciones policiales. Hace uso de su astucia para comprender los misterios que rodean a un caso y que, generalmente, implican identificar a sujetos, sus motivaciones, sus vínculos. Aunque probablemente el personaje no tenga un referente en la historia social de las ciudades, el imaginario del detective privado ha configurado, a través de las novelas y el cine, una visibilización del misterio en la ciudad.

El periodista y el fotoperiodista

Estas dos encarnaciones son, junto con el detective, quienes más se han especializado en “agarrar la información o la imagen al vuelo” en la ciudad contemporánea. Esta actitud contrasta con el “hacer botánica en el asfalto”, otra característica del *flâneur* de Benjamin; la noticia tiende en la actualidad a ser instantánea y por lo mismo, en muchos casos, irreflexiva.

En nuestros tiempos, estos dos oficios se han generalizado a una gran parte de la población que es usuaria de internet, gracias a las tecnologías de la comunicación y a la facilidad con que los medios técnicos permiten crear y distribuir texto, imágenes y material audiovisual. Todo usuario de un *smartphone* que publica información periódicamente sobre lo que hace o ve, tiene algo de periodista o fotoperiodista, al igual que un tuitero.

El investigador social

La figura del investigador social es similar a la del detective privado. La diferencia está en que el investigador social, especialmente el que hace trabajo de campo, busca pistas en

función de un tema de investigación y trabaja para una institución académica. No obstante, también nos parece otra forma de legitimar el callejeo y la vida ociosa en la ciudad.

El ciclista

En una ciudad global contemporánea, un *flâneur* a pie está restringido debido a la gran extensión de territorio urbano y a una ciudad diseñada a escala motorizada. La bicicleta es la expansión del andar que posibilita recorrer mayores distancias y a mayor velocidad desde la motricidad humana. Es la hibridación entre el peatón y el vehículo. Un ciclista puede circular por la calle y llevar su bicicleta por la vereda. La bicicleta se estaciona en cualquier poste o árbol, sin que el ciclista pierda mucho tiempo, a diferencia del automovilista del DF, ciudad saturada de carros.

En el *Elogio de la Bicicleta* de Marc Augé¹⁰¹ el autor refiere explícitamente a que los ciclistas son los nuevos *flâneurs* que redescubren su ciudad a través del pedaleo:

Los paseantes de París, los *flâneurs* -esa especie que se podía suponer en vías de desaparición-, reaparecían, pero montados en bicicletas; los nuevos paseantes, con el viento en las narices, evidentemente hacían un descubrimiento doble: se daban cuenta, maravillados de que la ciudad está hecha para ser vista (vista directamente, sin la mediación de un aparato fotográfico ni de una cámara), de que es bella hasta en sus calles más modestas y de que es fácil y agradable recorrerla¹⁰².

Para Augé, iniciativas urbanas como *Velib* en la ciudad de París, promueven una sensación de libertad en el desplazamiento a través de la disposición de una red extensa de préstamos de bicicletas. Por nuestro continente, en Santiago de Chile, existe una gama variopinta de asociaciones vinculadas a lo que se ha llamado *bicicultura* o *biciactivismo*. Por nombrar solo un ejemplo, la asociación *Macleta (Mujeres arriba de la cleta)*¹⁰³ vinculan una movilización

101 Augé, Marc (2008), *Elogio de la bicicleta*, Ed. Gedisa, Barcelona.

102 *Ibidem.*, p. 65.

103 Para mayor información visitar el sitio web www.macleta.cl

autónoma a través del uso de la bicicleta, con un enfoque de género. A través del ciclismo urbano, las mujeres pueden desarrollar un modo de vinculación con el entorno que permita acceder a recursos urbanos y desarrollar una sensación de empoderamiento e independencia a través de la libertad en el desplazamiento.

La complejidad social y los proyectos utópicos que emergen del ciclismo contemporáneo en la ciudad global ameritaría una investigación centrada únicamente en esta práctica liminal como una posibilidad de redención del callejeo en nuestras sociedades contemporáneas.

El hip-hopero

Los hip-hoperos parecen ser otra encarnación del *flâneur*. El modo en el que habitan la calle y hacen de esta su hogar, los conecta con el *ur-personaje* de Benjamin. En la cultura hip-hop, se reemplaza el encantamiento de la mercancía por una producción simbólica autónoma (o pretendidamente autónoma), muchas veces contestataria y antisistémica, que reivindica una forma particular de habitar la calle. El *skate* expande el desplazamiento, como lo hace también la bicicleta, con la posibilidad de jugar haciendo trucos y posibilitando una reapropiación lúdica de la calle. El *rap* es otro ejemplo de texto en *shock*, como lo era la poesía de Baudelaire, que intenta reflejar la experiencia urbana. El *grafiti* es una apropiación de la visualidad mediante la creación de textos e imágenes que ensalzan la creatividad y la pericia del autor. En conjunto, podríamos decir que toda la cultura hip-hop es una subversión del habitar la ciudad en relación a la mercancía que posibilita una creación de prácticas y sentidos liminales.

El telespectador

La televisión ha sido un objeto tecnológico que ha caracterizado a la vida doméstica de la

segunda mitad del siglo XX. Durante la década de los 90' y prácticamente en todos los domicilios de las grandes ciudades, fue posible encontrar este aparato que proyecta imágenes y sonido a partir de señales de radio. Esto se observaba aunque se tratara de sectores pobres. Incluso en medios rurales apartados de la ciudad no es extraño ver antenas para la televisión satelital.

La televisión permite conectar la vida personal o familiar al interior del domicilio con una visión *panorámica* (es decir, global, pero artificial) del mundo. El telespectador se vincula con el *flâneur* en el ejercicio de la mirada. Esta vez son los anuncios los que “pasean” frente a la mirada estática del espectador, invirtiendo así el protagonismo, enfatizando aún más el fetichismo de la mercancía que la vuelve más activa que el ser humano. La televisión lleva los anuncios al interior del domicilio y la práctica de la contemplación de la mercancía a través de la creación más elaborada de animaciones y *spots* publicitarios.

Las empresas de televisión por cable han llevado la dimensión del consumo a esta plataforma doméstica para el despliegue audiovisual a través del sistema *pay per view*, en donde el usuario es tentado a ver alguna película en estreno al contratarla por teléfono al proveedor de este servicio. Pero el desplazamiento de la lógica del consumo al espacio doméstico se desplegará con mayor relevancia en las compras por internet.

*Los últimos flâneurs: el cibernauta y el tuitero*¹⁰⁴

Desde la popularización de la televisión podemos constatar el desplazamiento de la lógica del *flâneur* y la seducción de la mercancía desde la calle hacia el interior del domicilio. La “ventana al mundo” que era la televisión se vuelve más interactiva y receptiva a la

¹⁰⁴ Esta última deriva fue sugerida en una conversación personal con Susan Buck-Morss durante su visita a México en Febrero de 2014. También podríamos sumar a estas dos encarnaciones, a los usuarios de *WhatsApp*.

sensibilidad de cada usuario con las computadoras y, especialmente, con internet.

En un primer momento, el de la *web 1.0*¹⁰⁵, los usuarios podían revisar información textual o audiovisual sobre los temas que estaban disponibles en la red. Esta información era subida por un *webmaster* y los usuarios miraban o leían información. Comenzó a popularizarse la expresión “navegar por internet” para aludir a un curso indeterminado que seguía el usuario a través de la red de información. El término *navegar* es análogo al callejeo o *flânerie*; ahora la calle era una “superautopista de información”. El *cibernauta* podía navegar por entre “el mar”¹⁰⁶ de información que se desplegaba a través de direcciones, buscadores e hipervínculos y que lo llevaban por una ruta muchas veces indeterminada.

Con la llegada de la *Web 2.0*¹⁰⁷ se establece una lógica bidireccional o incluso inversa entre *webmasters* y usuarios respecto a la producción de información. Los usuarios ahora pueden producir contenido que va reconfigurando el ciberespacio. En el caso de las redes sociales como *Facebook* y *Twitter*, casi todo el contenido es generado únicamente por los usuarios. Se establece la posibilidad del encuentro y el intercambio de información y el establecimiento de desarrollar una red social virtual. En el caso de Facebook, los usuarios pueden “vitriñar” y dialogar con lo que sus propios contactos publican en sus respectivos muros o biografías. El consumo se vuelve más sutil y centrado en las demandas cambiantes y en las fantasías de los usuarios, desplegadas bajo una aparente libertad para decir y mostrar lo que cada

105 En el artículo correspondiente, Wikipedia señala al respecto: “La Web 1.0 (1993-2004) es un tipo de web estática con documentos que jamás se actualizaban y los contenidos dirigidos a la navegación HTML y GIF. Es la forma más básica que existe, con navegadores de sólo texto bastante rápidos. (...) La Web 1.0 es de sólo lectura. El usuario no puede interactuar con el contenido de la página (nada de comentarios, respuestas, citas, etc), estando totalmente limitado a lo que el Webmaster sube a ésta”. Información disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Web_1.0>. Última consulta realizada el 22/09/14.

106 Como ya se vió en *supra*, p. 36, desde Víctor Hugo no parecen tan extrañas estas vinculaciones de las fuerzas naturales con las nuevas expresiones de los fenómenos modernos.

107 La misma enciclopedia señala al respecto que: “El término Web 2.0 comprende aquellos sitios web que facilitan el compartir información, la interoperabilidad, el diseño centrado en el usuario y la colaboración en la World Wide Web. Un sitio Web 2.0 permite a los usuarios interactuar y colaborar entre sí como creadores de contenido generado por usuarios en una comunidad virtual, a diferencia de sitios web estáticos donde los usuarios se limitan a la observación pasiva de los contenidos que se han creado para ellos”. Información disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Web_2.0>. Última consulta realizada el 22/09/14.

cual quiera. La libertad de consumo, fantasía fundante del supermercado, pasa a ser en Facebook, libertad para decir lo que se quiera. Tanto en el supermercado como en Facebook, no obstante, se establece un sistema de vigilancia encubierta, que parece no interferir con la sensación de libertad en los usuarios.

En el caso de *Twitter*, se hace más evidente el anonimato y una lógica muy cercana al rumor o al chisme, pero a escala global. El tuitero es más bien un usuario que desarrolla un cierto *olfato* para saber a quien *seguir* y qué es lo que en estos precisos momentos se está comentando. *Twitter* invita a una instantaneidad en la información. La extensión corta de cada *tweet* suele ser una señalización hacia algo fuera del mensaje mismo, más que un mensaje autocontenido. Es un dedo señalizador que indica algo para ver o para leer. El contenido está fuera de esta plataforma; los *tweets* la indican, la repiten, la divulgan, la comentan o la censuran. Aquí la autoría del contenido pierde importancia; lo que importa es la irrefrenable circulación masiva e instantánea de información. El tuitero es heredero del *flâneur* en su capacidad de conectarse con el rumor que se pierde entre la multitud.

1.2.4. EN BUSCA DEL FLÂNEUR LATINOAMERICANO

*A continuación exploramos diálogos de la figura del flâneur
con fenómenos que emergen en un contexto
latinoamericano.*

El callejeo en la crónica urbana latinoamericana

El interés por el deambular urbano ha caracterizado a varios cronistas latinoamericanos de distintas épocas, como Carlos Monsiváis¹⁰⁸ en Ciudad de México o Joaquín Edwards Bello en

¹⁰⁸ Al respecto, nos parece muy relevante la propuesta de lectura benjaminiana de Monsiváis planteada en Ilg, Andreas (2012), *El mosaico urbano. Walter Benjamin y crónicas de la ciudad de México*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras. UNAM.

Santiago de Chile. Beatriz Sarlo señala en el prólogo a *La ciudad vista*¹⁰⁹ que sólo lleva cámara fotográfica y libreta de apuntes en sus observaciones sobre la ciudad de Buenos Aires. Estos dos autores y esta autora me parecieron encarnaciones latinoamericanas de *flâneurs* (*flâneuse* en el caso de Sarlo), en su versión de investigadores sociales o cronistas. Lo mismo podría decirse de Jaime Sáenz en Bolivia, respecto a su crónica acerca del *aparapita* de La Paz.

Probablemente se podría abarcar el tema del paseo urbano desde la revisión de las crónicas escritas por estos y muchos otros ensayistas en Latinoamérica, en distintos periodos de tiempos. Lamentablemente, esta búsqueda sobrepasa las pretensiones de esta tesis, por lo que de momento sólo mencionaremos algunas reflexiones en torno a personajes, muchas veces vinculados al mundo popular, que reflejan un modo de callejear propio de algunas ciudades latinoamericanas.

El aparapita

El *aparapita* es un personaje ubicado en el límite entre la historia y el mito. Corresponde a un merodeador popular de la ciudad de La Paz en Bolivia. Este personaje fue popularizado por Jaime Sáenz en *El aparapita de La Paz* (1972)¹¹⁰. Así retrata Sáenz a éste personaje:

Por lo que se sabe, es el aparapita un indio originario del Altiplano y su raza es la aymara. La fecha de su aparición en la ciudad es algo que nadie ha precisado. Tal vez podría situarse en los albores de la República. (...) Todos ellos, fatalmente están destinados a perecer en garras del alcohol. (...) Es inconcebible la ancianidad en un aparapita: nuestro hombre desprecia la comida y prefiere la bebida, es lo cierto. Cuando come lo hace a la muerte de un obispo y exige un plato que ha de estar repleto de perejil, pues se siente fascinado por el perejil de un modo realmente inexplicable y misterioso. Añádase que el acto de comer le parece una gran indecencia, por cuya razón al mismo tiempo que come se oculta de la gente, poniéndose de cara a la pared. Y la gente lo repudia; no

109 Sarlo, *op. cit.* Desarrollaremos algunos aportes de este libro en *infra*, p. 150.

110 Saenz, Jaime (1972), *El aparapita de La Paz*. Fragmento disponible en <<http://temporalidadabandonada.blogspot.mx/2011/07/el-aparapita-jaime-saenz-1ra-parte.html>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

puede con él. Para los curas es un endemoniado, y una oveja descarriada según los evangelistas. Para las viejas es un brujo. Pero según los brujos no lo es. (Sáenz, 1972)¹¹¹

¿Podríamos pensar que el aparapita sea, como el *flâneur*, un experto en el arte del callejeo en La Paz? Responder a esta pregunta amerita nuevas búsquedas. Este misterioso personaje, a pesar de su singularidad, encuentra ecos en otros sujetos populares que vagan por otras ciudades latinoamericanas.

El roto

El *roto*, personaje que representa de una manera sintética al sujeto popular de Chile, ha sido amado y odiado por los chilenos. El roto es un personaje y un concepto identitario con el que tal vez muchos chilenos han tenido que dialogar en busca de su propia identidad. Nos centraremos aquí en dos visiones acerca de este personaje: la de Oreste Plath y la de Joaquín Edwards Bello.

Oreste Plath, uno de los principales compiladores del folcklore chileno del siglo XX, ha estudiado saberes populares orales en torno a la figura del roto. En el ensayo *Epopéya del “roto” chileno*¹¹², señala:

Para comprender al “roto” es necesario partir de su estructuración psíquica, condicionada por el medio físico. En el “roto” hay un exceso vital y por ello tiene un sentido especial de la vida y de la muerte; el “roto” confía en sí mismo y donde se encuentre hace nacer “chilecitos”. Sabe que ha sido mecido en cuna de piedra, que lo han amamantado en pechos de piedra. Asiste, después, a una escuela de agua y vive mirando hacia la altura o hacia la vastedad, desiertos y salares, o bajando a la profundidad minera. [...] El “roto” tiene elementos constitutivos del indio araucano invencible y del soberbio conquistador. No hay que olvidar que quinientas doncellas, indias fueron entregadas por Michimalonco a don Pedro de Valdivia y que éstas pueden haber sido las madres de los “rotos”. Y si no hubiese sido esto, tres siglos de convivencia, aunque mal avenidos, debieron producir influencias recíprocas.¹¹³

111 *Idem*.

112 Plath, Oreste (1957), *Epopéya del “roto” chileno*. Texto disponible en <www.oresteplath.cl>. Última consulta realizada el 22/09/14.

113 *Idem*.

Una de las características propias del roto, de acuerdo a esta descripción, es su adaptación a muchos ambientes y su disposición a viajar, lo que lo vuelve parcialmente cosmopolita: “Amigo del mar, se le encuentra en los muelles de Shanghai, Marsella, Nueva York y del Támesis, igual que en los malecones de Valparaíso o Antofagasta” (Plath, 1957)¹¹⁴. El roto es un personaje que emerge de una geografía natural muy diversa. No obstante, con la industrialización y la migración masiva de trabajadores del campo a la ciudad, el roto comenzó a habitar en un entorno urbano a fines del siglo XIX.

Y es, probablemente desde esta inserción cuando el roto comienza a ser discriminado en la sociedad urbana. Joaquín Edwards Bello en su novela *El roto*¹¹⁵ relata la vida de merodeadores en torno a la Estación Central de Ferrocarriles de Santiago (barrio por el que circularémos en esta tesis) que caracteriza al roto en la ciudad. El autor alude a una diversidad de personajes que rondan por este sector marginal y a una cultura heterogénea. A diferencia de la épica en la *Epopéya* de Plath, la visión de Edwards es naturalista; no oculta su propia repugnancia por la existencia marginal de sus personajes.

El roto hace vida de calle y de barrio. Irrumpe con sus prácticas provincianas en el mundo moderno de la ciudad que se industrializa. Se ve forzado a volverse obrero, pero no abandona su carácter silvestre. En este sentido, su relación con la mercancía se vuelve compleja, ambivalente. Nunca termina de creer en los dioses de la modernidad, como sí lo hace el *flâneur*.

Las muchas caras del vagabundo

Beatriz Sarlo se pregunta por la vida de quienes duermen en la calle y las razones que los

114 *Idem*.

115 Edwards Bello, Joaquín (2002 [1968]), *El roto*. Edición digital en Biblioteca Virtual Vitaneet. Disponible en <http://www.vitalibros.cl/catalogo_web/colecciones/800/860/863/elroto.pdf>. Última consulta realizada el 22/09/14.

llevaron a estar ahí (Sarlo, 2009). Los *linyeras* se vuelven una presencia normal y esperada en Buenos Aires. Esto podría reflejar también la realidad de Ciudad de México con sus muchos vagabundos, mendigos y comerciantes ambulantes en la frontera con la mendicidad. El vagabundo en la ciudad contemporánea latinoamericana no desaparece con la modernización urbana. Se podría afirmar que incluso su presencia ha aumentado. La incertidumbre económica y las dificultades para acceder a un bien raíz hacen preguntarse por los caminos que conducen a habitar la calle, como se lo cuestionó Sarlo. Su presencia se vincula a la mendicidad y al comercio ambulante, un par de prácticas que compensan la exclusión económica de una parte de las poblaciones latinoamericanas. Hace falta un mayor detenimiento en comprender esta particular forma de habitar la calle y de vincularse con la mercancía.

Todas estas figuras excluidas se ven obligadas a hacer de la ciudad un hogar. A diferencia del *flâneur*, su precariedad les impide entrar en el mundo de ensueño de las mercancías y la industria cultural.

CAPÍTULO II: FRAGMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA VISUALIDAD TRANSHISTÓRICA REVOLUCIONARIA

Fue a partir de la figura del flâneur que comenzamos a rondar en torno al pensamiento de Walter Benjamin. En este capítulo retomaremos los elementos más relevantes de la lectura de Buck-Morss, que servirán como hilo de Ariadna en el laberinto del Libro de los Pasajes

2.1. WALTER BENJAMIN: ASPECTOS PRELIMINARES PARA APROXIMARSE A LOS PASAJES COMO CUENTO DE HADAS DIALÉCTICO

Algunas aproximaciones en torno a la vida y obra de Benjamin

Walter Benjamin: el naufragio y el rescate de un proyecto político secreto

Bolívar Echeverría y el *naufragio* en Benjamin:

Benjamin parte del doloroso reconocimiento de que todo el movimiento histórico conocido desde mediados del siglo XIX como “revolución comunista” o “socialismo” ha terminado por ser un intento fracasado. Y en las pocas diez páginas de esta obra se imagina lo que podría ser o lo que debería ser el núcleo de un discurso socialista o comunista diferente - ¿del futuro? - verdaderamente histórico y verdaderamente materialista, el discurso revolucionario adecuado a la época del ocaso de la modernidad capitalista¹¹⁶.

La obra de Benjamin fue relativamente silenciosa en su vida. Su eco fue aumentando con las décadas, como si éste autor escribiera dirigiéndose hacia un público del futuro. Benjamin hace un llamado transtemporal al cual nosotros acudimos a través de esta investigación.

Las tres etapas cuasi-dialécticas del pensamiento de Benjamin

116 Echeverría, Bolívar. Prólogo a la traducción de Benjamin (1940) *Tesis sobre el concepto de historia*. p. 11

En términos biográficos, Buck-Morss distingue tres etapas “cuasi-dialécticas” del pensamiento de Benjamin: La primera, llamada “etapa teológica”: influida por Gershom Scholem, pensador de la mística judía, hasta el año 1924. La segunda, llamada “etapa marxista-materialista”: influida por Bertol Brecht hasta el año 1933. La tercera, una “síntesis original”: influida por Theodor Adorno, durante todo el exilio en París hasta su suicidio en 1940¹¹⁷.

Benjamin: un pensador moderno (a pesar de todo)

“El *Passagen-werk* [Libro de los Pasajes] es un diccionario histórico de los orígenes capitalistas de la modernidad”¹¹⁸. Este es el *norte* de Benjamin. El camino para esta comprensión parece una seguidilla de desvíos, un aparente extravío que permite, no obstante, encontrar el sentido de esta búsqueda:

Comparar [el *Libro de los Pasajes*] con los otros intentos de lanzarse en un viaje por mar en el que los barcos son desviados de su curso por el magnetismo del polo norte. Descubrir este polo norte. Aquello que para otros son desviaciones, son para mí los datos que orientan mi curso¹¹⁹.

El *tiempo del ahora* o la actualidad y sus presiones son las que mantienen el curso del materialismo histórico benjaminiano. Los deconstruccionismos posmodernos rechazan cualquier polo norte, a diferencia de Benjamin que sigue siendo un modernista, a pesar de todo.

Buscar el materialismo histórico en la cultura burguesa

Benjamin participó junto a Brecht en una revista llamada *Crisis y Cultura* (*Krise und Kultur*). Según Benjamin, esta revista “serviría para difundir el materialismo dialéctico a través de su aplicación a cuestiones que la *intelligentsia* burguesa se ve forzada a reconocer como

¹¹⁷ Buck-Morss, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 365.

¹¹⁹ Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 368.

propias”¹²⁰. Según Buck-Morss, Benjamin se refería a las ciencias y las artes. A través de este tipo de acciones y participaciones, Benjamin se volvía un “outsider de la izquierda”¹²¹, que se centraba en contenidos que la izquierda tradicional consideraría burgueses.

Una búsqueda histórica urgente

Aunque Benjamin buscaba posicionarse en el lado del proletariado, éste ya comenzaba a cambiarse al lado del nacionalsocialismo. De acuerdo a Buck-Morss, Hitler y su consigna “Alemania, despierta!” convocaba a recuperar el pasado mítico, que es una pseudo-historia. Esto lo divulgó en la radio, del mismo modo en que Benjamin lo hacía. “El fascismo transformó la realidad misma en teatro”¹²². El ascenso de Hitler al poder provocó la “inversión totalitaria del programa cultural de la izquierda”, lo que presionó a Benjamin a hacer una reflexión “histórico-política urgente para desmitificar al presente”¹²³. Esta reflexión fue la motivación para escribir *El libro de los Pasajes*, entendido como una búsqueda histórica en un contexto de emergencia política.

Fue el surrealismo antes que el marxismo una de las principales influencias en el pensamiento de Benjamin

La influencia del surrealismo en Benjamin

La poderosa influencia del surrealismo en Benjamin permea al *Libro de los Pasajes*. En particular, la novela *Le paysan de Paris* de Louis Aragon. Esta obra puede ser una de las principales inspiraciones para el *Libro de los Pasajes*. Tanto Aragon como Benjamin mostraban una fascinación surrealista por los lugares urbanos. Benjamin se conecta con obras como la de Aragon, en donde “la cualidad efímera del mundo material se carga de

120 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 54.

121 *Idem.*

122 *Ibíd.*, p. 55.

123 *Idem.*

sentido”¹²⁴. Los objetos cotidianos de la ciudad, para Aragon, eran expresión de divinidades:

Fue claro para mí que la humanidad está llena de dioses, como una esponja inmersa en el cielo abierto. Estos dioses viven, danzan el apogeo de su poder y luego mueren, dejando sus perfumados altares a otros dioses. Son los principios mismos de cualquier transformación total. Son la necesidad del movimiento. Estaba entonces vagabundeando intoxicado entre miles de concreciones divinas. Comencé a concebir entonces una mitología en movimiento. Merecía en rigor el nombre de mitología moderna. La imaginé con ese nombre¹²⁵.

Para Buck-Morss, Benjamin “creía que el significado encerrado en los objetos incluía de manera decisiva su historia”; esto configuraba lo que para Scholem era una “actitud mágica” frente a los objetos materiales¹²⁶. Benjamin actuaba como si el mundo circundante, especialmente en su dimensión visual, fuera lenguaje susceptible de ser leído.

Tal vez el texto más claro respecto a esta influencia sea *Der Surrealismus*. Benjamin toma del surrealismo una búsqueda radical de libertad. Según Buck-Morss: “Los surrealistas reconocen la realidad como un sueño, el *Libro de los Pasajes* habría de evocar la historia para despertar a los lectores de ese sueño”¹²⁷. El interés de Benjamin en el “legado del surrealismo” implicaba conectar el *shock* del despertar con la disciplina del recordar y, con ello, “movilizar a los objetivos históricos”¹²⁸.

Peligros del surrealismo: individualismo y ensoñación

Los surrealistas están inmersos en un sueño individual. Aragon, al respecto, plantea que la experiencia de los mitos modernos es una experiencia individual. Benjamin, por el contrario, quería provocar el despertar de un sueño que era colectivo. Las imágenes dialécticas producen un ensueño en un estado de vigilia; el despertar ocurre con el conocimiento histórico. Los surrealistas quedaron “atrapados en el mundo de los sueños”; Benjamin, por el

124 *Ibíd.*, p. 52.

125 Aragon, citado en *ibíd.*, p. 286.

126 *Ibíd.*, p. 30.

127 *Ibíd.*, p. 52.

128 *Ibíd.*, p. 300.

contrario, buscaba “penetrar todo con la dialéctica del despertar”¹²⁹. Esto requiere, según Buck-Morss, una comprensión mayor del fenómeno de la infancia.

*El surrealismo remite a la infancia como momento de
ensueño en la vigilia*

La experiencia de la ciudad en la infancia

Benjamin niño se asombraba ante las “cuevas de mercancías” que conformaban Berlín a principios del siglo XX¹³⁰. La experiencia de la ciudad en Benjamin apuntaba a una transversalidad en las clases sociales: “Para ambas clases [burguesía y proletariado], la revolución estilística desencadenada por la cultura de las mercancías era la forma onírica de la revolución social, la única forma posible en un contexto social burgués”¹³¹. Pareciera ser que Benjamin combina una actitud nostálgica de recuperar los sueños de la infancia plasmados en mercancías, con una actitud pragmática, centrada en las necesidades contemporáneas: “El deseo de recapturar el mundo perdido de la niñez determinó el interés de una generación por el pasado. Pero las necesidades de sus miembros, en tanto que adultos, determinó su deseo de despertar”¹³².

Estos planteamientos nos llevan a pensar en una especie de inconsciente colectivo al que alude Benjamin. Las imágenes del inconsciente son históricamente formadas: “La confrontación inexorable del pasado más reciente con el presente es algo históricamente nuevo”¹³³.

Un cuento de hadas dialéctico

129 *Ibíd.*, p. 287.

130 *Ibíd.*, p. 312.

131 *Ibíd.*, p. 314.

132 *Idem.*

133 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 306.

En *El narrador*, otro ensayo de Benjamin, nuestro autor “descubrió al cuento de hadas como una herencia cultural que lejos de participar en la ideología de la dominación de clases, mantiene viva la promesa de liberación”¹³⁴. Para Adorno, Benjamin tomaba literalmente los cuentos de hadas sin pretender algún tipo de “madurez”¹³⁵. En estos relatos, las fuerzas de la naturaleza y los animales se alían con el hombre en contra del mito, como lo planteaba Charles Fourier. Para este socialista utópico, el trabajo es como el juego infantil: ya no es explotador de la naturaleza sino que juega con ella en función de la realización de una realidad soñada. Este mismo sentido del trabajo es retomado por Benjamin: “La actividad es hermana del sueño”¹³⁶.

Los objetos culturales en la infancia: transmisión del inconsciente colectivo

“El 'truco' del cuento benjaminiano es extraer de las imágenes oníricas ya descartadas de la cultura de masas, un conocimiento políticamente esclarecedor del propio pasado inconsciente de la colectividad”¹³⁷. Los objetos culturales pasados de moda permiten una comunicación entre inconscientes de distintas generaciones. Los nuevos inventos de una generación son recibidos por la experiencia infantil de otra. “En la intersección entre historia colectiva e historia personal, entre el sueño de la sociedad y el sueño de la infancia, se transmiten los contenidos del inconsciente colectivo”¹³⁸. Benjamin alude a la experiencia infantil de la modernidad urbana: “Cada época tiene un lado dirigido hacia los sueños, el lado infantil. Para el siglo anterior esto aparece claramente en los *passages* [...]. Como en un sueño vivimos, una vez más, la vida de nuestros padres y abuelos”¹³⁹.

134 *Ibíd.*, p. 303.

135 *Ibíd.*, p. 302.

136 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 303.

137 *Ibíd.*, p. 300.

138 *Idem.*

139 Benjamin, citado en *Idem.*

Una didáctica infantil revolucionaria

“Todo gesto infantil es un impulso creativo que corresponde exactamente a un impulso receptivo”¹⁴⁰. Benjamin prestaba especial atención a los juegos y al teatro en los niños. Ambas experiencias permiten “una irrefrenada descarga de la fantasía infantil”¹⁴¹. Se invierten los roles y los niños enseñan a sus educadores; “aparecen nuevas fuerzas y nuevos impulsos”¹⁴². Estos nuevos impulsos pueden movilizar a la transformación social. La socialización burguesa, principalmente a través de la familia y las escuelas, neutraliza las fuerzas infantiles, derrotando así a los adultos como sujetos revolucionarios.

Pero la infancia no es un periodo inocente de la vida humana. Para Benjamin, la infancia es “un fenómeno con un lado aterradorante, grotesco, sombrío”.¹⁴³ Los niños son dictadores en su pequeño mundo; la educación es necesaria, pero entendiéndola como “el ordenamiento indispensable entre las generaciones, y por tanto, el dominio, si hemos de usar esa palabra, de esa relación y no [el dominio] de los niños”¹⁴⁴.

La acción revolucionaria infantil canaliza las habilidades miméticas

Los niños y las habilidades miméticas

De acuerdo a Buck-Morss, los niños son atraídos por cosas aparentemente inútiles. Las juntan en una nueva relación inventiva. Igual que los alegoristas¹⁴⁵ e igual que Benjamin en su revisión del siglo XIX en el *Passagen-werk*. Según la autora, solo Jean Piaget y Walter Benjamin tomaron tan en serio a los niños para plantear una teoría de la cognición infantil.

140 *Ibíd.*, p. 290.

141 *Idem.*

142 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 291.

143 *Ibíd.*, p. 292.

144 Benjamin, citado en *idem.*

145 En *infra*, p. 117 se desarrollará con más detalle la noción de alegoría.

Según Buck-Morss, “la imaginaria del mundo infantil aparece de manera tan persistente a lo largo de toda la obra de Benjamin que resulta sorprendente la omisión de una seria discusión en torno a su significación teórica en prácticamente todos los comentarios”¹⁴⁶. Mientras que Benjamin promovía una reconexión con la cognición infantil para despertar fuerzas ocultas de transformación social, Piaget, por otro lado, planteaba una superación productiva de la infancia por el pensamiento abstracto del adulto. Benjamin reivindicaba la epistemología infantil que conectaba pensamiento y acción:

Aquello que Benjamin hallaba en la conciencia infantil que era desterrado por la educación burguesa y que resultaba tan crucial para redimir (bajo una nueva forma) era precisamente *la conexión entre percepción y acción* que distinguía la conciencia revolucionaria en los adultos”¹⁴⁷.

Esta conexión era una forma activa y creativa de mimesis; la capacidad de imitar formas en la naturaleza.

La magia y las habilidades miméticas en la naturaleza y en el hombre

La facultad mimética es un modo de pensamiento anteriormente poseído, que se ha deteriorado ontogenética y filogenéticamente. “La naturaleza produce semejanzas [...] Pero el mayor talento para producir semejanzas pertenece a los humanos. [...] El juego infantil está impregnado por completo de formas miméticas. [...] Su alcance no se reduce a imitar personas”¹⁴⁸.

Según Buck-Morss, producir semejanzas es producir magia. La autora realiza una especie de visión histórica y dialéctica del desarrollo de los modos de producción miméticos en el hombre. El lenguaje humano, en sus orígenes, produce semejanza y magia con los objetos a los que representa, como puede verse en los jeroglíficos egipcios. La astrología fue un

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 289.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 290. Las cursivas son nuestras.

¹⁴⁸ Benjamin, citado en *Ibid.*, p. 293.

intento por leer semejanzas no sensoriales en los cuerpos celestes. La escritura también fue la producción de semejanzas no sensoriales. El “mundo de los signos del hombre moderno no es la decadencia de la facultad mimética, sino otra etapa de su transformación”¹⁴⁹. Este mundo de los signos no se limita al lenguaje verbal, como lo muestran las tecnologías modernas de la fotografía y el cine. Actualmente estas habilidades se han desarrollado enormemente a través de las tecnologías de los videojuegos y de los recientes dispositivos de *realidad aumentada*¹⁵⁰. Esta nueva capacidad mimética es más científica, pero sus efectos no dejan de parecerse evocaciones oníricas que impregnan de magia la realidad cotidiana de los sujetos contemporáneos.

*La magia del sueño y el pensamiento infantil permiten
movilizar la conciencia hacia un despertar revolucionario*

El sueño colectivo burgués: represión y sublimación

En los escritos tempranos de Marx se alude al sueño colectivo como una falsa conciencia:

Nuestro lema debe ser: la reforma de la conciencia, no a través de dogmas, sino analizando la conciencia mística opaca para sí misma, ya sea que aparezca en su forma religiosa o política. Se verá con claridad entonces que el mundo ha poseído largamente como sueño algo que sólo al hacer consciente puede ser poseído en la realidad. [...] La reforma de la conciencia consiste sólo en sacudir al mundo [...] fuera del sueño de sí mismo¹⁵¹.

En contraste con Marx, para Sigmund Freud, “un sueño es la realización disfrazada de un deseo”¹⁵².

149 *Ibíd.*, p. 294.

150 La realidad aumentada puede ser entendida como “el término que se usa para definir una visión a través de un dispositivo tecnológico, directa o indirecta, de un entorno físico del mundo real, cuyos elementos se combinan con elementos virtuales para la creación de una realidad mixta en tiempo real. Consiste en un conjunto de dispositivos que añaden información virtual a la información física ya existente, es decir, añadir una parte sintética virtual a lo real”. Información tomada de Wikipedia. Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Realidad_aumentada>. Última consulta realizada el 22/09/14.

151 Marx, citado en *Ibíd.*, p. 309.

152 Freud, citado en *Ibíd.*, p. 310.

La frustración de un deseo, en términos de una hegemonía del imaginario burgués, manifiesta la ideología de la clase dominante aún en sujetos que no pertenecen a este grupo social. El sueño, a su vez, es expresión de un sistema de producción burgués. Esta posible vinculación entre Marx y Freud es retomada por Benjamin en un planteamiento acerca los contenidos del sueño:

Las condiciones económicas en las que vive una sociedad encuentran expresión en la superestructura, así como el estómago lleno de quien duerme, aún si puede verse como la causa que determina los contenidos del sueño, encuentra en esos contenidos, no su copia reflejada, sino su expresión¹⁵³.

Los “contenidos económicos reprimidos de la conciencia de un colectivo podrían *sublimarse* en una forma literaria y una fantasía imaginaria”¹⁵⁴. Los escritos utópicos del siglo XIX fueron receptáculos de sueños colectivos, que a su vez son expresión de la eterna dominación de la clase burguesa, que *reprime* el logro de los sueños utópicos que ella misma ha generado. “Hacia finales del siglo XIX, el sueño, claramente burgués en sus orígenes (y burgués también en el deseo latente que expresaba) se había vuelto colectivo, extendiéndose a la clase obrera”¹⁵⁵. Una especie de hegemonía gramsciana del sueño burgués, que permite, a su vez colectivizar el despertar.

La infancia: ocasión del despertar colectivo

Es a través de la expresión de las habilidades miméticas que el niño es capaz de desplegar un potencial de acción que permite conectar el sueño con la actividad transformadora.

El sueño espera secretamente el despertar; el que duerme se entrega a la muerte hasta que es convocado, espera el instante en el que *con astucia*¹⁵⁶ se desprende de su grillete. Sucede lo

153 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 309.

154 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 311.

155 *Ibíd.*, p. 312.

156 Las cursivas son nuestras. La “astucia” es un término específico en Benjamin. “Con astucia (*mit List*), no sin ella, nos exculpamos del reino de los sueños” (Benjamin en *Ibíd.*, p. 300). La expresión “astucia” es una reformulación del término hegeliano: “Según Hegel, la razón se vuelve autoconsciente abriéndose camino

mismo con el sueño colectivo para el que los niños se convierten en la ocasión afortunada de su propio despertar¹⁵⁷.

El despertar, en este sentido, no significa en este caso el fin del sueño, sino la conexión entre ese sueño y la acción social radical¹⁵⁸ que se produce cuando se cruza el sueño con la necesidad material, tanto en el hombre como en la naturaleza compleja de la que es parte:

Una historia materialista que rompe el encantamiento de la nueva naturaleza para liberarla del embrujo del capitalismo y, sin embargo, reserva todo el poder del encantamiento para el objetivo de la transformación social: este habría de ser el objetivo de la narración benjaminiana¹⁵⁹ (Buck-Morss, 1995, p. 300).

La ilusoria coherencia del caleidoscopio

El orden capitalista subjetivo, visto como realidad onírica que cambia de moda en moda, es coherente e ilusorio, pero frágil como un caleidoscopio y las imágenes que produce. Es, finalmente, un juego que a través de imágenes ilusorias, se nos presenta como el único juego posible:

El curso de la historia, tal como se representa en el concepto de catástrofe, no tiene en realidad mayor asidero en la mente del hombre pensante que el caleidoscopio en la mano de un niño, cuando destruye todo lo ordenado y muestra un nuevo orden en cada giro. La justeza de la imagen está bien fundada. Los conceptos de los dominadores han sido siempre los espejos gracias a los cuales se establecía la imagen de un *orden*. El caleidoscopio debe ser destruido¹⁶⁰ (Benjamin en Buck-Morss, 1995, p. 226).

Esto configura la potencia infantil en la dialéctica del despertar, entendido como la destrucción del dispositivo que produce un universo visual fantasmagórico, similar al que se ve en la repetición colorida de la mercancía en cualquier supermercado o centro comercial

en la historia "con astucia", a través de las pasiones y ambiciones de los involuntarios sujetos históricos" (*Idem*). "Pero en la narración dialéctica de Benjamin, astucia es, a través del despertar, la capacidad de burlar a la historia que ha embrujado el sueño colectivo, manteniendo inconsciente a sus miembros" (*Idem*). Astucia para Benjamin es el recurso a través del cual el ser humano extrae lo mejor de los poderes míticos.

157 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 300.

158 El concepto de *innervación* plantea que esta conexión se da, incluso, en un nivel neurológico, como se verá en *infra*, p. 85.

159 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 300.

160 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 226.

contemporáneo.

Innervación histórica y revolución

La perspectiva de la revolución como *innervación* implica la conexión de imágenes utópicas (consideradas recursos o “pro-visiones”) con el sistema nervioso motriz del sujeto revolucionario:

Las imágenes no son tanto pre-visiones de una sociedad postrevolucionaria, como pro-visiones necesarias para una práctica social radical. De allí la teoría de Benjamin de la revolución como *innervación*: las imágenes del deseo 'inervan el órgano técnico del colectivo, proporcionándole la estimulación nerviosa que impulsa a la acción revolucionaria, como el niño que aprende (la tarea práctica) de asir tratando (de manera imposible) de alcanzar la luna con sus manos'¹⁶¹.

Las imágenes utópicas u oníricas expresan, de este modo, un deseo que permite movilizar el organismo del sujeto hacia el logro material de la satisfacción de ese deseo prefigurado en el sueño.

Chaplin y la apropiación neural de la realidad tecnológica

La mimesis infantil nos enseña que los seres humanos podemos imitar a las máquinas. Desde esta experiencia se configura un segundo modo de innervación, que consiste en la conexión entre el sujeto humano y algunas tecnologías específicas, como ocurre claramente en el caso de un conductor de automóvil. En el conductor, la acción motriz de los diferentes pedales y el volante, más la visualización frontal y la de los distintos espejos permite que la motricidad neurológica del ser humano se traduzca en una motricidad vehicular coordinada.

Para Benjamin, los movimientos de *Charlot*, el personaje característico representado por Charlie Chaplin refleja ya una motricidad que se conecta con las tecnologías del cine:

Lo nuevo en los gestos de Chaplin segmenta los ademanes expresivos en series de sus más

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 136.

mínimas nervaduras. Cada uno de estos movimientos se recomprime a partir de series de movimientos desmembrados. Ya sea que se centre la atención en su modo de caminar o en el manejo de su bastón o en la inclinación de su sombrero, es siempre esta misma secuencia sincopada de los más pequeños ademanes la que convierte la secuencia fílmica de imágenes en ley de las acciones motoras humanas¹⁶².

Este planteamiento nos lleva a pensar en la influencia neurológica de las nuevas tecnologías en el comportamiento humano.

Esbozamos en este apartado el particular “activismo político surrealista” presente en Benjamin para contextualizar su pensamiento. A continuación planteamos algunas características del Libro de los Pasajes

La intención pedagógica en El Libro de los Pasajes

El *Libro de los Pasajes* es una propuesta pedagógica: “Nos concede la experiencia de sentir que estamos descubriendo el significado político de [los] fenómenos por nuestra propia cuenta”¹⁶³. Estos fenómenos concretos o literarios son considerados las raíces históricas del capitalismo tardío.

Es La preocupación política de Benjamin la que proporciona un marco global a las constelaciones de sentido y “salva al proyecto de la arbitrariedad”¹⁶⁴. Según Buck-Morss, su preocupación es en gran parte, la nuestra. La meta de Benjamin fue hacer una filosofía a partir de la historia; usar el material histórico como filosofía. Las imágenes son vistas como una representación gráfica de la verdad, sin ser totalizadoras. Son ideas discontinuas, no producen un único marco comprensivo.

Una colección de notas al pie de página sobre la realidad

162 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 296.

163 *Ibíd.*, p. 14.

164 *Ibíd.*, p. 71.

Sólo si reconocemos que este escrito brillante que estamos tan dispuestos a canonizar, constituye en realidad sólo un conjunto de comentarios o de notas al pie de página en relación al mundo exterior al texto, estamos en condiciones de penetrar en el *Libro de los Pasajes*¹⁶⁵.

Esto vuelve la obra de los Pasajes algo similar a *Twitter*; un texto *en-abîme* que señala algo que está fuera suyo.

La intención de incluir imágenes en el Libro de los Pasajes

De acuerdo a Buck-Morss, Benjamin realizó una extensa búsqueda de imágenes en las bibliotecas de París. Esto era algo poco común entre historiadores y un tipo de investigación completamente desconocida entre los filósofos. El álbum de copias fotográficas de Benjamin se perdió, aunque para él resultaba relativamente indiferente que estas *imágenes* del siglo XIX, seleccionadas para el proyecto, fueran representadas verbal o pictóricamente. Además, en la época de Benjamin, no era tan común acceder a fotografías como lo es en nuestro tiempo.

Sacar el Libro de los Pasajes de su contexto

De acuerdo a Buck-Morss, el mismo *Libro de los Pasajes* debe ser arrancado de contexto y vuelto mónada, siguiendo la propia prescripción de Benjamin: “En honor a la verdad, el propio texto benjaminiano debe ser “arrancado de contexto”, a veces incluso, “de una forma aparentemente brutal”¹⁶⁶. Esto nos prescribe una cierta licencia para establecer diálogos flexibles entre esta revisión y nuestras realidades latinoamericanas contemporáneas.

El Libro de los Pasajes como colección de ur-fenómenos

El Libro de los Pasajes como prima philosophia

Para Theodor W. Adorno, el *Libro de los Pasajes* es una “*prima philosophia*” más que una

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 369.

investigación histórica sociológica¹⁶⁷. Es decir que la intención central de la obra de Benjamin es proponer una filosofía originaria sobre la vida urbana moderna. En una carta a Adorno y a otros marxistas de Frankfurt, plantea: “Lo que me preocupa sobre todo, como saben es la *ur-historia* del siglo XIX”¹⁶⁸.

Benjamin y los ur-fenómenos

El *ur-fenómeno* es un concepto que Benjamin toma de Goethe, respecto a la morfología de la naturaleza. En la biología, a diferencia de la física y la química, el objeto de conocimiento podía ser percibido inmediatamente, en un acto de observación irreductible. “Las leyes objetivas y las regularidades de los organismos vivientes eran gráficamente visibles en sus formas estructurales”¹⁶⁹. Para Goethe, los *ur-fenómenos* son una materialización de las ideas platónicas.

Esta noción es retomada por Georg Simmel, pero aplicada esta vez a fenómenos microsociales. Para éste autor, el fenómeno social “se exhibe desnudo ante los ojos del observador atento”¹⁷⁰. Este fenómeno observable, aunque fuera fugaz, reflejaba un modo general de ordenamiento en la sociedad.

Mostrar el capitalismo en su estado embrionario

Benjamin retoma la noción de *ur-fenómeno* de Goethe y su aplicación a las ciencias sociales por Simmel con el fin de eliminar la teoría como algo trascendente. Su interés historiográfico, filosófico y también revolucionario, está en la búsqueda de teorías concretas e immanentes a los fenómenos históricos, que a la vez son expresión de la naturaleza. Esto ocurre principalmente cuando los procesos históricos se encuentran en un momento embrionario.

167 Adorno, citado en Buck-Morss, *op-cit.*, p. 244.

168 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 242.

169 *Ibíd.*, p. 89.

170 Simmel, citado en *Ibíd.*, p. 89.

Por ello, el interés de Benjamin por los *passages* parisinos, que podríamos considerar como los primeros *shopping-centers* en la historia occidental, radica en que en ellos se puede “ver el capitalismo industrial en un estado embrionario, representado fácticamente”¹⁷¹.

El ur-fenómeno del caleidoscopio y el “acertijo chino”: el principio del montaje en la imagen

Para Benjamin, en los *Pasajes* se pone en juego un principio de visualidad particular, caracterizado por el posicionamiento contiguo de una multiplicidad de anuncios, a modo de un *collage*. El *collage* es producido a través del proceso de montaje de imágenes, es decir, de la posibilidad de ordenar, re-ordenar y sobreponer imágenes y también texto. En los *Pasajes*, la visualidad en *collage* estaba dada por los carteles que anuncian mercancías que recordaban a la imagen en un caleidoscopio.

El caleidoscopio fue inventado en 1816 por David Brewster, un físico escocés. No obstante, según Buck-Morss, la articulación de imágenes disímiles ya podía observarse en el juego conocido como “acertijo chino”, popularizado en Europa antes que el caleidoscopio¹⁷². El “acertijo chino” era un juego similar al moderno *tangram*¹⁷³, con la diferencia de que cada pieza tenía dibujada o grabada una escena de la vida social china o un paisaje.

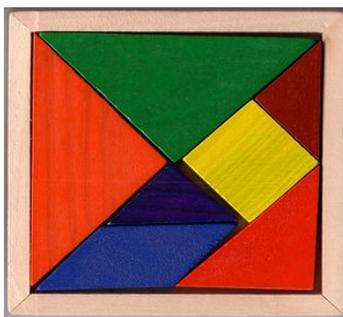


Imagen 4: tangram

Si el acertijo chino marcó el origen del principio de montaje como posibilidad visual en el

171 *Ibíd.*, p. 90.

172 *Ibíd.*, p. 91.

173 De acuerdo a wikipedia, el tangram “es un juego chino muy antiguo, que consiste en formar siluetas de figuras con las siete piezas dadas sin solaparlas.” Disponible en <<http://es.wikipedia.org/wiki/Tangram>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

juego, la Torre Eiffel y el *art nouveau* en general marcan su apogeo como principio constructivo en la técnica arquitectónica. Este monumento fue un modelo que sirve de inspiración para un hipotético *ensamblado* del *Libro de los Pasajes*, que Benjamin no alcanzó a realizar. El método articulador de Benjamin consistía en:

Eriger las mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos arquitectónicos finalmente cortados y manufacturados. En realidad, descubrir la cristalización del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares. Esto significa romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia como tal en la estructura del comentario¹⁷⁴.

En el *Libro de los Pasajes*, los *pequeños momentos particulares* son descripciones de *ur-formas* en un momento histórico. Los *comentarios* del autor son las juntas que permitirían unir coherentemente los fragmentos particulares en una representación filosófica de la historia como *acontecimiento total*¹⁷⁵. La dimensión constructiva del montaje es, de acuerdo a Benjamin, la única forma en la que puede erigirse la filosofía moderna.

El flâneur: el surgimiento de la contemplación de la mercancía en exhibición

En una búsqueda genealógica de la práctica del caminar en la ciudad, nos encontramos con la revisión de los orígenes concretos del paseo urbano en el personaje genérico del *flâneur*, andante, mirón y consumidor que habitaba los Pasajes parisinos, llenos de mercancías, y que comenzó a extrapolar este modo de habitar el espacio a toda la ciudad. El *flâneur* fue una de las figuras paradigmáticas de la filosofía concreta de Walter Benjamin. Para el *flâneur*, el pasear en la ciudad era, simultáneamente, contemplar la sucesión de mercancías en exhibición y dejarse llevar por la seducción de éstas.

Este personaje y su modo de habitar la ciudad han dado origen a una subjetividad propia de

174 Benjamin, citado en Buck-Morss, *op. cit.*, p. 94.

175 Es este énfasis en la totalidad del proceso histórico lo que podría vincular el pensamiento de Benjamin con el de Hegel.

nuestra vida contemporánea y a un modo de vincularnos con la pléyade de mercancías y sus juegos fantasmagóricos, producidos por toda forma de publicidad y, en especial, por el desarrollo de tecnologías de producción y reproducción de la imagen. El *flâneur* remite al consumidor-urbanita actual en su particular relación visual con un océano de mercancías. Muchas de sus encarnaciones posteriores ya han sido exploradas en esta tesis.

Los Pasajes como cuerpo del sueño colectivo

La arquitectura del siglo XIX es el “*cuerpo*” o “el inconsciente” del colectivo que sueña¹⁷⁶. Benjamin resucita la imagen barroca del *cuerpo político*. Su condición era ser una réplica material del sueño colectivo que había que someter a interpretación. En ellos se encuentran “todos los errores de la conciencia burguesa (el fetichismo de la mercancía, la cosificación, el mundo como “interioridad”), y también (en la moda, la prostitución, las apuestas), todos sus sueños utópicos”¹⁷⁷. Los Pasajes eran “el primer estilo internacional de la arquitectura moderna”¹⁷⁸, el signo de las metrópolis modernas que fue imitado en todo el mundo a fines del siglo XIX. Sus sucesores, los grandes almacenes, podían verse a principios del siglo XX en Buenos Aires y otras capitales latinoamericanas, de acuerdo a Sarlo¹⁷⁹. Los actuales centros comerciales están en incontables ciudades alrededor del mundo y, día tras día, siguen siendo una reproducción moderna de este dispositivo onírico original, en donde la mercancía y su interacción con el consumidor-espectador sigue siendo el proceso central que mueve estos dispositivos.

176 *Ibid.*, p. 299.

177 *Ibid.*, p. 58.

178 *Idem.*

179 Sarlo, *op. cit.*

Seguimos a continuación las cuatro constelaciones principales del pensamiento benjaminiano en torno a la mercancía, de acuerdo a Susan Buck-Morss

2.2. TRES EJES Y CUATRO CONSTELACIONES DEL PENSAMIENTO BENJAMINIANO EN SUSAN BUCK-MORSS

Los conceptos centrales de la perspectiva filosófica de Benjamin en el *Libro de los Pasajes* son, de acuerdo a Buck-Morss: *mito*, *naturaleza* e *historia*. Se articulan en cuatro constelaciones teóricas:

1. **Historia natural:** “Benjamin consideraba al mundo de los objetos industriales como fósiles, como la huella de una historia viviente que puede ser leída desde la superficie de los objetos sobrevivientes, e introduce la significación de la concreción visual en la metodología de las imágenes dialécticas a partir de discutir su concepto de los *ur-fenómenos*”¹⁸⁰.
2. **Historia mítica:** Alude a la crítica benjaminiana del progreso, con dos partes. a) Parte descriptiva: “La manera en que la fantasmagoría del progreso se entrelazó con el discurso del siglo XIX”¹⁸¹. b) Parte propositiva: “El intento de construir un metadiscurso a partir de desenterrar marcas ocultas que muestran el progreso como la fetichización de la moderna temporalidad, que es una repetición sin fin de lo *nuevo* como *siempre lo mismo*. El jeroglífico en el que aparece esta temporalidad es la moda” (*ibídem*)¹⁸².
3. **Naturaleza mítica:** El inconsciente colectivo para Benjamin: “La superestructura como dialéctica entre la imaginación utópica y el nuevo potencial tecnológico”¹⁸³. La

180 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 73.

181 *Idem*.

182 *Idem*.

183 *Idem*.

búsqueda de opciones culturales que *redimen* lo antiguo.

4. **Naturaleza histórica:** “El análisis de la moderna alegoría tal como esta se expresa en la poesía de Baudelaire”¹⁸⁴. La constatación de la decadencia del fetiche que pierde su encanto.

Estas cuatro *constelaciones* son cuatro caras de la mercancía. En torno a ellas, Benjamin plantea su particular mirada respecto a la relación sujeto-mercancía que caracteriza la condena moderna y su posible superación. En los apartados siguientes, revisaremos cada una de estas dimensiones desarrolladas por Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada*. Intentamos buscar, en este análisis, claves interpretativas para mirar las imágenes de la ciudad latinoamericana en el siglo XXI.

2.2.1. HISTORIA NATURAL: EL FÓSIL

Una propuesta dialéctica de articulación entre naturaleza e historia

Historia natural en Darwin y en Adorno

Tradicionalmente, se opone al tiempo de la historia, el tiempo de la naturaleza. El tiempo natural es cíclico; el tiempo histórico es irreversible. Esta diferencia es cuestionada por Darwin y su *historia natural*. La noción de historia natural darwiniana tiene una expresión política en el “socialdarwinismo” (*sic.*) de fines del siglo XIX, que promueve una “evolución social”¹⁸⁵, que concebía el capitalismo competitivo y el imperialismo como saludable y natural.

También se desarrolla la noción de *historia natural* en el pensamiento de Theodor W. Adorno, en un ensayo titulado precisamente *Historia natural* y publicado en 1932¹⁸⁶. Adorno retoma el

184 *Ibíd.*, p. 74.

185 *Ibíd.*, p. 75.

186 *Ibíd.*, p. 76.

planteamiento de Heidegger: “la historicidad es la naturaleza del ser”¹⁸⁷ y lo extiende a la naturaleza como ser. Concebía a la naturaleza y la historia como dos opuestos dialécticos:

La naturaleza y la historia [...] no desaparecen una en la otra, sino que surgen simultáneamente una de la otra y se atraviesan mutuamente de tal modo que aquello que es natural emerge como signo de la historia, y la historia cuando es más histórica, aparece como un signo de la naturaleza¹⁸⁸.

Benjamin retoma esta noción de Adorno: “Ninguna categoría histórica sin sustancia natural; ninguna sustancia natural sin su filtro histórico”¹⁸⁹. Naturaleza e historia devienen, en esta tradición de pensamiento, dos caras de la misma moneda.

Un método para articular historia y naturaleza

El método que propone Benjamin para articular historia y naturaleza consiste, según Buck-Morss en:

Yuxtaponer pares binarios de signos lingüísticos del código del lenguaje y aplicar estos signos a los referentes materiales, pero cruzando las direcciones, pues los objetos materiales no se someten dócilmente a los signos lingüísticos, sino que poseen fuerza semántica para poner en cuestión los signos¹⁹⁰.

Tanto los referentes materiales como los signos lingüísticos conforman un metalenguaje sintético, sin que prime un código por sobre el otro.

El siglo XIX como prehistoria

En el *Libro de los Pasajes* la historia natural se vuelve *ur-historia*. Esto es, “subrayar el carácter *prehistórico* de la historia burguesa”¹⁹¹. Las mercancías, costumbres y personajes del siglo XIX se le presentaban a Benjamin como una remota lejanía: “el pasado más

187 *Idem*.

188 *Ibíd.*, p. 77.

189 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 77.

190 *Ibíd.*, p. 77.

191 *Ibíd.*, p. 80.

reciente se vuelve distante”¹⁹². La imagen de los Pasajes, casi como los escenarios idealizados de la era glacial, se vuelven “una *ur-época* apenas pasada”¹⁹³.

En la época de Benjamin, ya no existía el consumo en su forma capitalista temprana. En el siglo XX los Pasajes no pudieron competir con “los grandes almacenes que vendían mercancías producidas masivamente en un volumen capaz de compensar niveles mayores de ganancia”¹⁹⁴. Los Pasajes, en la época de Benjamin, estaban en extinción por la evolución *natural* que la burguesía industrial había impulsado. Las modas del siglo XIX quedan *fosilizadas* en los Pasajes. “En los aparadores de las peluquerías, se ve a las últimas mujeres de cabello largo... *permanentes* rizos fosilizados”¹⁹⁵. Los Pasajes se vuelven así una cueva en donde está fosilizada la prehistoria salvaje del capitalismo.

Algo similar podría constatar, por ejemplo, cualquier joven del siglo XXI, acostumbrado a escuchar música en formato MP3 al descubrir al *casette* como el soporte de audio más popular a principios de los 90'. El siglo XX, incluso el último cuarto de siglo, se vuelve también nuestra particular prehistoria, llena de fósiles como el *casette*.

Mito y desmitificación a través de la historia natural: el primitivismo benjaminiano

Estas observaciones no deben ser confundidas con una naturalización de la historia. Al respecto, Buck-Morss distingue:

Cuando los referentes históricos son considerados como *naturales*, afirmándolos acríticamente e identificando el curso empírico de su desarrollo, el resultado es el mito; cuando la naturaleza prehistórica es evocada en el acto de nombrar lo históricamente moderno, el efecto es la desmitificación¹⁹⁶.

De esta manera, la articulación de naturaleza e historia para Benjamin apuntaba a dos

192 *Ibíd.*, p. 82.

193 *Idem.*

194 *Idem.*

195 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 83.

196 *Ibíd.*, p. 85.

objetivos: Criticar la historia natural darwiniana como ideología y “mostrar cómo, en la configuración correcta, los elementos ideacionales de la naturaleza e historia podían revelar la verdad de la realidad moderna, su transitoriedad y su estado primitivo”¹⁹⁷. Se configura, de esta manera, un cierto *primitivismo* en el pensamiento de Benjamin. Respecto a esto, Buck-Morss plantea:

El *primitivismo* estaba de moda en el tiempo de Benjamin, pero para él lo prehistórico sólo puede ser visto en lo nuevo de la historia. Su concepción es dialéctica. No existe 'lo primitivo', biológico u ontológico que resista la transformación histórica¹⁹⁸.

La tecnología y la vida moderna como segunda naturaleza

Para Benjamin, la tecnología es fundamentalmente una forma de naturaleza. No hay una distinción categórica absoluta entre tecnología y naturaleza. Este planteamiento coincide con la noción de *segunda naturaleza* en Georg Lukács, pensador marxista húngaro. Pero a diferencia de este autor, Benjamin incluía no sólo a la tecnología sino “a todo el mundo material, incluidos los seres humanos, transformados por esa tecnología”¹⁹⁹.

De este modo, la naturaleza presenta dos épocas: La primera, en donde evoluciona lentamente desde hace millones de años y la segunda, que “comenzó con la revolución industrial y su rostro se transforma día a día”²⁰⁰. La nueva naturaleza puede ser amenazante para las nuevas generaciones que las utilizan porque “no han aprendido todavía a dominar no a esta naturaleza misma, sino a la relación de la humanidad con ella”²⁰¹. Este aprendizaje requiere, según la autora, “ser receptivo al poder expresivo de la materia, requiere de una destreza no instrumental, sino mimética”²⁰².

197 *Idem.*

198 *Ibíd.*, p. 88.

199 *Ibíd.*, p. 86.

200 *Idem.*

201 *Idem.*

202 *Idem.* Respecto a las habilidades miméticas, revisar *supra*, p. 82.

2.2.2. HISTORIA MÍTICA: EL FETICHE

*Cuando la historia se desarrolla teleológicamente en la
realización de un mito*

El fetiche: la historia vista como mito

“En el mito, el paso del tiempo asume la forma de la predeterminación”²⁰³. El mito y la historia son incompatibles. La historia “supone la posibilidad de influencia humana en los acontecimientos, y con ella, la responsabilidad moral y política sobre los acontecimientos”²⁰⁴. El mito explica por qué el mundo es como es cuando no puede ser vista o recordada una relación de causa-efecto. Lo hace con la forma de un destino inescapable. Los mitos no se restringen ni a un discurso ni a una época particular. “La cuestión política es que cuando la temporalidad se concibe bajo el signo mítico de la predestinación, la gente se convence de que el curso actual de los acontecimientos no puede ser resistido”²⁰⁵.

El *Libro de los Pasajes* intenta “desentronizar las teorías míticas de la historia” (Buck-Morss, 1995, p. 95)²⁰⁶. Especialmente, el caso del *mito del progreso histórico automático*, incuestionado en la época de Benjamin. Nuestro autor aspira a “un materialismo histórico en que la idea del progreso ha sido aniquilada. [...] Su principio básico no es el progreso sino la *actualización*”²⁰⁷. A diferencia de la historia mítica, la idea de historia natural no produce ningún resultado social necesario, a diferencia de lo que plantean algunos darwinismos sociales. La nueva naturaleza de la industria representa un progreso real en términos de los

203 *Ibíd.*, p. 95.

204 *Idem.*

205 *Idem.*

206 *Idem.*

207 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 96. Las cursivas son nuestras. Habría que distinguir que esta acepción de actualización no tiene que ver con la acepción que en la informática contemporánea se tiene de este concepto. La actualización en Benjamin no es un mejoramiento continuo de lo que había antes. Es más bien un reconocimiento actual de una realidad ilusoria en la mercancía anticuada que movilizó a los actores sociales de otra época del capitalismo.

medios de producción únicamente, pero no hay progreso en términos de las relaciones de producción, pues la explotación de clase permanece igual. El mito se configura cuando se toman los avances de los medios de producción como avances en las relaciones sociales del cuerpo social, legitimando así el estancamiento de la explotación.

Crítica al mito del progreso

Según Buck-Morss, en la ilustración, la noción de progreso tenía un carácter crítico. Este carácter se pierde cuando “la burguesía conquista su posición de poder en el siglo XIX”²⁰⁸. La pérdida del carácter crítico del concepto de progreso es desarrollada visualmente, mostrando la transformación física de la ciudad de París. En primer lugar, durante la ilustración se buscaba construir una ciudad que fuera un paraíso en la tierra, desafiando la doctrina teológica de la ciudad divina y la ciudad terrena. En el siglo XIX, en cambio, el brillo urbano de París deslumbraba a las multitudes, pero al mismo tiempo las engañaba. París mostraba el espectáculo del consumo y ocultaba las relaciones de explotación.

El progreso como religión

El mito del progreso se volvió una religión. Para Victor Hugo: “El progreso es la huella de Dios mismo”²⁰⁹. Esta religión era altamente organizada y diferenciada: “Las exposiciones universales eran los altares; el París de Haussmann, el Vaticano; las mercancías, objetos de culto; los saint-simonianos, los sacerdotes; los folletines, el evangelio, y el ferrocarril, la misión”²¹⁰. Pero el objeto más sagrado de esta religión, el verdadero Hijo de Dios encarnado, era el dinero. Estos planteamientos son retomados por Bolívar Echeverría en el texto *La religión de los modernos*, en donde el autor ecuatoriano señala, evocando a Marx, que “lo

208 *Ibíd.*, p. 97.

209 Hugo, citado en *Ibíd.*, p. 107.

210 *Ibíd.*, p. 108.

que la modernidad capitalista ha hecho con Dios no es propiamente matarlo sino sólo cambiarle su base de sustentación”²¹¹.

Los avatares del progreso se volvieron gigantes. La abundancia, la velocidad, la monumentalidad y la expansión son las marcas de la publicidad del progreso. Las grandes obras del megalómano gobierno parisino, hacían que los Pasajes, antiguamente gloriosos, se vieran empequeñecidos y sofocantemente locales.

Las contraimágenes que desafían el mito del progreso

Benjamin se dedicó a la búsqueda de las contraimágenes que pudieran desafiar la semántica del progreso. Frente al progreso megalómano, “Benjamin buscaba los objetos pequeños, descartados, los edificios anticuados y las modas que como *desechos* de la historia, evidenciaban una destrucción material sin precedentes”²¹². Revertía el religioso énfasis en el porvenir, en una crítica radical de la historia desde una mirada retrospectiva.

Por otra parte, la historia, según Benjamin, está tan quieta que *junta polvo*: “El polvo se asienta en París, se agita y vuelve a asentarse, [...] el polvo incluso se esparció sobre las revoluciones”²¹³. Frente al París de las grandes obras, había una ciudad frágil. Charles Meryon, dibujante francés de mediados del siglo XIX, captaba esta fragilidad del París que estaba muriendo. Este dibujante fue retomado por Benjamin para plantear contraimágenes: “Meryon hizo de las casas de vecindad, monumentos”²¹⁴. Incluso en las fotografías que aludían a monumentos, la vida semirural antimoderna rodeaba y cuestionaba visualmente a estos grandes avatares.

211 Echeverría, Bolívar (2001), *La religión de los modernos*. Texto disponible en <<http://www.Bolivare.unam.mx/ensayos/La%20religion%20de%20los%20modernos.pdf>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

212 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 111.

213 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 112.

214 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 113.



Imagen 5: La Pompe Notre Dame (1861) - Charles Meyron

El Ángel de la Victoria y el Ángel de la Historia

El Ángel de la Victoria, figura gigantesca que celebra los triunfos militares franceses: una estatua que mira serena al futuro, empequeñeciendo a cualquiera ante las cósmicas fuerzas globales. Lo más opuesto al pequeño *Angelus Novus* de Paul Klee, que inspiró la reflexión del Ángel de la historia en la famosa Tesis IX:

Una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia adelante, hacia la destrucción de la naturaleza material *tal como esta realmente ocurrió*, proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que solo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido)²¹⁵.

Noción de fantasmagoría

En relación a este falso esplendor del consumo en el París del siglo XIX, y retomando la noción de Marx de la mercancía como fetiche, Benjamin desarrolla su noción de *fantasmagoría*. Para Benjamin, la fantasmagoría estaba en la mercancía en exhibición, “donde valor de uso y valor de cambio perdían toda su significación práctica y entraba en juego el puro valor representacional”²¹⁶. Este valor simbólico que emerge de una mercancía

215 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 112.

216 *Ibíd.*, p. 98.

en exhibición con una etiqueta de precio (generalmente inalcanzable) es una estrategia para subyugar a las multitudes²¹⁷. Esto influye en el modo en que se comprende la historia: “Cuando la novedad se transforma en fetiche, la historia misma se transforma en manifestación de la forma mercancía”²¹⁸. En un sentido similar, los *panoramas* como atracción de las masas en el siglo XIX, producían “la ilusión de recorrer el mundo a gran velocidad”²¹⁹. Algo similar ocurría con las exposiciones universales.

La diseminación de la lógica de la fantasmagoría por todo París se desarrolló principalmente a través de los *grandes almacenes* y el apogeo de las exposiciones universales. El Palacio de Cristal, en donde se realizó la primera exposición universal en Londres, 1851, era una combinación de vieja y nueva naturaleza en forma de plantas y tecnologías novedosas. Era la creación de un mundo de fantasía. Tal vez ésta fue la primera heterotopía o el primer ejemplo de lo que Duhau y Giglia llamarán *ciudad insular*²²⁰.

Las exposiciones universales como carnavales de fantasmagoría

En el caso de París, las exposiciones universales dejaron huellas permanentes en el paisaje de la ciudad. Eran *obras de arte totales* como la Torre Eiffel, mostrándose como la obra que condensaba toda la historia anterior. La síntesis fantasmagórica se muestra “en una fascinante experiencia visual”²²¹. En estos eventos surgió la industria del placer que “refinó y multiplicó las variedades del comportamiento reactivo de las masas [...] [Las preparó] para la publicidad”²²². La condición de *mire, pero no toque* configuró la lógica del espectáculo. Aunque en un principio estos espectáculos fueron aparentemente elitistas, terminaron siendo

217 En los centros comerciales modernos se observa la misma dinámica. Para mayor desarrollo de este fenómeno contemporáneo, revisar fragmento *Consumo y seducción histórica de la mercancía*, *infra*, p. 161.

218 *Idem*.

219 *Idem*.

220 Duhau y Giglia, *op. cit.*

221 *Ibid.*, p. 102.

222 *Idem*.

lucrativos “festivales populares del capitalismo”²²³. El proletariado era bienvenido: “Las autoridades alentaban al proletariado a realizar el *peregrinaje* a estos altares de la industria y a contemplar las maravillas que su propia clase había producido, pero que no podía permitirse poseer, o a maravillarse frente a la máquina destinada a desplazarlos”²²⁴. No obstante, la presencia de trabajadores de distintas naciones posibilitaba el encuentro y el compartir intereses comunes. A pesar de los miedos de la burguesía, las ferias internacionales produjeron una fantasmagoría política favorable a sus intereses: “Industria y tecnología eran representados (*sic.*) como poderes míticos, capaces de producir por sí mismos un mundo futuro de paz, armonía de clases y abundancia; [...] la promesa de progreso social para las masas sin revolución”²²⁵. Los antagonismos de clase, a través de estas ferias masivas, se disolvían en una epifanía del futuro feliz para todos que era difícil de rechazar.

El urbanismo de Haussmann como fantasmagoría

En forma paralela a las exposiciones universales, se desarrolló un nuevo urbanismo, encabezado principalmente por el Barón Haussmann en París. Estas transformaciones en la ciudad apuntaban a que los antagonismos sociales fueran ocultados, aunque no eliminados. Las transformaciones realizadas por Haussmann fueron principalmente las siguientes: mover los barrios obreros hacia la periferia, *limpiar* el centro de barrios pobres; crear plazas públicas y *zonas de placer* para producir una ilusión de igualdad social; aumentar la especulación en propiedades y paralelamente aumentar los fondos públicos del gobierno; llevar ferrocarriles al centro de la ciudad de modo que las estaciones sean puertas para el centro; calles con *perspectivas urbanas* y su apariencia de coherencia. Gran parte de estas medidas se pueden

²²³ *Idem.*

²²⁴ *Idem.* Las cursivas son nuestras. Podría sugerirse una relación con el peregrinaje religioso propuesto por Le Breton. Revisar en fragmento *La peregrinación como acto sagrado* en *supra*, p. 49

²²⁵ *Ibíd.*, p. 103.

observar incluso en las remodelaciones urbanas actuales²²⁶.

La producción de una estética totalitaria y la represión de cualquier parte individual o autónoma de la ciudad producían que los parisinos “ya no se sintieran en casa”²²⁷. La ciudad se volvió ajena para sus propios habitantes, que la desconocían al no encontrar los referentes de su memoria. Este “embellecimiento estratégico” asegura a París contra una guerra civil²²⁸. Así se configura una *ur-forma* del estatismo moderno que proviene del urbanismo parisino del siglo XIX.

La fantasmagoría infernal de la moda

El progreso, “condenaba al olvido a la historia borrando sus huellas”²²⁹. Al borrar la memoria, ocurría una repetición incesante de lo nuevo que sin embargo no transforma nada. Esto adelanta el carácter *infernal* de la modernidad, pues en el infierno, siempre hay una innovación aparente en los modos del sufrimiento, sin que éste cese alguna vez. Esta innovación aparente también es una característica propia de la moda, que mantiene a través de cambios el *statu quo* capitalista. Benjamin buscaba una *metafísica de la moda*, como moderna medida del tiempo.

El vestido y la vitalidad de la moda

En el vestuario de moda, “la fantasmagoría de las mercancías se adhiere a la piel”²³⁰. El vestido es entendido por Buck-Morss como “la frontera entre sujeto y objeto, individuo y cosmos”²³¹. En la Edad Media, el atuendo era el signo de la posición del sujeto en el orden social. La moda moderna, por el contrario, es la búsqueda de la novedad, la irreverencia

226 *Vid. Supra, Exclusiones en el centro de la ciudad*, p. 43.

227 *Ibíd.* p., 106.

228 *Ibíd.*, p. 107.

229 *Ibíd.*, p. 113.

230 *Ibíd.*, p. 114.

231 *Ídem.*

respecto a la tradición y la celebración de la juventud por sobre la clase social. Este interés por la moda incluye a las clases bajas. La moda femenina cambia como expresión de la posibilidad de vida callejera para mujeres, recién conquistada. “Las modas son el medicamento que compensa los desgraciados efectos del olvido, a escala colectiva”²³².

Según Buck-Morss, la vitalidad de las modas le confiere a la mercancía atributos humanos: “La viva capacidad humana para el cambio y la variación infinita se aliena, y se afirma sólo como una cualidad del objeto inorgánico”²³³. Mientras tanto, en los seres humanos se impone el ideal del *rigor mortis* de la eterna juventud. “La productividad orgánica femenina, que contrasta con la productividad mecánica del industrialismo [...] es una amenaza para la sociedad capitalista y un estilo estético que ha llegado a su fin”²³⁴. La mujer tendrá que conseguir su vitalidad fuera de sí, en la moda.

La mujer inorgánica

La mujer que no es madre comienza a ser más valorada como sujeto en el capitalismo. El culto a lo nuevo amenaza a la mujer, que está sometida (infernamente) a un “continuo esfuerzo por ser bella”²³⁵. El estar a la moda, les permite a ellas ser contemporáneas y no volverse, como las mercancías pasadas de moda, un objeto olvidado. La moda, al igual que el urbanismo de Haussmann, “simboliza el cambio histórico en lugar de introducirlo”²³⁶. El erotismo ahora está íntimamente conectado con la ropa que la persona usa. El fetichismo de la mercancía se vuelve un fetichismo freudiano: “Por su poder de dirigir el deseo libidinal hacia la naturaleza inorgánica, la moda conecta el fetichismo de la mercancía con el fetichismo sexual característico del moderno erotismo que baja las barreras entre mundo

232 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 116.

233 *Ibíd.*, p. 116.

234 *Ídem.*

235 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 117.

236 *Ibíd.*, p. 117.

orgánico e inorgánico”²³⁷. El cuerpo, fuente original del erotismo, queda relegado a algo indeseable por sí mismo, a menos que se asocie a la prenda de vestir que está de moda.

De acuerdo a Buck-Morss, al volverse inorgánica la mujer, que requiere de la condición *orgánica* de la mercancía como fetiche para tener vida o estar a la moda, el placer sexual que esta figura femenina produce se vuelve necrofilia. La fuerza libidinal se desplaza hacia el mundo de la mercancía.

Los pecados modernos: pasividad y aburrimiento

La renuncia al poder divino de nombrar y abandonarse al destino de ser nombrado es, de acuerdo a Buck-Morss, el “pecado del fascismo”²³⁸. La repetición y el aburrimiento se volvieron una epidemia en Francia del siglo XIX. El tahúr y el *flâneur* representan dos personajes centrados en la búsqueda de formas de enfrentar el aburrimiento.

A pesar de lo anterior, Benjamin ve con optimismo el aburrimiento. Para el sujeto revolucionario, “el aburrimiento es la antesala de grandes hazañas”²³⁹. Aunque la misma revolución puede volverse infernalmente repetitiva y aburrida, como lo expresa Louis Auguste Blanqui, en la expresión más cósmica de este aburrimiento infernal²⁴⁰. En *La eternidad a través de los astros*, las vidas humanas se repiten infinitamente en distintos astros alrededor del universo. De acuerdo a Buck-Morss, algo similar plantea Nietzsche respecto al *eterno retorno*. Aunque ni Blanqui ni Nietzsche reconocen los determinantes históricos, y por tanto, los límites de la fantasmagoría repetitiva, una construcción humana más que un destino universal.

La dialéctica: una salida del infierno

²³⁷ *Ibíd.*, p. 118.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 122.

²³⁹ Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 124.

²⁴⁰ Blanqui, Louis Auguste (2000 [1872]), *La eternidad a través de los astros*, Siglo XXI, Ciudad de México.

Se contrasta así la historia natural como prehistoria y la historia mítica de la modernidad como infierno. La experiencia dialéctica, para Benjamin, es el antídoto contra ese infierno: “Lo más propio de la experiencia dialéctica es que disipa la apariencia ilusoria de siempre-lo-mismo; en realidad incluso de la simple repetición en la historia”²⁴¹.

2.2.3. NATURALEZA MÍTICA: LA IMAGEN DEL DESEO

El mito como potencia onírica indeterminada

La redención del mito

Para despertar del mito, se requiere de condiciones que no se han dado nunca en el pasado. El cambio histórico radical necesario, por tanto, “solo puede encontrar expresión como mito. Se sigue de esto que, aunque condenado en una configuración, el mito será redimido en otra”²⁴².

Las innovaciones citan el pasado mítico fuera de contexto

Buck-Morss nos señala que “las innovaciones modernas citan el pasado fuera de contexto”²⁴³. La autora nombra muchos ejemplos de adelantos técnicos que evocan a objetos antiguos. Por ejemplo, los primeros muebles de hierro imitaban a los de madera; los Pasajes se parecían a las iglesias cristianas; los primeros globos aerostáticos se representaron como la ascensión de Urano. Las fábricas y el ferrocarril portan un sentido mítico, más allá de su evidente función técnica. La técnica moderna era interpretada como una realidad mítica por Benjamin: “El transporte en el escenario del mito; las fábricas en el escenario del mito”²⁴⁴. Estas tecnologías también expresan “el deseo de *retornar* a un tiempo mítico en el que los

241 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 126.

242 *Ibíd.*, p. 127.

243 *Ibíd.*, p. 129.

244 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 130.

seres humanos vivían reconciliados con el mundo natural”²⁴⁵.

En la actualidad, gran parte de los videojuegos y algunas animaciones contemporáneas siguen apelando a este regreso a una vida armónica entre el ser humano y la naturaleza. También hay abundancia de ejemplos de esta reconciliación en la publicidad del llamado *capitalismo verde*. A través de nuestras contemporáneas técnicas de producción y reproducción audiovisual, la dimensión mítica se ha potenciado enormemente y se ha vuelto accesible para un número cada vez mayor de personas.

El deseo utópico: un anhelo no dialectizado

En el sueño en el que cada época contempla en imágenes la época que vendrá, esta última aparece ligada a los elementos de la *ur-historia*, es decir, a una sociedad sin clases. Sus experiencias que se almacenan en el inconsciente colectivo producen en la interpenetración con lo nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios permanentes, hasta modas efímeras²⁴⁶.

Gran parte de esta historia mítica ha quedado plasmada en monumentos y mercancías a lo largo de la historia y especialmente, como promesa del progreso moderno. El sueño mítico de una sociedad sin clases “no es aún una imagen dialéctica y el deseo no es aún conocimiento”²⁴⁷. En este sentido, para Benjamin, deseo y sueño son dos categorías psicológicas que “no tienen aún el estatus de verdades filosóficas”²⁴⁸, que en este caso viene a ser equivalente a verdades históricas.

Utopía para Marx, Bloch y Benjamin

También Karl Marx y Ernst Bloch han considerado el potencial transformador de las utopías.

De acuerdo a Buck-Morss:

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 131.

²⁴⁶ Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 131.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 131.

²⁴⁸ *Ídem.*

En términos de las imágenes utópicas, la diferencia entre Benjamin y Bloch es que en el primero, la imaginación utópica requiere ser interpretada a través de los objetos materiales en los que encuentra expresión; se requería de la tecnología para crear lo todavía-no-conocido. [...] [Por otra parte,] para Marx, el potencial socialista de los nuevos modos de producción está trabado por las relaciones capitalistas existentes. Para Benjamin, estas trabas debían entenderse como inadecuaciones de forma en la imaginación colectiva que implican este modo particular de las relaciones sociales²⁴⁹.

La imaginación tradicional impuesta a las nuevas tecnologías impide ver el mensaje mítico original que emana desde la nueva naturaleza: “La tecnología aún no emancipada es retrotraída por la imaginación convencional que ve lo nuevo sólo como continuación de lo viejo ya obsoleto”²⁵⁰. Para Benjamin, se requeriría de una imaginación colectiva acorde con el potencial de las nuevas tecnologías, que se aventure a dejar atrás los viejos mitos. En otras palabras, se requiere de una mitología realmente moderna.

Articulación de naturaleza mítica y conciencia mítica

La imaginación colectiva rompe con el pasado reciente evocando el *ur-pasado* distante, creando imágenes colectivas del deseo. “La imaginación utópica atraviesa entonces el continuo del desarrollo histórico de la tecnología como posibilidad de ruptura revolucionaria”²⁵¹. Vista así, la historia se presenta como discontinua, a saltos. En estos saltos temporales la naturaleza mítica y la conciencia mítica se intersectan y colaboran para liberar al otro polo dialéctico del mito; “las imágenes del deseo surgen en el punto de intersección”²⁵². Lo nuevo se vuelve portador de promesas y anhelos antiguos de la humanidad, aún en el marco de los intereses de la burguesía moderna y de la industria cultural.

249 *Ibíd.*, p. 134.

250 *Ibíd.*, p. 135.

251 *Ídem.*

252 *Ídem.*

Tecnología e inconsciente colectivo

La nueva naturaleza puede actualizar las imágenes del inconsciente colectivo:

Si los símbolos anticipatorios del deseo que han dejado su huella en creaciones han permanecido *inconscientes*, esta es otra forma de afirmar que el colectivo ni siquiera se da cuenta de que está soñando, con el resultado inevitable de que el símbolo se vuelve fetiche, y la tecnología, los medios para realizar los sueños de los hombres, se confunde con su actualización²⁵³.

La mercancía es el fetiche que porta el sueño colectivo. “Los símbolos oníricos son los deseos fetichizados que posibilitan la mercancía”²⁵⁴. Los consumidores-urbanitas, no se dan cuenta de la presencia de estos deseos en la mercancía. Se posibilita una primera aproximación a una dialéctica del despertar:

Si [el colectivo] despertara, los símbolos utópicos pueden ser redimidos como manifestación de la verdad. Y rasgo esencial de esta verdad es su transitoriedad [...] La capacidad tecnológica de producir debe ser medida por la capacidad utópica de soñar, y vice-versa²⁵⁵.

Se establece, de esta manera, una continuidad entre sueño y técnica; la técnica se vuelve subsidiaria de los sueños colectivos, que a su vez, inspiran a los hombres para la creación de la técnica nueva o segunda naturaleza.

Pseudoconflictos entre técnica y arte

Las protestas de los artistas ante la construcción de la Torre Eiffel reivindicaban la antigua arquitectura de la ciudad. Planteaban, de acuerdo a Buck-Morss, que la *modernidad* de la estructura humilla la gloria de los monumentos históricos de París. Algo similar ocurrió entre la fotografía y la pintura. Con la fotografía, la tecnología superó al arte y erosionó el *aura*²⁵⁶ de la obra de arte al permitir la reproducción masiva de imágenes. No obstante, Buck-Morss

253 *Ibíd.*, p. 138.

254 *Ídem.*

255 *Ídem.*

256 El mismo Benjamin define *aura*: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”. En Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, Ciudad de México, p. 47.

señala que los *dioramas* son la prefiguración de la fotografía. Fueron expuestos por primera vez en una exposición universal en 1855. Consistían en una imitación perfeccionista de la realidad. Esta vocación de imitar la visualidad de la realidad fue retomada también por los museos de cera y, actualmente, por los escenarios *renderizados* de los últimos videojuegos.

Pero el arte reaparece con nuevos bríos después de esta irrupción de la técnica, como lo planteaba el litógrafo Antoine Wertz:

Cuando el daguerrotipo, el niño gigante, haya alcanzado su madurez, cuando todo su esfuerzo, todo su poder se hayan desarrollado, entonces el genio del arte lo tomará sorpresivamente por el cuello y gritará: '¡Mío! ¡Eres mío ahora! Trabajaremos juntos'²⁵⁷.

En este sentido, la rivalidad entre técnica y arte no era un proceso dialéctico, sino un síntoma de ese proceso. La verdadera dialéctica estaba en que “las fuerzas productivas estaban en contradicción con las relaciones de producción”²⁵⁸. Como consiguiente, era pensable un sueño emancipatorio en la síntesis de arte y tecnología.

La reproducción técnica de imágenes y de textos

La fotografía genera una cercanía respecto a imágenes que anteriormente eran contempladas como piezas únicas. Como tales eran religiosamente adoradas como expresión de un genio irrepetible. La reproducción de una imagen, a través de la fotografía, representa una pérdida de esa unicidad, pero al mismo tiempo, una vía hacia la democratización de las imágenes, según Benjamin. También implica una vinculación única entre la visualidad humana y la visualidad conseguida a través de medios técnicos: “Lo que tienen de incomparable las primeras fotografías es precisamente esto: representan la primera imagen del encuentro de la máquina y el ser humano”²⁵⁹. La pintura, por otra parte, avanzó

257 Wertz, citado en Buck-Morss., p. 151.

258 *Ibíd.*, p. 165.

259 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 154.

hacia adonde la fotografía no la pudiera seguir: la vanguardia artística. Pero los efectos reales del capitalismo fueron la verdadera amenaza para la pintura y no el desarrollo tecnológico de la fotografía y, posteriormente, del cine. Desde el capitalismo se promovió una proletarización del arte al servicio del local comercial a través de la publicidad. Los efectos distorsionantes del capitalismo jugaron, finalmente, en detrimento tanto del arte como de la tecnología. Pero, en ningún otro ámbito fue más clara la distorsión capitalista como en el de la producción literaria. Esto se desarrolló a través de la impresión rápida y los periódicos masivos.

Benjamin escribió un ensayo titulado *El autor como productor*²⁶⁰. En este texto, Benjamin resalta, a pesar de la imposición del régimen capitalista, el potencial emancipatorio de las tecnologías literarias al crear un “foro democrático para la información” y “reducir la barrera entre el productor literario y la audiencia”²⁶¹. Los medios de información digitales y la web 2.0 potencian, en la actualidad, ambos potenciales revolucionarios de los medios de producción literaria y también audiovisual.

Publicidad: cuando los sueños se imponen a la industria

La publicidad, para Benjamin, “es la *astucia*²⁶² por medio de la cual el soñar se impone a la industria”²⁶³. Y esta proposición se hace evidente en el exceso de publicidad de los centros y las avenidas principales de la ciudad, así como en la industria audiovisual del cine, la televisión y la circulación de imágenes y videos digitales en internet.

Dos modalidades de articulación entre tecnología y mito

Esta articulación de la antigua naturaleza mítica y la tecnología moderna es ilustrada por

²⁶⁰ Benjamin, Walter (1934), *El narrador*, citado en *ibíd.*, p. 155.

²⁶¹ *Ibíd.*, p. 156.

²⁶² Revisar cómo es entendida la noción de *astucia* en Benjamin en *supra*, p. 85.

²⁶³ Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 165.

Buck-Morss en dos modalidades: 1. *Lo moderno capitalista alude a lo arcaico* (una repetición del pasado triunfal). Esta tendencia es ilustrada por los dibujos de Honore Daumier en que retrata a la burguesía representándose a sí misma en la antigüedad clásica. El neoclasicismo, estilo paradigmático de esta tendencia, no es más que una distorsión histórica del siglo XIX. 2. *La nueva naturaleza centellea en la antigua* (una anticipación de la reconciliación entre el hombre y la naturaleza). Ilustrada por los dibujos de Grandville: la naturaleza ataviada con artículos de moda²⁶⁴. Para la autora, es una alusión a “la travesura teológica de la mercancía” en Marx. La identificación con un artículo de moda es lo que abre la reflexión acerca de la transitoriedad de la naturaleza.

El efímero flash utópico en las nuevas tecnologías

La prescripción benjaminiana respecto a la articulación entre historia y mito viene en la forma de una paradoja: “Sólo abandonando la imitación nostálgica al pasado y prestando estricta atención a la nueva naturaleza, las *ur-imágenes* son reanimadas”²⁶⁵. La fugaz imagen de la verdad es la revelación visual en un *flash* instantáneo. Esta observación presente en la tesis VI de *Sobre el concepto de historia* parece aludir a las *ur-utopías*. La redención de estas utopías antiguas está en una actitud particular de la mirada, que no busca el mito clásico desde una actitud romántica, sino que se abre a encontrarse con la utopía que *asalta*, sorpresivamente, en aquello que es radicalmente nuevo.

264 *Ibíd.*, p. 170.

265 *Ibíd.*, p. 167.

2.2.4. NATURALEZA HISTÓRICA: LA RUINA

La transitoriedad y corrupción de la mercancía que se dirige hacia la muerte, al igual que el ser humano.

La transitoriedad de la mercancía

La transitoriedad (incluso la fugacidad) es la clave del elemento mítico revolucionario plasmado en los bienes culturales. Lo mítico, desde una empatía con los vencedores, intenta *cuajar* en las mercancías, aspirando a la eternidad. Pero las mercancías, como fetiches, también son transitorias y en algún momento se vuelven anticuadas, pasadas de moda. Los *Pasajes* también decayeron, lo que pone en cuestión su pretensión universal:

Como estas estructuras decadentes, ya no gobiernan la imaginación colectiva, es posible reconocerlos como las ilusorias imágenes oníricas que siempre fueron. Precisamente, la desintegración de su aura original las hace didácticamente invaluable²⁶⁶.

El vaciamiento del fetiche desechado

“El fetiche desechado se queda tan vacío de vida que solo permanece su huella de la caparazón material”²⁶⁷. Esto es el *fósil*. Para Adorno: “La vida petrificada en la naturaleza es solamente aquello que la historia ha desarrollado en ella”²⁶⁸. Adorno distingue el pensamiento de Benjamin respecto a las huellas en la historia como opuesto al pensamiento de Lucács, que concibe a la historia como una trascendencia de lo concreto. De acuerdo a Adorno, Benjamin trajo la idea de historia “desde la distancia infinita a la proximidad infinita”²⁶⁹. Para Lucács, la historia se vuelve naturaleza, aunque congelada. Para Benjamin, la naturaleza se vuelve histórica, transitoria, pasajera.

266 *Ibid.*, p. 181.

267 *Ibid.*, p. 182.

268 Adorno, citado en *ibíd.*, p. 182.

269 *Ídem.*

Emblema barroco y fósil

El texto *El origen del drama barroco alemán* (1928) de Benjamin influyó en su noción de naturaleza histórica. De acuerdo a Buck-Morss:

En la visión barroca de la naturaleza como representación alegórica de la historia, resulta central el *emblema*, un montaje de imagen visual y signo lingüístico, a partir del cual se puede leer como un rompecabezas ilustrado, qué significan las cosas²⁷⁰.

La creación de *emblemas* es posible tomando a los fósiles como materia prima y descifrando lingüísticamente su significado.

La calavera como emblema barroco

La calavera humana es un fósil recurrente en el arte barroco. Representa, por una parte, la vida humana petrificada (como fósil, propiamente tal). En segundo lugar, la calavera se vuelve el emblema del mundo humano en decadencia. Esta segunda acepción alude a la *ruina*: aquello que va desgastándose y muriendo; el emblema del esplendor transitorio de la vida humana.

La calavera es una interpretación de la historia como el sufrimiento del mundo, un “valle de lágrimas”. La mortalidad produce un marco interpretativo general para los fenómenos humanos: “La muerte socava profundamente la línea de demarcación entre naturaleza física y significado”²⁷¹.

La ruina como emblema de la muerte en el capitalismo

Un edificio en ruinas, de modo similar que una calavera, es un emblema de la transitoriedad, fragilidad y destructividad de la cultura capitalista. Para Buck-Morss, los dramaturgos y poetas barrocos veían la ruina como el fragmento más significativo para su construcción

²⁷⁰ *Ibíd.*, p. 183.

²⁷¹ Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 183.

poética, “cuyos elementos jamás se unificaban en un todo integrado”²⁷². Benjamin usa el procedimiento del montaje para construir imágenes a partir de fragmentos decadentes de la cultura del siglo XIX. Estas imágenes construidas permitían visibilizar “la fracturada línea de demarcación entre naturaleza física y significado”²⁷³. Para los poetas barrocos del siglo XVII, la ruina puede ser elevada a la posición de *alegoría*. Frente a la alegoría, la historia como mito de una realización a través del progreso se disuelve: “La alegoría es la antítesis y el antídoto para el mito”²⁷⁴.

La redención metafísica de la vida

La constatación de la muerte como destino de la vida y de la civilización humana llevó a los alegoristas barrocos del siglo XVII a buscar una forma de trascendencia metafísica en el signo: “nada es más perdurable e inmortal que los libros”²⁷⁵. Los textos sagrados cristianos se reafirmaron, de este modo, como la única vía de salvación para el mundo occidental. En el arte barroco se constata la corrupción de lo material en pos de la eternización de los textos escritos. Frente al sentido teológico y unívoco de la creación, era posible soportar la vida como sufrimiento. Esta visión de una redención más allá de la vida material es una idea de redención rechazada, finalmente, por Benjamin. Nuestro autor aspiraba a una redención en el mundo histórico y material, aspiración más fiel a la tradición judía que a la cristiana.

La sobrevivencia de los antiguos dioses

“La alegoría es, en el dominio del pensamiento, lo que las ruinas en el dominio de las cosas”²⁷⁶. La alegoría marca una continuidad entre naturaleza, mundo humano y mundo divino. Los dioses de la naturaleza fueron proscritos bajo la hegemonía cristiana medieval y

²⁷² *Ibíd.*, p. 186.

²⁷³ Benjamin citado en *ibíd.*, p. 186.

²⁷⁴ *Ibíd.*, p. 187.

²⁷⁵ Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 186.

²⁷⁶ Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 187.

sólo pudieron existir siendo portadores de la culpa y del pecado, como se ve en *La divina comedia*. Los dioses fueron desvitalizados y abstraídos. No obstante, estos dioses perviven en el barroco, y fueron incluidos como seres infernales por la cristiandad. Su existencia sólo puede afirmarse desde la desvitalización y la condena eterna.

Distinción entre el signo y la alegoría

En el signo, “el tiempo entra como presente instantáneo”²⁷⁷; fusiona lo empírico y lo trascendente. En la alegoría, la naturaleza participa en su decadencia, pero se constata el paso del tiempo que altera su forma. La naturaleza orgánica del símbolo lo vuelve fluido, móvil; la naturaleza mortificada de la alegoría la vuelve una ruina que permanece en el tiempo mostrando su decadencia. La alegoría es una forma de expresión del mundo objetivo como imperativo sobre la subjetividad.

La fragilidad del orden social muestra que la catástrofe es necesaria para el mismo orden. “La desintegración de los monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en pruebas de su transitoriedad”²⁷⁸.

Concepto de alegoría

Una cita de Benjamin que conecta con el planteamiento del *ethos barroco* de Bolívar Echeverría²⁷⁹ y con el concepto de *extrañamiento*²⁸⁰ en la alegoría. Representa también su carácter liberador:

La alegoría se refiere al extrañamiento de la apariencia ilusoria que procede de todo “orden dado”, sea del arte o de la vida, del orden transfigurado de la totalidad o de lo orgánico, haciéndolo parecer soportable. Y esta es la tendencia progresista de la alegoría²⁸¹.

277 *Ibíd.*, p. 188.

278 *Ibíd.*, p. 189.

279 v. *supra*, *Prácticas liminales y dispositivos capitalistas en el espacio ciudadano*, p. 13.

280 v. *supra*, *Gestión de la extrañeidad: entre las fisiologías y las novelas de detective*, p. 36.

281 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 222.

Este extrañamiento tiene un potencial desmitificador que puede ser utilizado para el despertar de la conciencia revolucionaria.

Benjamin y la crítica a la alegoría barroca

En el texto de Buck-Morss, se plantea al emblema barroco como una expresión de una sacralidad heterogénea y heterodoxa plasmada en la naturaleza. Una manifestación anterior se encuentra en los jeroglíficos egipcios, leídos como “réplicas de las ideas divinas”²⁸². Estas “ideas divinas”, no obstante, son imitaciones de la naturaleza. Las imágenes naturales son el lenguaje con que Dios comunica el sentido de su creación. El sentido del trabajo interpretativo en el arte barroco está, entonces, en descifrar el sentido divino del mundo material a través de los signos sagrados plasmados en la naturaleza, una tarea que, según Echeverría caracterizó a la mística jesuita, especialmente en su labor de evangelización en la América colonial²⁸³.

En el siglo XVII, la aparente arbitrariedad de los significados se contradice con la pretensión filosófica sobre la que se basa la alegoría²⁸⁴. En el lenguaje, los significados son múltiples y antitéticos para una misma imagen. “Los alegoristas, como los alquimistas, dominaban la infinita transformación de los significados”²⁸⁵. El conocimiento del mundo material era entendido como conocimiento del *Mal* o de la creación caída. “Es la revelación teológica la que detiene esta caída”²⁸⁶. El conocimiento de la corrupción de la vida convocaba a los antiguos alegoristas barrocos a considerar el texto sagrado como única vía de trascendencia. El paso de la naturaleza al texto “supone un movimiento dialéctico hacia un metanivel, en el cual los significados contradictorios de los emblemas se vuelven un [único] emblema, el

282 *Ibíd.*, p. 193.

283 Echeverría, Bolívar (2001), La religión de los modernos. Texto disponible en <<http://www.Bolivare.unam.mx/ensayos/La%20religion%20de%20los%20modernos.pdf>>

284 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 195.

285 *Ibíd.*, p. 196.

286 *Ídem.*

signo de *su* opuesto: la eternidad de lo uno, del verdadero espíritu²⁸⁷. A través de esta operación, la muerte natural se vuelve el tránsito a la vida eterna. En el barroco, la muerte y el vértigo de la caída se revierte y se redime bajo una forma espiritual. La alegoría barroca busca refugio en el espíritu y abandona (traiciona) la historia y la naturaleza; “pierde aquello que le era más propio”²⁸⁸. Al dejar de lado el referente material, se vuelve indiscernible del mito.

*Charles Baudelaire retoma el pensamiento de los alegoristas
barrocos en un contexto urbano del siglo XIX.*

La alegoría para Charles Baudelaire

La redención barroca del siglo XVII, de esta forma, se vuelve incompatible con el proyecto general de la liquidación filosófica del idealismo al que Benjamin aspiraba. Por ello, nuestro autor reivindica una salvación material de la alegoría, descartando cualquier trascendencia idealista. Este proyecto implica lograr una articulación entre *alegoría*, *segunda naturaleza* y *mercancía*. De acuerdo a Buck-Morss, estas tres dimensiones son articuladas por el poeta francés Charles Baudelaire.

Baudelaire tiene “una sensibilidad dirigida hacia la decadencia de la ciudad moderna”²⁸⁹. Retoma el problema premoderno del *Mal* en su forma alegórica. Esta defensa de la alegoría da continuidad a una larga tradición literaria, pues es un estilo antiguo que, no obstante, constituye la característica principal de una de las obras más centrales del siglo XIX. La alegoría es “la forma de expresión propia de las épocas de ruina y sufrimiento humano”²⁹⁰. A pesar de esta constatación, en la época de Baudelaire, París vivía una aparente bonanza,

287 *Ídem*.

288 *Ibíd.*, p. 198.

289 *Ibíd.*, p. 200.

290 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 200.

que para el poeta, sólo era una fantasmagoría de progreso que ocultaba una existencia cada vez más miserable.

¿Por qué lo más moderno en París se asocia en Baudelaire con la ruina? “Para él, la experiencia alegórica era original”²⁹¹. Es decir, el sustrato móvil de la corrupción en la alegoría genera movimiento en lo que se supone fijo, lo que transforma a un *signo* en una experiencia única de extrañamiento. “La devaluación del mundo de objetos en la alegoría se realiza dentro del mismo mundo de objetos, a través de la mercancía”²⁹². Esto coincide con el planteamiento de Marx: “Si uno considera el concepto de valor, entonces, el objeto real es visto sólo como un signo, no vale por sí mismo, sino por lo que vale”²⁹³.

La mercancía: el emblema barroco moderno

Los emblemas barrocos del siglo XVII vuelven desde el siglo XIX bajo forma de mercancías. Su precio es su significado abstracto y arbitrario, que niega su afirmación como objeto en sí mismo. Para Marx, la mercancía “es algo desconcertante, repleto de sutilezas metafísicas y travesuras teológicas”²⁹⁴. Las “sutilezas metafísicas” están relacionadas con la fijación de un precio arbitrario; puede cambiar rápidamente, al igual que la moda de los significados en la alegoría barroca. Al estar negado el valor de uso como realidad material del producto vuelto mercancía, “el significado de la mercancía es su precio; la mercancía no tiene otro significado”²⁹⁵. El precio es la medida universal que niega la importancia de la cualidad de la mercancía y la subsume a la lógica capitalista de la imposición del valor.

La vida moderna como shock

291 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 202.

292 Benjamin, citado en *ídem*.

293 Marx, citado en *ídem*.

294 Marx, citado en *ibíd.*, p. 204.

295 Benjamin, citado en *ídem*.

Para Baudelaire, la poesía moderna tiene como centro el *shock*, que es la experiencia propia de la vida en la ciudad. La prosa lírica, para este poeta, es una conexión entre la ciudad y la escritura. El *shock* se expresa como un disparo, que descoloca lo anteriormente dicho.

La intención alegórica refleja este *shock*. Produce un *descuartizamiento* de la naturaleza y la transforma en *naturaleza muerta*. Esto se observa en el poema *Una mártir* de Baudelaire, en donde se describe a una mujer víctima de un crimen, como si fuera una imagen de la nota roja. La experiencia de la alegoría es vivir el descuartizamiento entendido como la negación de la vida íntegra en la forma mercancía, desde una perspectiva de primera persona:

Parecida a las tétricas visiones que engendra la oscuridad
y que nos encadenan los ojos,
la cabeza, con la masa de su crin sombreada,
y de sus joyas preciosas,
en la mesilla de noche, como una planta acuática,
reposa, y, vacía de pensamientos,
una mirada vaga y blanca como el crepúsculo
escapa de sus ojos extraviados.

Una mártir, Charles Baudelaire²⁹⁶

Benjamin comenta el poema: “La intención alegórica ha hecho su trabajo sobre esta mártir: está destrozada en pedazos”²⁹⁷.

La alegoría violenta de Baudelaire

“Como alegorista, Charles Baudelaire estaba aislado”²⁹⁸. Era una especie de detective involuntario y solitario que investiga lo que los objetos han devenido, mientras la ciudad moderna se encandila con sus luces. La mercancía es vaciada de su signo original como valor de uso producido por el trabajo humano. El precio o significado arbitrario puede ser fácilmente cambiado y en ésta mercancía se proyectan los sueños privados de los contempladores. Para este poeta, los sueños privados están tan vacíos como las mercancías

296 Texto obtenido en <<http://www.mallorcaweb.net/mostel/flores.htm>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

297 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 212.

298 *Ibíd.*, p. 204.

mismas. La alegoría airada de Baudelaire, en contraste con la nostalgia de la alegoría barroca, es una respuesta violenta ante la decadencia. Esta violencia le permitió desgarrar la armonía mítica de su época. Por ejemplo, de acuerdo a Buck-Morss, en *El crepúsculo de la mañana*, el poeta retrata el cansancio de los desamparados que despiertan en París. Baudelaire, además, se burla del abuso de la imagen griega del cupido para fines publicitarios. Su interés es tensionar la lógica del emblema decadente junto a la imagen publicitaria, aparentemente perfecta e inmaculada.

“El propósito del anuncio publicitario es volver barroco el carácter de mercancía de las cosas [...] La alegoría lucha contra esta engañosa transformación del mundo de la mercancía, transfigurándolo”²⁹⁹. La mercancía pasa a ser un sueño privado con la publicidad. Su objetivo es *humanizar* la mercancía; un envoltorio se vuelve un *hogar*. Baudelaire, por el contrario, en su reacción rabiosa contra la ilusión busca preservar a la mercancía misma en su forma humana original: la *prostituta*.

La prostituta como ur-fenómeno

“La prostituta es la *ur-forma* del trabajador asalariado, la que se vende para sobrevivir. La prostituta es en realidad un verdadero emblema del capitalismo, un jeroglífico de la verdadera naturaleza de la realidad social”³⁰⁰. La prostituta sintetiza mercancía y vendedor a la vez. Este personaje se vuelve el modelo de la producción literaria, para Baudelaire. Al igual que la prensa, la prostituta en el siglo XIX se vuelve “un producto seriado para ser consumido por las masas”³⁰¹. La ansiedad de la repetición infinita que queda circunscrita a un *tipo social*, que sin embargo, hace gala de su aparente novedad.

299 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 207.

300 *ibíd.*, p. 208.

301 *ibíd.*, p. 215.

La condición infernal de la mercancía

“Un infierno se encoleriza en el alma de la mercancía”³⁰². Baudelaire empatiza con la mercancía, volviéndose un camaleón: diabólicamente cambiaba su apariencia y su conducta a menudo, en una búsqueda inocua por una identidad. Esta cualidad fue radicalizada por el poeta portugués Fernando Pessoa y sus heterónimos.

De acuerdo a Buck-Morss, Baudelaire ilustra las cualidades de la naturaleza cuando se vuelve mercancía: “repetición con apariencia de cambio (moda), fragmentación del deseo (relación con el fetichismo), inversión orgánico / inorgánico”³⁰³. El *Diablo* fragmenta y alegoriza la naturaleza en el mito barroco. Para Baudelaire, el capitalismo es la máquina del Diablo:

El sangriento aparato, cuya exhibición es impuesta por el diablo al poeta es la quintaescencia de la alegoría: los implementos con los que la alegoría ha desfigurado y maltratado el mundo material hasta que sólo quedan fragmentos como objeto de su contemplación³⁰⁴.

La cobertura ilusoria del infierno

La pequeña burguesía a la que pertenecía Baudelaire aún no tenía esta consciencia, por ello sólo gastaba su tiempo buscando el placer. Esta búsqueda del placer superficial estaba guiada por la empatía con la mercancía. El *flâneur* cubre la ciudad infernal con un velo de ensueño que solo a veces se rasga y deja ver sin distorsión.

Este velo de imágenes de ensueño es sobreexplotado por los medios masivos de comunicación en la época de Navidad, algo que llama la atención especialmente en las ciudades de Chile durante esta temporada. Las imágenes del *Viejo Pascuero*, colores rojo, verde y blanco, la nieve y las alusiones al nacimiento de Cristo, los Reyes Magos, las

302 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 210.

303 *Ibíd.*, p. 211.

304 Baudelaire, citado en *ibíd.*, p. 212.

animaciones navideñas, el pan de pascua y gran parte de las llamadas “tradiciones navideñas” conforman el velo que enmarca el consumo frenético que caracteriza a estas fechas, al menos durante la primera mitad de la década del 2000. Cada vez este frenesí se desarrolla con más cansancio y es más visible una condena al disfrute únicamente a través del consumo, que en una sociedad desigual como la chilena, es cada vez menos accesible.

Los souvenirs como naturaleza muerta

La hermosa cobertura infernal a la que alude tanto Benjamin como Baudelaire también caracteriza la experiencia del turismo: “La experiencia [de un viaje] se *marchita* en una serie de *souvenirs*”³⁰⁵; la mercancía se transforma en objeto de coleccionista y la experiencia de sorpresa en el viaje queda aprisionada en la mercancía que la evoca. La experiencia se vuelve otra pieza de colección más, neutralizándose su valor como encuentro con la alteridad.

El *souvenir*, como naturaleza muerta, es el complemento de lo que Buck-Morss llama *erlebnis* (experiencia vivida). En él se deposita la creciente alienación de la persona que hace un inventario de su pasado como si fuera un conjunto de posesiones muertas, remitiendo su vida a un conjunto de mercancías exóticas. “En el siglo XIX la alegoría abandona el mundo externo para establecerse en el mundo interno [del coleccionista]”³⁰⁶.

La repetición como intrascendencia

La repetición de lo mismo hace que las experiencias sean intrascendentes, esperadas. Produce una sensación aparente de novedad que, para ser aceptada, requiere de un autoengaño. Esto se vincula a la pérdida del aura en la imagen y al texto que se reproduce masivamente. “Para la gente de hoy hay una única novedad radical y es siempre la misma: la

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 213.

³⁰⁶ Benjamin, citado en *ídem*.

muerte”³⁰⁷. Incluso en nuestro tiempo de cambios rápidos, Facebook se nos presenta como otra forma de novedad moderna que oculta un *siempre-lo-mismo*, aunque la velocidad de circulación y la cantidad de información sea vertiginosa.

La inquietud petrificada en Baudelaire

La actitud de *inquietud petrificada* fue “la clave de la posición política de Baudelaire”³⁰⁸. El poeta “experimentó la muerte del alma en el cuerpo viviente”³⁰⁹. Se podría afirmar que el poeta tenía una voluntad revolucionaria: “Interrumpir el orden del mundo, esa era la voluntad más profunda de Baudelaire”³¹⁰. Quería irrumpir en la falsa armonía del mundo, aferrándose a las ruinas que éste dejaba. No obstante, Baudelaire puede ser considerado un visionario inactivo, incapaz de canalizar su rabia hacia la transformación social, una utopía percibida como inalcanzable en su contexto sociohistórico de revoluciones frustradas. Su rebeldía literaria nunca deja de ser empática con la condición de la prostituta, un rol que parece abarcar cada área de la vida moderna y del cual no se puede escapar.

La prostitución de la literatura

El *boulevard* fue un lugar en donde se encontraban los literatos con la sociedad. Ellos se encargaban de producir textos dirigidos a formar un “sentido común” en el público en general, principalmente a través de la prensa. El periódico empieza a ser financiado, en gran medida, por los anuncios comerciales. La masificación de los periódicos implicó la explotación de novelistas para la literatura por entregas, que era otra motivación más para comprar el pasquín. Con ello, se introduce la lógica del mercado en el ambiente literario, cuestión de la que fue crítico Baudelaire.

307 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 220.

308 *Ibíd.*, p. 221.

309 *Ídem.*

310 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 222.

La poesía política de Baudelaire

La poesía deja de ser lírica y se vuelve política. La de Baudelaire, es para Benjamin, una poesía interesada en los oprimidos, “en sus causas y sus ilusiones”³¹¹ (Benjamin, 2008, p. 110). Para el filósofo alemán, el poeta rompe con la consigna de *l'art pour l'art* y se ubica “por encima del oficio literario que le rodeaba”³¹². Pero la poesía de Baudelaire no ilustra la esperanza de liberación, sino la desilusionada condena de los oprimidos.

Una crítica a la literatura panorámica

Prosiguiendo con la inserción de la lógica del mercado en la literatura, el escritor que participa de esta forma de producir textos da como resultado algo que Benjamin llama “literatura panorámica”³¹³. Una literatura que pretende ser universalista, dar cuenta de una artificial totalidad.

Dentro de este estilo, las *physiologies*, a las que aludimos anteriormente³¹⁴, son el producto más elaborado; una sofisticación del folletín. Al caracterizar a un clase social, un “espíritu nacional”, un “género”, del mismo modo en que se caracterizaría a una especie animal con sus características, hábitat y peculiaridades, se retoma el espíritu enciclopedista del siglo XVIII. El resultado de esto es una colección de *souvenirs*; un álbum infantil de láminas o estampas que da cuenta del saber universal y que neutraliza la vitalidad y el misterio de cada ser descrito.

Más allá de la traición de la naturaleza y la resignación

Benjamin se propone evitar la traición de la naturaleza realizada por los alegoristas cristianos

311 Benjamin, Walter (2008), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Obras Completas*, libro I, vol 2,, Ed. Abada, Madrid, p. 110.

312 *Ibíd.*, p. 111.

313 *Ibíd.*, p. 121.

314 *v. supra*, p. 36.

del barroco, lo que lo conduce a su estudio sobre la alegoría baudeleriana. Pero se encuentra con una actitud de impotencia en la resignación política de Baudelaire, que ontologizaba la vacuidad de la experiencia histórica de la mercancía. Su búsqueda histórica urgente, requería de una violencia mayor que pudiera movilizar a los sujetos a un despertar del ensueño de la vida urbana. Para ello, Benjamin sugiere un método dialéctico que retoma las cuatro dimensiones de la mercancía planteadas anteriormente.

2.3. IMAGEN DIALÉCTICA: ENGRANAJES DE UN DESPERTADOR MESIÁNICO

*El planteamiento de la imagen dialéctica en Buck-Morss
como método visual para romper la ensoñación.*

Lo efímero en Adorno y en Benjamin

Tanto Adorno como Benjamin tenían una sensibilidad histórica dirigida a registrar eventos únicos e irrepetibles en la historia. A pesar de la apariencia de repetición en la historia moderna, “Benjamin percibía la naturaleza histórica como una expresión de la fugacidad esencial de la verdad, en sus extremos contradictorios como extinción y muerte por un lado y como potencial creativo y posibilidad de cambio por la otra”³¹⁵. Adorno explicaba la visión de la historia como fugacidad en Benjamin: Naturaleza y mito “se aproximan en torno a una factibilidad histórica concreta que se despliega en conexión con sus momentos, en su carácter único que es *solo una vez*”³¹⁶. La diferencia entre Adorno y Benjamin es que este último pensaba que “estas constelaciones histórico-filosóficas podían ser representadas por una imagen más que por una argumentación dialéctica”³¹⁷. En esta articulación dialéctica de materialidad y mito, está presente la mercancía como alegoría, en diálogo con los poderes creativos, en un momento único e irrepetible de la historia.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 83.

³¹⁶ Adorno, citado en *ibíd.*, p. 84.

³¹⁷ *Ibíd.*, p. 84.

La imagen dialéctica: un ejemplo de montaje irreconciliado

De este modo, la autora presenta una noción de imagen dialéctica como montaje de imágenes antiguas y nuevas:

[imagen dialéctica] se refiere al uso de imágenes arcaicas para identificar aquello que es históricamente nuevo en la naturaleza de la mercancía. [...] Su principio de construcción es el montaje, donde los elementos ideacionales de la imagen permanecen irreconciliados, en lugar de fusionarse en una perspectiva armonizadora³¹⁸.

Esta no armonización de la visualidad en la imagen dialéctica es lo que permite movilizar, a través de un *shock* de sentidos contrapuestos, al sujeto que la contempla, dirigiéndolo hacia una acción transformadora.

Visión panorámica versus collage

En los avatares del progreso de la historia se fabricaba una visualidad en donde “se crea ilusión al fusionar los elementos de modo tan exitoso que toda evidencia de incompatibilidad queda eliminada”³¹⁹. Este era el principio de los *panoramas*, réplicas de escenas naturales o históricas artificialmente construidas que eran las atracciones favoritas del siglo XIX. El principio de la visualidad panorámica es muy aplicada en la vida actual. Para Benjamin, incluso la concepción natural de Darwin era un *panorama* de la evolución. *Google Earth* es un *panorama* de la Tierra. Muchas réplicas de ciudades reales en videojuegos contemporáneos conforman también, un panorama urbano virtual.

El montaje es progresista porque “*interrumpe*³²⁰ el contexto en el que se inserta” y de este modo “actúa contra la ilusión”³²¹. La ruptura del contexto es un principio ordenador del *Libro*

318 *Ídem*.

319 *Ídem*.

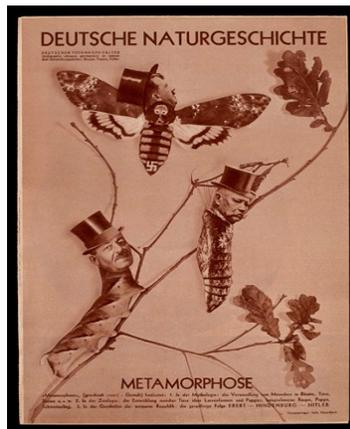
320 Cabe resaltar que lo progresista en Benjamin es visto no como un avance, sino como un “freno de emergencia” a una máquina de destrucción. La detención del curso de la historia capitalista será concebida como una interrupción mesiánica.

321 Benjamin, citado en *ídem*.

de los Pasajes. Se manifiesta en “el arte de citar sin referencias”³²². La sobreposición de imágenes sin una conexión suturada o clausurada permite tener una obra abierta que introduce al espectador como copartícipe. Esto da como resultado un *collage*, un caleidoscopio de imágenes que dialogan con la diferencia de sentido que está en los referentes lingüísticos. La construcción del montaje revolucionario debe “hacer visible la brecha entre signo y referente y no fusionarlo como una totalidad ilusoria”³²³; el signo no duplica el contenido semiótico, sino que lo cuestiona.

*A continuación, algunos ejemplos de este montaje visual
irreconciliado*

John Heartfield y su legado



*Imagen 6: Deutsche Naturgeschichte
(1934) - John Heartfield*

Buck-Morss cita en su obra a John Heartfield y su fotomontaje: *Historia Natural Alemana* (*Deutsche Naturgeschichte*). Lo presenta para ejemplificar cómo “una idea crítica y dialéctica de historia natural [puede] expresarse también en una imagen”³²⁴. Al igual que Sergei Eisenstein en el cine, Heartfield usa imágenes opuestas que provocan un conflicto en el

322 Benjamin, citado en *ídem*.

323 *Ibíd.*, p. 85.

324 *Ibíd.*, p. 77.

espectador que da lugar a una tercera imagen sintética que es más que la suma de sus partes. Desarrolló escenografías que incluían fotografías al servicio de la acción política de izquierdas. Usa “formas alegóricas de representación combinadas con las más modernas técnicas de montaje fotográfico [para su época]”³²⁵. Son imágenes para leer; emblemas utilizados políticamente. En *Historia Natural Alemana* se sugiere un lazo *biológico* causal y evolutivo entre la República de Weimar del canciller Ebert y el Nacional Socialismo de Hitler, pasando por el último canciller de Weimar, Hindenburg, caracterizado como un capullo. Todos con sombreros de copa, signo de la burguesía alemana.

El ejemplo de Heartfield fue fructífero en nuestra época actual. Fotomontajes como estos hay por millares en internet. Basta solamente mencionar la cultura del *meme* y muchos de los fotomontajes que circulan en los muros de Facebook como ejemplos contemporáneos de esto. No todos movilizan hacia una perspectiva de transformación social.



Imagen 7: “Artista Emergente”.
Figura de acción multidisciplinaria

J. J. Grandville

La alusión a J. J. Grandville en Benjamin y Buck-Morss³²⁶ nos impulsó a investigar más sobre este personaje. Fue un dibujante francés satírico del siglo XIX.

³²⁵ *Ídem*.

³²⁶ v. *supra*, *Dos modalidades de articulación de naturaleza y mito*, p. 114.



Imagen 8: Poisson d'Avril (1844) - J.J. Grandville

Para algunos es un precursor del surrealismo. En sus dibujos: “Cometas, planetas, flores, la luna y la estrella vespertina son animados solo para recibir el atributo 'humano' de transformarse en mercancía”³²⁷. En estas ilustraciones, en la “batalla entre la moda y la naturaleza”, la naturaleza se venga de los seres humanos; las imágenes cuestionan el mito de la omnipotencia humana sobre la naturaleza. Para Buck-Morss, el “sadismo gráfico”, de Grandville, se volvió un principio básico de la publicidad. También puede verse su herencia en el humor contemporáneo de la web 2.0.

Karl Blossfeldt

Esta tendencia de lo antiguo ataviado con lo nuevo se ve en las fotografías de Karl Blossfeldt, en donde se muestran estructuras de plantas como *ur-formas* del arte moderno. Alude también a una utilización de tecnologías no dirigida al dominio de la naturaleza³²⁸.

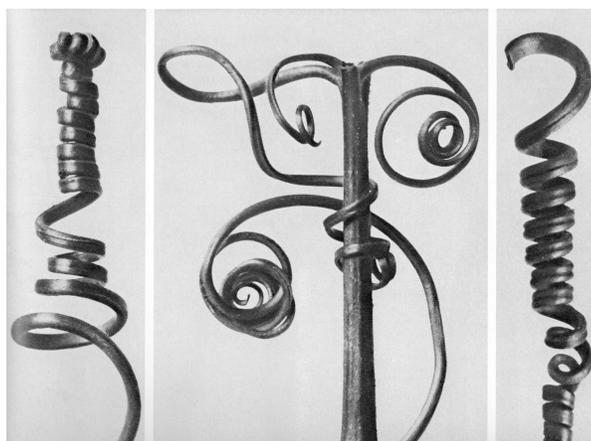


Imagen 9: Plantas esculpidas de Karl Blossfeldt

327 *Ibíd.*, p. 170.

328 Citado en *ibíd.*, p. 179.

Eugene Atget



Imagen 11: Rue de la Colonie (1900) - Eugene Atget

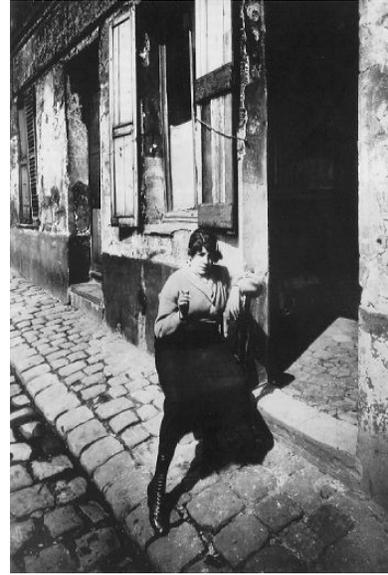


Imagen 10: Prostitute, Paris Cafe, Paris, 1924 6AM - Eugene Atget

En las fotografías de Eugène Atget, citado por Benjamin en la *Pequeña historia de la fotografía*³²⁹ se visualiza el lado ruinoso de la ciudad de París. Podría ser un correlato visual a la poesía de Baudelaire. La ciudad moderna se presenta abandonada, sin *glamour*, vacía de todo aire moderno. Se constata la imagen sencilla de ciertos aspectos en contraste con la agitada vida cotidiana parisina.

Después de estos ejemplos, complejizamos la noción de imagen dialéctica

Una síntesis en formato de coordenadas

Una nueva definición de imagen dialéctica: “Es una manera de mirar que cristaliza modelos antitéticos a través de un eje de alineación”³³⁰. Esta concepción:

Es esencialmente estática (dialéctica en reposo), aunque la verdad iluminada por la imagen dialéctica sea históricamente fugaz. Ubica visualmente las ideas filosóficas dentro de un transitorio

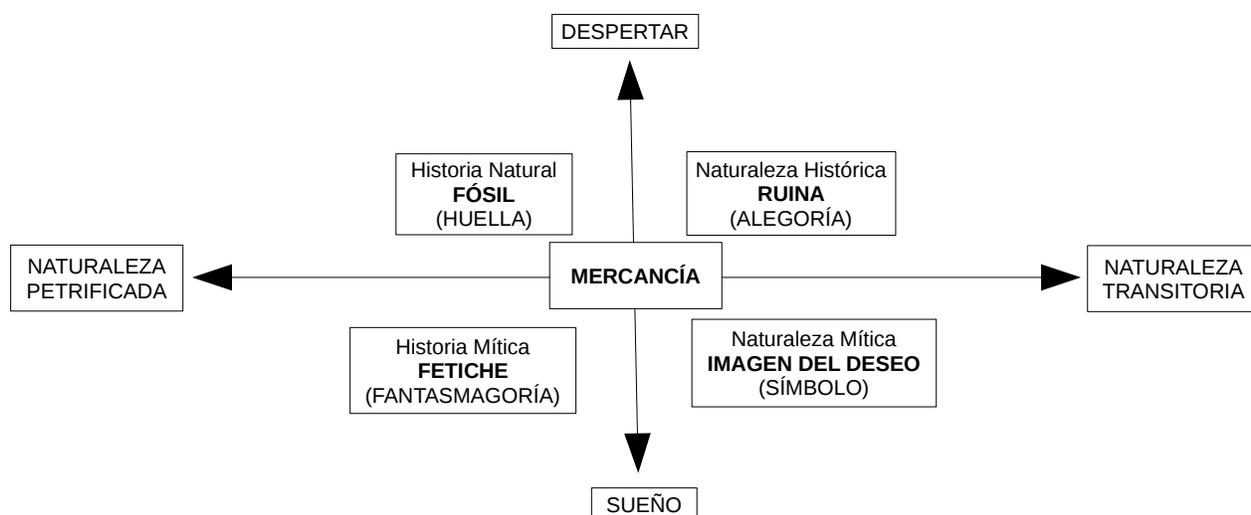
329 Benjamin, Walter (1973), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos*, p. 61-83, trad. Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Madrid.

330 Buck-Morss, *op-cit.*, p. 234.

e irreconciliado campo de oposiciones que puede ser presentado como coordenadas de términos contradictorios, cuya *síntesis* no es un movimiento hacia la resolución, sino el punto en que sus ejes se intersectan³³¹.

En esta definición se alude a la cristalización de lo irreconciliado que se produce en la fotografía y sus lecturas. Proponemos esta segunda definición como una dialéctica interna de la propia imagen, relacionada con un *shock* semiótico. Esta noción se suma a la primera definición, en donde se enfatiza la historicidad de la mercancía y la contradicción entre mito y naturaleza.

La complejización de la noción de imagen dialéctica puede ser comprendida con mayor facilidad a través de un esquema cartesiano. La supuesta *contradicción* entre naturaleza y mito puede ser representada por un par de ejes cruzados. Para Buck-Morss, estas serían las “coordenadas fundamentales” del mundo moderno. Los “momentos” contradictorios son campos axiales en un sistema de coordenadas. Esta ilustración del pensamiento de Benjamin a través de coordenadas se expresaría así³³²:



Los dos ejes son *naturaleza y conciencia*. *Huella, alegoría, símbolo y fantasmagoría* son las

331 *Ibíd.*, p. 235.

332 Esquema tomado de *ídem*.

cuatro caras contradictorias de la mercancía. El fósil (asociado con los dibujos de Grandville) es un resabio visible del *ur-fenómeno*. La huella histórica como la pista que busca el investigador-detective. El fetiche (asociado con el urbanismo de Haussmann) es la forma detenida y mítica de la historia. La segunda naturaleza cosificada en la fantasmagoría del infierno moderno de lo nuevo como siempre-lo-mismo. El congelamiento del potencial humano y socialista de la naturaleza que espera la acción política colectiva que lo despierte. La imagen del deseo (asociado con las utopías de Fourier) es la forma onírica y transitoria de ese despertar. Estos significados arcaicos “anticipan la dialéctica del despertar”³³³. La ruina (asociada con la poesía de Baudelaire) es la forma bajo la cual las imágenes del deseo del siglo pasado aparecen como escombros en el presente. Son los “ladrillos flojos” (semántica y materialmente) con los cuales un nuevo orden puede ser construido³³⁴.

Siguiendo a Buck-Morss, los *ur-personajes* de Benjamin transitan diferentes cuadrantes de la mercancía: El *coleccionista*, el *trapero* y el *detective* transitan los campos del fósil y de la ruina. La *prostituta*, el *flâneur* y el *tahúr* transitan los campos del fetiche y de la imagen del deseo³³⁵.

El pensamiento en coordenadas no es una propuesta original de Buck-Morss, ya está esbozado en Benjamin. Según la autora, las coordenadas son transversales al *Libro de los Pasajes*. El propio Benjamin explica cómo pensar en coordenadas:

Los esquemas de coordenadas tienen, en el mejor de los casos, once conceptos: cuatro para los términos de los ejes, cuatro para los campos, dos para los ejes y uno para el punto de intersección³³⁶.

La tinta invisible del presente

333 *Ibíd.*, p. 236.

334 *Ídem.*

335 *Ídem.*

336 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 239.

El segundo nivel histórico del *Libro de los Pasajes* es la época en que vivió Benjamin. La época actual transforma la representación emblemática en filosofía de la historia y la imagen histórica en educación política. “No es que el pasado arroje su luz sobre el presente o el presente su luz sobre el pasado, sino que en la imagen [dialéctica], el pasado se une al presente en una *constelación*”³³⁷. Esto se da en un lenguaje cotidiano, no esotérico.

“Los acontecimientos que rodean al historiador y en los que toma parte subyacen a su obra como un texto escrito con tinta invisible”³³⁸. Para comprender el *Libro de los Pasajes* debemos hacer visible el texto invisible de los acontecimientos presentes y cotidianos para Benjamin y su generación. También nos convoca a comprender nuestro propio momento histórico actual y los eventos pasados que parecen dialogar con él.

La mirada estereoscópica

La construcción de imágenes tiene dos entradas: las descripciones “positivistas” del pasado y las imágenes de la experiencia presente vivida³³⁹. Este principio parece ser el que motiva a la yuxtaposición de *Pasajes* originales imaginarios y *Pasajes* modernos arruinados. De este montaje surge un misterio de la historia: “Si los pasajes y sus contenidos aparecen míticamente intocados, la historia se vuelve en ellos visible, si son históricamente desplazados por nuevas fantasmagorías mercantiles, su forma mítica sobrevive”³⁴⁰. Esto último ocurre con los *malls* contemporáneos.

El presente hace más legible una época

En 1930, la época del París del segundo imperio napoleónico (1848) se volvía más *legible*, para Benjamin, frente a la emergencia del nacionalsocialismo alemán: “El índice histórico de

337 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 319.

338 Benjamin, citado en *ídem*.

339 *Ibíd.*, p. 320.

340 *Ídem*.

las imágenes [dialécticas] no solo nos dicen que pertenecen a un tiempo determinado; sobre todo nos dicen en qué tiempo se vuelven *legibles*³⁴¹. El golpe de Estado de Napoleón III y sus implicancias se volvió *legible* en la llegada al poder de Hitler y sus implicancias. Esto motivó la búsqueda histórica “de emergencia” que originó *El libro de los Pasajes*.

La balanza histórica

Toda percepción histórica puede ser representada como una balanza; un platillo sobrecargado con el pasado. El otro con la percepción del presente. Mientras que los hechos reunidos en el primero no pueden ser nunca insignificantes ni suficientes, la carga del otro platillo deben ser sólo unos pocos pesos masivos³⁴².

Un “peso masivo” para Benjamin fue la llegada de Hitler al poder.

El alegorista como alguien que pondera

El alegorista es el pensador que *pondera*, es decir, el que reflexiona sobre sus recuerdos y los *sopesa*. Al respecto, Benjamin plantea:

Las memorias del que pondera gobiernan la desordenada masa de conocimientos. El conocimiento humano es para ella como un trabajo combinatorio, en un sentido muy particular: como el amontonamiento de piezas arbitrariamente cortadas con las cuales puede armarse un rompecabezas³⁴³.

Hay un paralelismo entre el alegorista y el coleccionista, “que retiene objetos que han salido de circulación y que carecen de valores de uso”³⁴⁴. Benjamin colecciona y pondera los objetos históricos encontrados, pero trae al presente contenido cargado que produce un *destello* de verdad, cosa que no hacen los coleccionistas normalmente. En esto radica la diferencia entre ambos roles.

Para Benjamin, el “peso” de una mercancía del pasado tiene necesariamente que ver con el

341 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 335.

342 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 347.

343 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 266.

344 *Ibíd.*, p. 266.

momento histórico actual. Es el momento actual el que determina el peso de una mercancía arruinada en términos de su potencial pedagógico-revolucionario para despertar de una ensoñación.

Concepto de núcleo temporal y de actualización en Benjamin

Un *núcleo temporal* es “un campo de fuerzas en el que se despliega el conflicto entre la historia previa [de una mercancía] y la posterior”³⁴⁵. La historia pasada de una mercancía es portadora de las posibilidades utópicas; la historia posterior, muestra su decadencia. “Es la potente confrontación de la historia previa y la historia posterior del objeto aquello que lo vuelve *actual* en el sentido político como *presencia de espíritu*, y así la *ur-historia* culmina no en el progreso, sino que en la *actualización*”³⁴⁶.

Imagen dialéctica: una definición final

De acuerdo a Benjamin, la imagen dialéctica:

Es la causa del movimiento del pensamiento [...] Debe ser buscada en el punto donde es mayor la tensión entre las oposiciones dialécticas. [...] La imagen dialéctica es idéntica al objeto histórico: justifica arrancar a este último del continuo del curso histórico³⁴⁷.

Esta definición es reformulada por Buck-Morss, para quien la imagen dialéctica es:

“La presentación del objeto histórico dentro de un campo de fuerzas cargado de pasado y presente [o núcleo temporal] que produce electricidad política en un ‘flash luminoso’ de verdad”³⁴⁸.

La imagen dialéctica permite la formación de una constelación en torno a un objeto que se sale del continuo de la historia y que permite conectar tiempos cercanos o distantes. El resultado es una actualización del potencial utópico traicionado en una mercancía arruinada

345 *Ibid.*, p. 244.

346 *Ídem.*

347 Benjamin, citado en *íbid.*, p. 245.

348 *Ibid.*, p. 245.

y movilizar al sujeto y al colectivo, a través del *shock*, hacia la acción social revolucionaria. Esta última es entendida como una redención del sueño utópico no realizado o traicionado.

El materialismo dialéctico de Benjamin

A partir de esta noción de imagen dialéctica se erige lo que el propio Benjamin planteó como su “teoría básica del materialismo dialéctico”:

1. El objeto histórico es aquel para el que el acto de conocimiento tiene lugar como *rescate*.
2. La historia se descompone en imágenes, no en narrativas.
3. Siempre que tiene lugar un proceso dialéctico, estamos tratando con *mónadas*.
4. La representación materialista de la historia supone una crítica immanente del concepto de progreso.
5. El materialismo histórico basa su procedimiento en el fundamento de la experiencia, el sentido común, presencia de espíritu y la dialéctica³⁴⁹ (Benjamin en Buck-Morss, 1995, p. 245).

El punto 5 tiene tres conceptos: *sentido común*, *presencia de espíritu* y *dialéctica*. El primero, “no se reducía simple y evidentemente a obtener significados a partir de las superficies empíricamente dadas, específicamente porque la experiencia cognoscitiva proporcionada por la imagen dialéctica suponía tiempo histórico, así como (o por medio de) extensión espacial”³⁵⁰. La *presencia de espíritu* alude a “la actualidad de los objetos pasados en un contexto presente que les otorgaba un significado que no poseían originalmente”³⁵¹. Por último, la *dialéctica*, “permitía la sobreposición de imágenes fugaces, presente y pasado, permitiendo que ambos revivieran de pronto en términos de significado revolucionario”³⁵². Este significado revolucionario es la síntesis de ambas imágenes.

La compleja construcción de la imagen dialéctica

“Como aprehensión inmediata, cuasi mística, la imagen dialéctica era intuitiva. Como *construcción* filosófica, no lo era”³⁵³. Requería de estudio riguroso de textos, de inventariar los

349 *Ídem*.

350 *Ídem*.

351 *Ídem*.

352 *Ídem*.

353 *Ibíd.*, p. 246.

fragmentos extraídos y de un uso planificado de *constelaciones construidas*. La ilustración, finalmente, era un dispositivo capaz de despertar a quien la contemplaba de los sueños y los mitos en los que la mercancía había sumido a la sociedad.

La totalidad actualizada de la imagen dialéctica

La presencia de la totalidad material e histórica entra en la imagen dialéctica. Esto se constata en las mónadas de Benjamin: los Pasajes, la prostituta, Baudelaire, la mercancía, el *flâneur*, etcétera. Todas fueron extraídas del continuo histórico y *actualizadas*.

Esta concepción de ruptura histórica tiene raíces en concepciones teológicas de la tradición mística judía. A continuación ahondaremos en estas raíces y sus implicaciones en el materialismo histórico propuesto por Benjamin.

2.4. LA TEOLOGÍA NEGATIVA DE BENJAMIN

La tarea adánica

El punto de partida del *Libro de los Pasajes*, de acuerdo a Buck-Morss, es claro: los libros de emblemas del siglo XVII. El compendio histórico benjaminiano está en deuda con la alegoría barroca; tiene diferencias y afinidades. La alegoría, en términos filosóficos, es el modo en que el mundo objetivo expresa significados. Los dramaturgos barrocos buscaban develar algunas de las múltiples interpretaciones de los objetos. La interpretación correcta de estos requería una intervención *teológica* (filosófica) a la que no podían acceder como seres caídos. El lenguaje humano no termina de agotar el mensaje del objeto material.

El bautizo del objeto con un nombre único y sagrado es lo que caracteriza a Adán como

primer filósofo para Benjamin. El primer hombre para la tradición judía, descubría los significados del mundo objetivo y les asignaba una palabra que reflejaba esos significados, completamente contenidos en ella. La filosofía benjaminiana se plantea también como una búsqueda de un lenguaje que refleje la realidad del materialismo histórico, lo que la conecta con la tarea adánica.

Redención judía y revolución marxista

La tradición cabalística integraba en un enfoque monista la creación y el sentido trascendente, de modo que ambas dimensiones estaban condensadas en los objetos materiales: “[La cábala] evitaba la brecha entre espíritu y materia que culminaba en el abandono 'traicionero' de la naturaleza en el drama barroco y negaba la idea de que la redención fuera una cuestión antimaterial y extramundana”³⁵⁴. El mesianismo en la tradición judía, a diferencia de la cristiana, según Scholem “siempre sostuvo un concepto de redención como acontecimiento que tiene lugar públicamente en el escenario de la historia y dentro de la comunidad”³⁵⁵. Esta característica del judaísmo permea la teoría crítica marxista: “No es ningún secreto que la concepción mesiánica judía que ya posee en sí los atributos de ser histórica, materialista y colectiva, se traduce prontamente en el radicalismo político y en el marxismo, en particular”³⁵⁶.

Este es el vínculo entre la redención judía y la revolución marxista presente en el pensamiento de Benjamin. La versión cristiana más similar a esta noción es la teología de la liberación, que aspira a construir el Reino de Dios a través del socialismo. Por ejemplo, autores como Enrique Dussel en muchas de sus conferencias, afirma tajantemente el carácter semita del marxismo y el pensamiento materialista.

354 *Ibíd.*, p. 255.

355 Scholem, citado en *ibíd.*, p. 255.

356 *Ibíd.*, p. 255.

La epistemología cabalista

De acuerdo a Buck-Morss, más que el mesianismo, es la epistemología de la cábala lo que interesa a Benjamin de la tradición judía. El modo de conocimiento que emergía desde la cábala era “una forma mística de cognición que revelaba verdades previamente ocultas dentro de la naturaleza, que resultaban plenas de significado sólo en el contexto de una Edad Mesiánica (en términos seculares, marxistas, una sociedad justa, sin clases)”³⁵⁷. Esta cognición mística, más que revelar un plan global, se centraba en signos divinos fragmentarios. La verdad se expresa de manera “indirecta, inventiva, en acertijos”³⁵⁸, formando así una didáctica antiautoritaria.

Los cabalistas se parecían a los alegoristas en afirmar la *caída* y la consecuente “abismal multiplicidad de cosas” en contraposición con la “unidad de la Realidad Divina”³⁵⁹. Aún dentro del seno de la religión monoteísta por antonomasia, los cabalistas intentaban develar en los objetos de la creación, la complejidad infinita de la combinatoria de los 10 *sephiroth*, las esferas y estadios de los atributos de Dios, tal como aparecen dentro de la naturaleza a pesar de la ruptura de la unidad en la Caída.

La redención materialista de la alegoría

Cada fragmento de la realidad es una mónada y tiene su propio centro: el macrocosmos se lee en el microcosmos. Cada mónada tiene como referencia a la redención: su reconexión con el ser supremo. El conocimiento divino en la naturaleza es plural; está presente, según Scholem, en acertijos y diferentes registros. “Aquello que se expresa por y en el signo alegórico es, en primera instancia, algo que tiene su propio contexto significativo y se

357 *Ibid.*, p. 256.

358 *Ídem.*

359 Scholem, citado en *ibíd.*, p. 256.

transforma en vehículo de otra cosa”³⁶⁰. Lo que hace aparecer la alegoría es la brecha entre la forma y el significado, a diferencia del símbolo, que mantiene su forma original y nunca se vuelve vehículo de otra cosa. El símbolo es el destello de lo trascendente; la alegoría es la divinidad caída que espera restaurar su estado de unidad. La segunda, implica un principio de movilidad hacia una realización de un estado original perdido.

El diálogo lúdico entre lo nuevo y lo antiguo

La cábala incluía una lectura mística de los antiguos textos sagrados que busca significados ocultos que no podían ser conocidos en el momento de su escritura y que sólo podían ver los lectores futuros del texto. Esto llevaba a una reinención creativa de los sentidos de los textos. El interés de Benjamin en la tradición judía “tenía más que ver con su transformación [...] que con su preservación”³⁶¹. Un principio de esta “lectura mística” está en que “sin los referentes actuales, los textos sagrados son indescifrables”³⁶². Esto lleva a una paradoja: “No se puede interpretar la verdad de la realidad presente sin los textos del pasado, pero esta realidad transforma radicalmente el modo como estos textos son leídos. [...] La cábala reverencia el pasado para romper con él” (p. 258)³⁶³.

A partir de la tradición de la cábala surge la creencia en que una nueva era pondrá fin a la era histórica del sufrimiento humano iniciada con la *Caída*, el verdadero significado de la historia antigua se revelará por primera vez y de una manera inesperada. La redención judía es el fin del “exilio” del mundo entero, no solo de los hombres. Para Scholem es “una transformación fundamental de la entera creación”³⁶⁴. El paraíso conlleva abundancia de bienes mundanos. Desde la cábala, la redención sería una tarea eminentemente humana:

360 Scholem, citado en *ibíd.*, p. 260.

361 *Ibíd.*, p. 258.

362 *Ídem.*

363 *Ídem.*

364 Scholem, citado en *ibíd.*, p. 259.

La tarea de acelerar el advenimiento de la Era Mesiánica recae directamente sobre los seres humanos quienes lejos de ser instrumentos involuntarios de la realización de un plan divino, son agentes históricos cuyo conocimiento y comprensión de lo que está en juego resulta indispensable³⁶⁵.

Una teología profana

Benjamin afirma que su pensamiento contiene una teología constituyente que esta “absorbida” en sus planteamientos materialistas: “Mi pensamiento se relaciona con la teología como el secante a la tinta: está totalmente saturado de ella”³⁶⁶. La cábala difiere de toda la tradición de filosofía idealista occidental y propone un particular monismo. El *Libro de los Pasajes* “emplea algunas de sus premisas fundamentales como modo de exégesis filosófica [...] y esto es así no a pesar, sino a causa del marxismo inherente al proyecto”³⁶⁷.

No obstante, el carácter teológico se expresa en cosas como la moda femenina y el *flâneur*, donde toda la teología positiva se ha extinguido. El material del *Libro de los Pasajes* es absolutamente profano, pero tiene una armazón teológica invisible, sin la cual todo el proyecto se vuelve “puro juego estético y arbitrariedad”³⁶⁸.

El pecado revolucionario

El pecado revolucionario es aceptar el estado de las cosas dado como si fuera destino. La responsabilidad histórica de la humanidad es *nombrar* el potencial socialista de la nueva naturaleza y el fracaso de la historia para liberarla. Esto requiere *leer* la naturaleza como si fuera un texto y realizar el potencial inscrito en su mensaje.

La espiritualidad surrealista de los objetos

Al igual que los cabalistas, Benjamin fue antitradicionalista. No se interesaba directamente en

365 *Ibíd.*, p. 260.

366 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 256.

367 *Ibíd.*, p. 257.

368 *Ibíd.*, p. 258.

los textos cabalísticos; se interesaba, más bien, en textos surrealistas. “Benjamin consideraba que la visión revelatoria surrealista de los objetos históricamente transitorios era una posición filosófica más que una técnica estética”³⁶⁹. En el surrealismo hallaba la “iluminación profana de inspiración material”³⁷⁰. La revelación materialista siempre fue más importante que la revelación espiritual para nuestro autor; la primera *contiene* a la segunda.

Los temas teológicos antiguos encuentran expresión en los nuevos referentes materiales modernos. En el siglo XIX, por primera vez, los temas *ur-históricos* como la *Caída*, el *Infierno* y la *Salvación*, poseen referentes históricos reales. La nueva naturaleza, bajo el signo del pecado (alienación para el marxismo), esconde las “chispas divinas” del potencial socialista³⁷¹.

La tarea mesiánica

La tarea mesiánica para Benjamin es entendida como ser “el agente a través del cual todos los poderes de la creación se activan y se vuelven manifiestos”³⁷². La naturaleza no es el mal; es solo materia fragmentada e imperfecta. El hombre y Dios son socios en su reparación, que es a su vez, la creación de algo nuevo. La redención es la búsqueda del lenguaje adánico, donde “no hay brecha entre palabra y referente”³⁷³. Se conoce a Dios a partir de las chispas divinas que están permeando la naturaleza.

Acción revolucionaria y tiempo mesiánico

La imagen dialéctica, a diferencia de la alegórica, vincula la historia empírica con un tiempo mesiánico y dispone a la acción revolucionaria. Esto requiere del sujeto histórico; su

369 *Ibíd.*, p. 263.

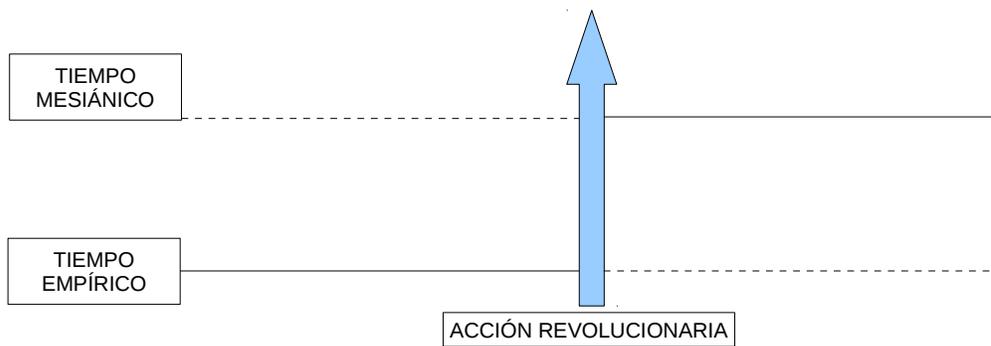
370 *Ídem.*

371 *Ibíd.*, p. 265.

372 *Ibid.*, p. 260.

373 *Ídem.*

subjetividad es el lugar de articulación de la mónada transtemporal que lo conecta con su colectivo y con el llamado que emerge de su pasado. Desde este materialismo histórico que a la vez es mesianismo, la imagen dialéctica actúa como catalizador de la acción revolucionaria que impulsa al sujeto al logro de un tiempo mesiánico³⁷⁴.



“La acción política es el lazo entre ambos registros del tiempo histórico”³⁷⁵. En el tiempo mesiánico, “el irrealizado potencial de felicidad de nuestro pasado recordado es aquello que nos permite penetrar en el drama mesiánico del cosmos”³⁷⁶.

El potencial utópico irrealizado

Para Buck-Morss, el tiempo mesiánico es el tiempo en donde se logran las potencias perdidas de la creación, no realizadas en la historia. Este potencial utópico irrealizado es:

Una categoría psicológica y metafísica a la vez. [...] Puede y debe ser la base de la motivación para la acción política. Puede, porque el curso presente de la historia no agota sus potencialidades. Debe, porque produce la ruptura mesiánica del curso de la historia³⁷⁷.

Este concepto es retomado por Bolívar Echeverría cuando distingue entre la modernidad capitalista y la modernidad potencial³⁷⁸. El potencial utópico permite realizar aquellas promesas de la modernidad que el capitalismo ha desechado:

374 El siguiente esquema está extraído de *Ibíd.*, p. 268.

375 *Ibíd.*, p. 268.

376 *Ídem.*

377 *Ídem.*

378 Echeverría, Bolívar (2008), “Un concepto de modernidad”, en *Revista Contrahistorias*, N° 11, Ciudad de México.

La efectuación o realización capitalista de la modernidad se queda corta respecto de la modernidad potencial, no es capaz de agotar su esencia como respuesta civilizatoria [...], como realización de la posibilidad de abundancia y emancipación que ella abre para la vida humana y su relación con lo otro³⁷⁹.

Son nuestras prácticas liminares las que permiten una realización de los potenciales utópicos propios de las promesas incumplidas de la modernidad. La historia conlleva en Benjamin el logro de estos potenciales. “El auténtico concepto de historia universal es mesiánico”³⁸⁰.

La teología negativa en Benjamin

“La radical *teología negativa* de Benjamin (como la llamó Adorno) reemplaza el aura natural perdida del objeto con un aura metafísica que hace que la naturaleza, en tanto mortificada, brille con significado político”³⁸¹. Los *significados teológicos* de los objetos emergen en su *construcción* como objetos transhistóricos. En ellos se ve el potencial revolucionario de la tecnología y su traición por la apropiación capitalista. La teología negativa posiciona el carácter teológico *a posteriori*, luego del reconocimiento material e histórico, dejando a los sujetos como agentes en la construcción de la *nueva aura* de los objetos.

La prohibición de afirmaciones inmediatamente teológicas

“Si Benjamin usara abiertamente conceptos teológicos, estaría dando expresión judaica a los objetivos de la historia universal; al evitarlos, otorga expresión histórico universal a los objetivos del judaísmo”³⁸². El judaísmo demuestra su naturaleza elegida al disolverse en una política secular, no nacionalista. Es un *rescate* dialéctico que es la antítesis del retorno a lo mítico. Es la teología la que es canalizada a través de la historia materialista y su forma esencial está inscrita en las novedades de la nueva naturaleza.

379 *Ibid.*, p. 19.

380 Benjamin, citado en Buck-Morss, *ibíd.*, p. 269.

381 *Ídem.*

382 *Ídem.*

La dialéctica entre la magia y el positivismo

En la cábala, la redención de los potenciales semánticos no es un acto de nostalgia. Los mitos arcaicos no tenían valor en sí, sino solo en tanto claves actuales para la interpretación de lo absolutamente nuevo. Las imágenes arcaicas, ahora se vuelven históricas y cargan de significación los fenómenos seculares más cotidianos. El marxismo permite visualizar en primer término la realidad histórica y material que es la clave para la reformulación de los mitos antiguos. La teología marxista benjaminiana es el cruce de ambos enfoques:

La producción de mercancías reifica el elemento mítico, creando dentro de la superestructura una fantasmagoría cultural que con toda su realidad material, asegura que la promesa utópica del mito permanezca irrealizada. Esto es desmitificación política. [...] Sin la teología (el eje de la trascendencia), el marxismo cae en el positivismo; sin el marxismo (el eje de la historia empírica) la teología termina en la magia. Las imágenes dialécticas emergen en la 'encrucijada entre la magia y el positivismo', pero en este punto cero, ambos caminos son negados, y al mismo tiempo, dialécticamente, superados³⁸³ (Buck-Morss, 1995, p. 275).

Con estos comentarios acerca de la teología presente en la obra de Benjamin, concluimos la revisión de la lectura de Buck-Morss acerca del Libro de los Pasajes.

383 *Íbid*, p. 275

CAPÍTULO III: OTRAS LECTURAS EN TORNO A BENJAMIN Y LA CIUDAD LATINOAMERICANA CONTEMPORÁNEA

A continuación, presentamos algunos planteamientos que complementan la revisión ya realizada en torno al pensamiento de Walter Benjamin

3.1. REVISIONES POSTERIORES EN TORNO A LA OBRA DE BENJAMIN

Críticas al marxismo mesiánico

Retomamos en este fragmento, algunas críticas aludidas en la obra anteriormente revisada de Buck-Morss.

La principal crítica al marxismo benjaminiano está en “su intento de fusionar las exégesis marxistas y la teología en nombre del materialismo histórico”³⁸⁴. Brecht fue crítico de este intento: “La opinión de Benjamin de que *aquello que miras te mira* es misticismo y el concepto materialista de historia no tiene cabida aquí”³⁸⁵. Adorno, el que mejor conoció y comprendió el *Libro de los Pasajes* en su época de acuerdo a Buck-Morss³⁸⁶, compartía con Benjamin su noción de teología negativa que distinguía entre épocas cósmicas (*Weltalter*) y épocas de historia empírica (*Zeitalter*)³⁸⁷. No obstante, Adorno estaba preocupado por la desaparición del sujeto histórico en el *Libro de los Pasajes*. Para Benjamin, el sujeto conecta el *Weltalter* y el *Zeitalter*. A diferencia de Adorno, Benjamin no quiso abandonar el *weltalter* como eje de sentido para la filosofía y la praxis política.

384 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 270.

385 Brecht, citado en *ídem*.

386 *Ídem*

387 Tal vez se podría especificar otras acepciones de estos dos términos que puedan haberse difuminado en la traducción de estos dos conceptos. Es más claro comprender el *weltalter* como tiempo mítico y el *zeitalter* como la actualidad.

El ensayo de Rolf Tiedemann sobre lo teológico en las *Tesis de la historia* es, según Buck-Morss, “de los más escrupulosos, filológica e intelectualmente”³⁸⁸. Para Tiedemann, los conceptos religiosos son usados con una “intención materialista”: la *Era Mesiánica* fue secularizada por Marx en la “sociedad sin clases”. El *mesías* es el *sujeto revolucionario*. Pero esto es solo la mitad de la cuestión: Benjamin retradujo a la teología conceptos secularizados por Marx que consideró adecuado mencionarlos de esta forma. Para Tiedemann, el intento de Benjamin por unir destrucción revolucionaria y redención es un resurgir del anarquismo temprano en él³⁸⁹.

En la lectura de Jürgen Habermas, no es posible romper con la historia empírica pues es ésta la que crea las tensiones para que surja el socialismo. Este autor valora la redención como intento por salvaguardar el “potencial semántico” del cual dependen los seres humanos para dotar de sentido sus experiencias. “Es una compulsión conservadora-revolucionaria a la crítica”³⁹⁰.

Para Richard Wölin: la “reverencia a la tradición” de Benjamin es un correctivo (con efectos secundarios) a la subvaloración de la cultura como superestructura en la teoría marxiana³⁹¹.

La materialidad como subjetividad objetivada en Benjamin y en Sánchez Vázquez

Se podría cuestionar la “objetividad” de las interpretaciones benjaminianas en su particular *materialismo histórico*. Desde el propio autor, es posible obtener ciertos criterios de objetividad. El acceder al “sueño colectivo” presente en la materialidad de un fetiche transformado en ruina es un reconocimiento de un devenir histórico material en torno a un objeto. Este reconocimiento conlleva una dimensión utópica que puede extraerse también de

388 *Ibíd.*, p. 272.

389 *Ibíd.*, p. 273.

390 Habermas, citado en *ídem*.

391 *Ibíd.*, p. 274.

otros referentes históricos Además de esto, la objetividad está en los referentes materiales históricos de los que hay registro material, fotográfico y, con cierta cautela, textual.

Podemos plantear, por otra parte, que el enfoque benjaminiano intenta descifrar históricamente la *subjetividad presente en los objetos materiales*. Los productos son, por definición, el efecto del trabajo humano que los origina. Su forma está dada por una interacción entre la naturaleza y el trabajo humano que, como ya vimos³⁹², sigue siendo parte de esta naturaleza. El hombre puede reconocer este trabajo y su propia vida en el producto que elabora. La desaparición de esta comprensión ocurre cuando el producto se vuelve mercancía y, al mismo tiempo, un fetiche portador de imaginarios míticos. El producto deviene, en el capitalismo, una especie de ser que niega una alusión a un proceso que lo origina. Esta *alienación*, propia de nuestra época, hace que nos parezca extraño concebir la materialidad como producto de una subjetividad colectiva expresada en el trabajo. Nuestra pretensión, tal vez en conjunto con Benjamin, adentrarnos en esta subjetividad sin la cual un objeto material no hubiera sido producido ni hubiera sido olvidado³⁹³.

Al respecto, exploramos el planteamiento de Adolfo Sánchez Vázquez en *Filosofía de la praxis*³⁹⁴, respecto a la huella humana que se graba en la transformación del mundo material a través del trabajo y que refleja la historicidad de su vida subjetiva. Al respecto:

La actividad práctica humana es propiamente tal cuando rebasa ese lado subjetivo, ideal o, más exactamente, cuando el sujeto práctico transforma algo material, exterior a él, y lo subjetivo se integra así en un proceso objetivo³⁹⁵.

El mundo material integra, de acuerdo al filósofo español, las mentalidades que le dieron

392 v. *supra*, *Sentidos en la materialidad de la ciudad*, p. 42.

393 La materialidad, noción que incluye al ser humano será trabajada en este estudio a través de la fotografía, en tanto que *superficie social*. Para el desarrollo de este concepto, v. *supra*, *La búsqueda de pistas en la materialidad urbana*, p. 21 y *El uso de fotografías en esta tesis*, p. 24.

394 Sánchez Vázquez, Adolfo (2003), *Filosofía de la praxis*. Ed. Siglo XXI, Ciudad de México.

395 *Ibíd.*, p. 215.

forma. En la ciudad convergen las subjetividades de distintos tiempos y de distinto origen social que van transformando las huellas materiales que dan forma a la vida en este contexto. No es extraño, por lo tanto, considerar la superficie material susceptible de ser mirada como una *subjetividad objetivada*.

*Michael Löwy: la revolución como freno de emergencia*³⁹⁶

Uno de los autores benjaminianos contemporáneos más renombrados es Michael Löwy, autor judeofrancés fundador del ecosocialismo moderno. Löwy retoma el comentario de Benjamin a Marx respecto a que la revolución es “un freno de emergencia” y no “la locomotora de la historia”. El freno de emergencia, vinculado a la detención mesiánica, es considerado como un llamado a frenar la catástrofe medioambiental que se avecina a nivel global. De acuerdo a la lectura contemporánea de Löwy, la revolución coincide con una acción ecológica, deteniendo los procesos capitalistas que siguen destruyendo ecosistemas. La noción de historia como *catástrofe*, presente en las *Tesis sobre el concepto de historia*, adquiere aquí una dimensión ecosistémica global.

La noción de mesías para Michael Löwy

“¿Quién es el mesías? El mesías somos todos nosotros como generación.”³⁹⁷. La noción de mesías, para Löwy, se vuelve colectiva y contingente a la actualidad. La “débil fuerza mesiánica” estaría distribuida entre los sujetos de nuestra generación. Sus potencialidades para rescatar o redimir aquellas promesas incumplidas de la modernidad son las que se ponen en juego en cada segundo o momento histórico de la actualidad.

396 Las observaciones siguientes están extraídas de dos conferencias que dio Michael Löwy en Ciudad de México. La primera se realizó en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y se tituló: *La revolución como freno de emergencia*. La segunda se desarrolló en la UACM, en diálogo con Enrique Dussel con título: *Marxismo mesiánico*. Ambas se realizaron el día 25 de Abril de 2013.

397 Extraída de la conferencia *Marxismo mesiánico*.

El marxismo mesiánico en Latinoamérica

De acuerdo a Löwy, en el contexto latinoamericano, la teología de la liberación logra combinar teología y marxismo de un modo similar a la propuesta de Benjamin. En su par cristiana, los pobres se vuelven los actores de su propia liberación; es decir, los pobres son su propio mesías. De acuerdo al relato de Löwy, en 1984, Ratzinger presentó una instrucción contra la teología de la liberación. Señalaba que “era una herejía muy peligrosa porque está muy cerca de la verdad”³⁹⁸. El autor judeofrancés retoma la frase de Samuel Ruiz, sacerdote mexicano, para caracterizar el interés de esta corriente: “lo importante no es la teología, es la liberación”. El marxismo mesiánico es, de acuerdo a este autor, más habitual y compatible con la realidad social en Latinoamérica que en Europa. Ambas dimensiones se fusionarían mejor en la praxis política latinoamericana.

El tiempo mesiánico como kairós

Enrique Dussel sugirió, durante su diálogo con Michael Löwy, que el tiempo mesiánico es el *kairós* y el tiempo material es el *kronos*. Esto significa que el tiempo mesiánico puede ser una experiencia cotidiana del tiempo para realizar una acción urgente. Es una experiencia en donde se reconoce que hay algo importante por hacer y poco tiempo para hacerla. Si no se hace ahora, se pierde la oportunidad. Ahora bien, no toda experiencia del *kairós* es una experiencia liberadora. La empresa capitalista tiende a funcionar kairóticamente.

El tiempo post-mesiánico para Enrique Dussel

Además, habría un tiempo post-mesiánico, según Dussel: el tiempo de la cotidianidad redimida. En este tiempo, la naturaleza y el hombre se muestran en su propia afirmación, superando el estado barroco del capitalismo. Tal vez podríamos encontrar un ejemplo de

398 Cita de Löwy a Ratzinger durante la conferencia.

este tiempo en las actividades realizadas por los neozapatistas, que buscan una afirmación de potenciales humanos en un marco civilizatorio al margen del capitalismo.

El capitalismo cognitivo para Carlos Ossa

Una reflexión respecto a la apropiación capitalista del potencial utópico en los imaginarios está mostrado en forma clara y analítica por Carlos Ossa, un teórico de la comunicación chileno. Compartimos a continuación fragmentos de una entrevista³⁹⁹:

El *capitalismo cognitivo* es entendido como una fase del capitalismo en la cual la producción simbólica es el eje de toda la producción contemporánea. Esto genera una transformación en la relación entre el conocimiento y la economía, pues las nuevas tecnologías afectan principalmente a la vida simbólica. También conlleva una nueva forma de entender el tiempo y la realidad, a través de los nuevos *softwares*, especialmente los videojuegos. La tecnología adquiere el carácter de una “mutación antropológica”. No es sólo una industria cultural; es una reorganización global de la economía en el campo de lo virtual. Ya la “riqueza de las naciones” no está en las mercancías producidas, sino en los efectos que producen ciertas mercancías. Es la propia creatividad de los sujetos el factor principal de intercambio permanente. Y que esa creatividad sea fructífera, depende en gran medida de los circuitos que autorizan o desautorizan esa creatividad. Los Estados contemporáneos potencian el desarrollo de esa creatividad a través de los fondos concursables. La meta del capitalismo en el medio actual no es apropiarse tanto de los medios de producción, que ya los posee, sino más bien apropiarse de la dimensión creativa previa a la producción misma.

Se podría pensar también en un *comunismo cognitivo*. Éste radica en que el conocimiento celebre la libertad humana, que el pensamiento salga afuera del régimen de producción. Esto

399 Apuntes extraídos de entrevista intitulada *El capitalismo cognitivo*. Video disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=-WU_LqRsy1o>

último nuevamente convoca a un espíritu lúdico o infantil.

A continuación, nos dedicaremos a posicionar estas reflexiones en el contexto del pensamiento latinoamericano contemporáneo.

3.2. BEATRIZ SARLO: CIUDAD Y MERCANCÍA EN BUENOS AIRES

Nos centramos en la recepción que ha tenido la obra de Benjamin en Argentina, en especial en la lectura de Beatriz Sarlo sobre la mercancía en el Buenos Aires del siglo XXI.

La recepción de Benjamin en Argentina

La recepción de la obra de Walter Benjamin en Argentina fue bastante temprana. De acuerdo a Luis Ignacio García⁴⁰⁰, fue Luís Juan Guerrero, filósofo argentino doctorado en Alemania, quien introdujo en el país sudamericano *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, texto que conoció ya en 1936 a través del contacto con miembros de la llamada Escuela de Frankfurt en Nueva York, en particular con Max Horkheimer, con quien mantuvo un intercambio epistolar. Guerrero inicia un diálogo entre su estética y la obra de Benjamin en torno al lugar del arte en la historia. Se pregunta por la “*función social del arte*”. Desafortunadamente, la obra de Guerrero no tuvo mucho eco en la intelectualidad argentina de la época.

Un segundo autor que retoma el lado más teológico de Benjamin fue Héctor Álvarez Murena, un ensayista y escritor. Fue el primer traductor de Benjamin al castellano. Tradujo algunos textos compilados en una obra llamada *Ensayos escogidos*, publicada en 1967. A diferencia

⁴⁰⁰ García, Luís Ignacio (2010), “Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina”, en *Revista Herramienta*, nº 43, Buenos Aires. Edición digital disponible en <<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-43/constelacion-austral-walter-benjamin-en-la-argentina>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

de Guerrero, el trabajo de Murena sí tuvo impacto, aunque sólo en el extranjero. Influyó en reediciones en Venezuela y España de esta obra. En Argentina, su trabajo no sería inmediatamente continuado, probablemente porque a fines de la década de los 60', Murena retoma a un Benjamin espiritualista, siendo que en los debates mundiales de ese entonces se lo retomaba como un marxista que usaba metáforas teológicas, como lo popularizaría Brecht.

Ricardo Piglia, por el contrario, retoma la discusión que en la década del 70 se tenía de Benjamin como marxista. Su interés fue vincular estética y política en un único proyecto de compromiso con la transformación social. Se presenta como una alternativa alejada de la literatura del llamado *boom*, con la que nunca se identificó.

Ya a fines de los 80, en plena posdictadura, se lee a Benjamin en el marco de los debates acerca de la modernidad, como una especie de visionario en el campo de las características de la vida cotidiana moderna. En este contexto comienza la divulgación de *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* y del *Libro de los Pasajes*. De acuerdo con García⁴⁰¹, Beatriz Sarlo es la figura más influyente de este periodo. Otro autor que será importante en esta década es Ricardo Forster, quien contrasta la modernidad con sus zonas de oscuridad, en una especie de contrapunto. Forster retoma la crítica cultural de Benjamin, así como su interés en la vida urbana, en diálogo con una dimensión mítica que se irá adentrando en la mística judía. En debate con Forster están Ballent, Gorelik y Silvestri, para quienes la posición del primer autor es binaria y no considera la densidad histórica que ellos pretenden replantear en la lectura de Benjamin.

En el año 1991, Forster publica *W. Benjamin – Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*, vinculando el pensamiento de Benjamin con otros autores judíos como Scholem, Arendt y

401 *Op. cit.*

Steiner. La discusión se polariza, según García, en “comentadores” y “partidarios”. Entran en escena otros autores como Ricardo Ibarlucía que desarrolla el vínculo entre Benjamin y el surrealismo, o Martín Kohan que desarrolla un enfoque benjaminiano respecto a la ciudad. Durante el año 1992 se realiza un congreso internacional sobre Walter Benjamin en Argentina que permitirá vincular la producción nacional con la diversa producción latinoamericana respecto al pensamiento del autor.

En un trasfondo menos popular se encuentran autores como José Aricó, que intentan enmarcar a Benjamin, nuevamente con una línea marxista. Esta vez intentando reformular el legado marxista en el contexto del fin del siglo XX. A esta corriente también pertenece Juan Sazbón, quien se dedica a establecer relaciones entre el pensamiento de Marx y el pensamiento de Benjamin, planteando a este último como un complemento fundamental para comprender temáticas propias de la teoría crítica marxista.

Una de las últimas líneas en donde el pensamiento de Benjamin ha influido en Argentina, de acuerdo a García, es en los estudios sobre la memoria, en particular, en el análisis de testimonios de víctimas de la violencia de Estado. En este contexto de investigación, se comienza a vincular a Benjamin con autores como Giorgio Agamben, Paul Ricoeur o Georges Didi-Huberman, al igual que otros autores que tratan el tema del holocausto judío.

Beatriz Sarlo y la mercancía en Buenos Aires

El texto *La ciudad Vista. Mercancías y cultura urbana*⁴⁰² de Beatriz Sarlo se enmarca dentro de las lecturas benjaminianas en torno a la ciudad, retomando el interés en *El libro de los Pasajes*. Por esta razón nos parece una obra pertinente para introducir una visión latinoamericana sobre la visualidad en la ciudad desde lo que el callejeo puede mostrar.

402 Sarlo, Beatriz (2009), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

Estamos conscientes de muchos de los cuestionamientos en torno a los sesgos presentes en la autora y en su particular lectura de Benjamin. No obstante, después de revisar la obra escogida nos parece que entrega bastantes elementos teóricos y empíricos que complementan nuestras experiencias de ciudad y nuestras lecturas. Los tópicos relativos a los *shopping-centers*, el comercio ambulante, las zonas culturales y la *cibercidad* nos parecen transversales a gran parte de las ciudades contemporáneas. Tomaremos en cuenta estos temas en Buenos Aires en relación con las imágenes que ilustrarán nuestra experiencia de paseo en Ciudad de México y Santiago de Chile⁴⁰³.

La dialéctica entre ciudad real y ciudad escrita

Ciudad real y ciudad escrita

En la introducción a su texto *La ciudad vista*, Beatriz Sarlo señala que su obra es una articulación entre la *ciudad real* y la *ciudad escrita*. “No hay ciudad sin discurso sobre ciudad”⁴⁰⁴. Estos dos niveles nos parecen polos dialécticos inseparables que permiten una comprensión adecuada desde los fenómenos que asaltan la experiencia cotidiana de la ciudad.

La ciudad escrita es alegoría o representación de la ciudad real. Estos dos planos no se pueden confundir. La ciudad escrita puede ser utópica. En este caso, se trataría de la prescripción discursiva de un *deber ser* urbano. La ciudad real y su potencial de fuerza simbólica y de experiencias permite escribir la ciudad de muy diversas formas. De acuerdo a Sarlo, la ciudad escrita puede basarse en una ciudad real completa, en fragmentos de ciudades o en una ciudad imaginada. Esta es la ciudad “del periodismo, del ensayo o de las

403 v. *infra*, Capítulo V.

404 Sarlo, *op. cit.*, p. 97.

ciencias sociales”⁴⁰⁵.

El registro de la ciudad que ya no es

Nuestros recuerdos están espacializados; se vinculan con lugares o con objetos significativos. De ahí el poder evocador de recuerdos de una fotografía. Estos recuerdos pueden fijarse en lo que aún existe de la ciudad del ayer. “La literatura puede guardar un rastro de lo que se ha perdido, aún cuando la ciudad real borre la huella”⁴⁰⁶. Lo mismo puede ocurrir con la fotografía. Esta dimensión de la ciudad del pasado en la memoria dialoga con la ciudad presente por la que es posible pasear. Se constatan las diferencias. Esta es una experiencia que produce una actitud cotidiana de extrañeidad para quien habita la ciudad. El desencaje de referentes materiales de la ciudad guardada en la memoria se hace más chocante en el caso de viajeros o de exiliados que regresan a su ciudad tras varios años de vida en el extranjero⁴⁰⁷.

*Los shopping-centers como actualización de la
fantasmagoría de los Pasajes parisinos.*

Shopping-centers: *los Pasajes contemporáneos*

El *shopping center, mall, plaza o centro comercial* es, para Beatriz Sarlo, una resistencia al desorden de la ciudad a través del eficaz orden del mercado: “Sólo una tipología, la del *shopping-center*, resiste al principio diabólico del desorden, exorcizado por la perfecta adecuación entre finalidad y disposición del espacio”⁴⁰⁸. Se levantan en diversas zonas de toda ciudad que se considere moderna, como un bastión de la limpieza, el orden y la funcionalidad. Incluso cuando están ocupando un edificio antiguo y se camuflan en el paisaje

405 *Ibíd.*, p. 146.

406 *Ibíd.*, p. 148.

407 v. *supra*, *El paseante extranjero y el inmigrante para Beatriz Sarlo*, p. 37.

408 *Ibíd.*, p. 13.

patrimonial, su interior manifiesta una realidad que contrasta, por su blancura y su orden, con el exterior.

La estética del *shopping-center* nos parece una construcción heterotópica de una ciudad futurista, en donde todo pareciera ser limpio y accesible. Una especie de ciudad feliz en donde todos encuentran aquello que andan buscando; hay espacio para todos y todos los sueños parecen hacerse realidad, pues es una tierra de abundancia⁴⁰⁹. Un final feliz para la historia del capitalismo.

En esta miniciudad, el imaginario es inclusivo. Todos pueden entrar y salir libremente, sin coerciones aparentes. No obstante, existen mecanismos muy efectivos y, sin embargo, muy sutiles, que logran una exclusión real de gran parte de la población.

La plaza comercial es la nueva plaza pública. En muchas ciudades, las plazas públicas se han vaciado de habitantes, lo que representa un vaciamiento del sentido de este clásico dispositivo espacial.⁴¹⁰ Esta nueva plaza deriva, en Buenos Aires, de los grandes almacenes que aparecieron a principios del siglo XX. En los *shopping-centers*, el civismo se entiende como un paseo por una larga vitrina de fascinantes objetos⁴¹¹.

El shopping-center como ciudad insular

De acuerdo a Sarlo, el *shopping-center* desplaza al anterior sistema urbano y no depende de él. Lo mismo ocurre con cualquier ejemplo de lo que Duhau y Giglia⁴¹² denominan la *ciudad insular*. A diferencia de los *Pasajes* que necesitan de la ciudad y se plantean como un

409 Como nos lo sugiere Benjamin respecto a los Pasajes, una posible búsqueda del imaginario utópico que el *mall* promete y traiciona, podría hallarse en la figura del *falansterio* en Charles Fourier: un proyecto arquitectónico en donde cada sujeto realiza un trabajo libre que contribuye al bienestar de la comunidad. En cada sala se realiza una actividad sin explotación que realiza las potencialidades del hombre y de la naturaleza. En el caso del centro comercial, se desplaza el trabajo por el consumo.

410 Afortunadamente, este no es el caso de Ciudad de México, en donde las plazas públicas gozan de mucha vitalidad.

411 Cf., *supra*. p. 76. *La influencia del surrealismo en Benjamin*.

412 Duhau, Emilio y Giglia, Angela (2008), *Las reglas del desorden, Habitar la metrópoli*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México.

proyecto urbano en relación con su entorno, los *shopping-centers* son espacios que en muchos casos no muestran una relación coherente con el territorio que los rodea. Son como peceras diseñadas para simular un entorno social, aislándolo de lo exterior.

Consumo y seducción histórica de la mercancía en el shopping-center

En los *shopping-centers* el placer óptico sin consumo es posible e incluso es incentivado⁴¹³. Las mercancías inalcanzables generan un deseo que *ata* al que mira y lo impulsa a conseguirla, aunque sea tiempo después, en otra visita. La contemplación de la mercancía y los anuncios seducen al posible consumidor. La mercancía se introyecta en la fantasía de quien la desea.

El *shopping-center* es “un espectáculo de la abundancia de las mercancías inalcanzables”. La provocación del deseo, más que su consumación es lo que mueve a los consumidores. Sólo una porción pequeña del deseo se realiza, dejando a muchas más mercancías asociadas con un deseo activo para la próxima visita. Aunque el consumidor no pueda adquirir la mercancía deseada, los kioscos al centro de los pasillos están dispuestos para ofrecer “premios de consuelo” que satisfacen parcialmente un deseo menor y mantienen viva la promesa de la mercancía deseada. Se configura un *loop* entre la activación y la satisfacción del deseo: la presencia de un polo moviliza hacia el otro polo. En este sentido, de acuerdo a Sarlo, el *mall* promueve un funcionamiento fundamentalmente histórico, en donde el despliegue del deseo se favorece por sobre su consumación.

De las heterotopías adultas a las heterotopías infantiles.

Dos heterotopías capitalistas infantiles

De acuerdo a Sarlo, una versión a mayor escala de estos grandes almacenes, y del centro

413 Sarlo, *op. cit.*, p. 26.

comercial es *Disneyland*. El megaparque de diversiones, sucediendo a la línea de las exposiciones universales del siglo XIX, desplaza la fascinación de la máquina moderna por un carnaval de fantasmagoría infantil. Este dispositivo que a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad atrae a masas de niños del mundo (y a sus respectivos padres) dirige una seducción similar a la del *shopping-center* a la infancia, el momento clave para su efectividad.

De mayor relevancia para nuestra actualidad (por el nivel de perversión del que hace gala), nos parece el caso de *Kidzania*, un popular parque de diversiones pretendidamente educativo, en donde los niños ingresan a una ciudad en miniatura para participar de diversos trabajos, la mayoría auspiciado por una marca líder en el mercado. La participación de los niños en “trabajos” les permite recibir un “sueldo” en la moneda local del parque, que son los “KidZos”, mediante el cual los niños pueden comprar productos. De acuerdo al portal web del parque:

Al llegar a KidZania, cada uno de los niños recibirá un cheque válido por 50 kidZos, que deberán cambiar en el banco para poder comenzar a adquirir productos o servicios dentro de KidZania. Además, dentro de KidZania hay establecimientos como la estación de radio, el hospital, el avión, la mensajería entre otros más donde los niños “trabajan” y al final de su actividad reciben un “sueldo” en KidZos.⁴¹⁴

Evidentemente, el concepto de educación de *Kidzania* está centrado en la socialización infantil de la primacía del precio por sobre cualquier actividad de producción e intercambio, lo que Bolívar Echeverría llamaría *ethos realista*⁴¹⁵.

El discurso del parque utiliza un neologismo: el *edutainment*, que pretende mezclar educación y entretenimiento. A través de la fusión de esta peculiar educación y del ocio, las empresas detrás de las marcas que auspician las actividades encuentran un nicho para

414 Información extraída de <<http://cuicuilco.kidzania.com/es-mx/faq/parents#faq-18>>

415 Echeverría, Bolívar (2000) *La modernidad de lo barroco*, Ed. Era, Ciudad de México.

promover la (supuesta) responsabilidad social empresarial en fusión con la promoción de su marca mediante el marketing. Esta nueva articulación del ocio con la “educación” (léase socialización capitalista) y con una imagen de protección al medio ambiente (léase *green washing*), nos parece aún más peligrosa que *Disneyland* por la legitimación que las banderas de la educación y la ecología le otorgan. Cabe resaltar, para concluir, que el primer KidZania se construyó en Ciudad Santa Fe, en el Distrito Federal por empresarios mexicanos y que en la actualidad hay parques de KidZania en Japón y los Emiratos Árabes, razón por la cual nos parece que esta empresa es una de las empresas transnacionales mexicanas más exitosas de la actualidad.

Ciudad y marketing

La ciudad en el diseño y en el marketing

La ciudad como mercancía “ensalza sus diferencias, sus ventajas comparativas”⁴¹⁶, como si fuese un producto que compite junto a otras ciudades para ser elegida por turistas. El *logo* de la ciudad es un entrecruzamiento de lo real y lo imaginario. El *slogan* es una metáfora de la ciudad. La identidad de una ciudad se corresponde con los procesos del diseño y el marketing; es una construcción imaginaria de una marca y un símbolo.

La autenticidad como marketing

La autenticidad es una reconstrucción identitaria. Esta es una tesis que la autora defiende respecto a espacios al interior de Buenos Aires que se jactan de ser “los auténticos”. La memoria no existiría sin reconstrucción. La imagen auténtica de la vida cotidiana de un bar sólo puede ser reconstruida a través de la literatura, es decir, desde la ficción.

Esto ocurre con *El café de los Angelitos*: una “auténtica recuperación de un espacio

416 Sarlo, *op. cit.*, p. 189.

imaginado”⁴¹⁷. Este café es aludido en la letra de un tango clásico y fue remodelado por la fama obtenida en el presente por ser un “auténtico café antiguo de Buenos Aires”⁴¹⁸. Esta autenticidad construida, curiosamente, genera extrañeza en los auténticos habitantes de Buenos Aires: “Para los porteños, visitar el café es volverse turista; es pasear por una reconstrucción de la historia”⁴¹⁹. Otra situación muy distinta es lo que Sarlo llama *autenticidad débil* de lo que no pretende ser pintoresco. Los lugares que persisten a los cambios sin pretenderlo; lugares que no sufrieron la superposición de un “escenario falso – auténtico”⁴²⁰. Según Sarlo, hay dos atributos estéticos que distinguen la autenticidad débil de la autenticidad ficticia: Una estética más realista que romántica y la ausencia de *kitsch*.

El comercio popular: el otro lado de la mercancía.

El comerciante ambulante y la épica popular

Sarlo cita el poema *El carrito de Eneras* (2004) de Daniel Samoilovich. Es una descripción que mezcla lo épico y lo cómico en la pluralidad de las mercancías de un comerciante ambulante llamado Eneas:

Vulcano ha grabado en el barral izquierdo,
con gran arte y contento, una legión
de tenderetes obviamente ilegales
mas no por ello menos coloridos;
todo el comercio y la quincallería
del oriente más lejano y tramposiento, las radios
que te despiertan en la madrugada
con noticias falsas y siniestras, las pilas más vencidas
los birromes que han de estallar en tus bolsillos.

El carrito de Eneas (fragmento) – Daniel Samolovich⁴²¹

El poema, aunque humorístico, sugiere un cierto carácter épico en el rol de Eneas, a medias

417 *Ibíd.*, p. 193.

418 *Ídem*.

419 *Ibíd.*, p. 197. Es interesante, a su vez, comparar la experiencia del *Café de los Angelitos* con *La Piojera*, la más “auténtica” de las chicerías santiaguinas.

420 *Ibíd.*, p. 198.

421 Citado en Sarlo, *op. cit.*

comerciante y ropavejero. Nos recuerda al carácter heroico que Benjamin le atribuía a los proletarios, que se debaten entre el suicidio y la sobrevivencia a pesar de su condena.

Para la autora, la pléyade de mercancías populares es vista con distancia y extrañeza, como si se tratara de una colección de especies frágiles, en vías de extinción:

[Las mercancías populares] son parte del mundo que conocen los pobres, crónica roja, malas noticias, aparatos que funcionan a medias, diseños que van en contra de lo que el objeto promete, instrumentos peligrosos que tienden a descomponerse o a desarmarse⁴²²

Características de la mercancía popular

En el metro del Distrito Federal, los comerciantes ambulantes ofrecen, en ocasiones, productos destinados a producir una cierta sorpresa ante los compradores-espectadores, como pueden ser las pelotas que pueden estirarse, como si fueran un chicle, volver a su estado original y rebotar. La mercancía popular tiene mucho de espectáculo circense callejero, como un show de magia en medio del tránsito peatonal.

La *cobertura* en los objetos artesanales parece ser tan importante como el contenido. Lo sobreadornado llama la atención, más allá del objeto al que se refiera. En un océano de mercancías, cada una de las que se ofrece en un tapete tiene que *gritar* visualmente para llamar la atención del consumidor. Sarlo llega a afirmar que la cobertura borra el contenido del objeto: “[la cobertura], como un ácido [...], ha disuelto lo que estaba abajo: no hay nada, son objetos-cobertura, cobertura sin fondo”⁴²³.

Otra dimensión resaltada por Sarlo es la condición de lo “hecho a mano”. Se ensalza lo *artesanal* como una virtud incuestionable del objeto en venta. Esta virtud puede ser comprobada en la tosquedad de las terminaciones. No obstante, en muchos casos el

⁴²² *Ibíd.*, p. 46.

⁴²³ *Ibíd.*, p. 51.

producto es una “imitación industrial de la tosquedad”, distribuida en masa e incluso a nivel transnacional.

Gran parte de las mercancías populares representan para el consumidor un exceso innecesario, que no obstante, es comprado. Al respecto, Sarlo cita a Georges Bataille y su concepto de *potlach* como una característica de la mercancía popular:

[Las artesanías] son, invocando a Bataille, *potlach*, puro gasto desmesurado si se lo mide respecto de los fines que alcanza o las utilidades que ofrece en términos materiales. El *potlach* es derroche y obliga al derroche, porque no se puede responder al *potlach* con medida, sino superando la apuesta: gasto / más gasto / más gasto, incluso hasta la ruina. El *potlach* tiene mucho de incendiario. La aventura de un uso sin cálculo de los recursos; sobreadornado, sobrecubierto, glaseado, coloreado. Uso infantil, erótico, perverso⁴²⁴.

Sobre las zonas culturales en la ciudad

La ciudad cultural: Barrio Yungay y Barrio Palermo

Beatriz Sarlo alude al fenómeno de las fábricas de los 60's en Buenos Aires, que se volvieron centros culturales en la actualidad. En ellas, “la antigua resistencia obrera se encuentra con la nueva cultura juvenil”⁴²⁵. Estas fábricas representan la alianza entre lo productivo y lo cultural, propio de ciertos movimientos patrimoniales urbanos.

Algo similar se puede encontrar en el Barrio Yungay, en Santiago, en donde los antiguos edificios del siglo XIX y principios del XX han sido habitados por migrantes pobres latinoamericanos (algunos afrodescendientes) y jóvenes progresistas de estrato socioeconómico medio alto, formándose una particular resistencia urbana del patrimonio con población heterogénea. Estos recién llegados cohabitan junto a los antiguos vecinos de estratos medios o medio-bajo, algunos de los cuales pueden tener actitudes xenófobas⁴²⁶.

424 *Ibid.*, p. 50.

425 *Ibid.*, p. 200.

426 Como vecino de este barrio, puedo recordar algunas memorias al respecto.

Para complejizar, aún más el panorama social, podemos señalar la proximidad con el barrio Brasil, barrio de vida nocturna y un turismo enfocado en recibir a estadounidenses y europeos.

Algo diferente ocurre en Buenos Aires respecto a la conservación del barrio de Palermo. Según Sarlo, es una conservación “orientada al futuro” (¿Cuál es esa visión de futuro? nos vemos obligados a preguntar). Según la autora, Palermo es uno de los pocos espacios que permiten “sentirse parte de la ciudad”⁴²⁷. Esto es otro ejemplo de lo que Duhau y Giglia⁴²⁸ llaman *la ciudad disputada*. Un paraíso de las capas medias en donde se despliega el ocio en plenitud. Estos “valores” son defendidos por los Vecinos Sensibles de Palermo, una organización imprescindible para este barrio, conformada por vecinos y “habituales”. Palermo opera distinto al resto de la ciudad: tiene una lógica gentil. Excluye la lógica *punk*⁴²⁹.

En Yungay, la propia heterogeneidad de la matriz sociocultural evita la exclusión presente en Palermo, que es posible inferir, a pesar del elogio que realiza Sarlo.

Heterotopías virtuales

La ciudad ciber

Los gimnasios hipertecnológicos son la última construcción heterotópica, para la autora. En ellos, el cuerpo y el deseo del cuerpo buscan coincidir. Junto con el *shopping-center*, son ejemplos de una *ciudad ciber* que está “desespacializada, al igual que los sueños”⁴³⁰. Algo similar ocurre con internet y los videojuegos. En el mundo *cyber* y en los sueños, “el deseo se independiza de sus bases materiales”⁴³¹. Presenta una característica labilidad temporal

427 *Ibíd.*, p. 206.

428 *Op. cit.*

429 Sarlo, *op. cit.*, p. 209.

430 *Ibíd.*, p. 211.

431 *Ibíd.*, p. 212.

que se muestra indiferente al clima y al momento del día o del año⁴³². Muchos gimnasios están abiertos durante las 24 horas y sorprende ver no pocas personas a medianoche. Se suspenden las reglas de la naturaleza y sus ciclos, y también de los ciclos de la ciudad fuera de este espacio.

La TV como heterotopía

Las noticias en la TV, mientras las personas almuerzan en los locales del Persa Estación Central en Santiago, nos recuerdan lo común que es este aparato en lugares de consumo de alimentos. Las miradas de los comensales oscilan entre la comida y la pantalla. La pantalla absorbe la atención; atrae las miradas como un imán. La rítmica y melodiosa voz de los locutores contribuye a esa atracción. La televisión en los restaurantes, fuentes de soda o bares es una heterotopía que acompaña al espacio físico. Son ventanas a una realidad transmitida por alguno de los tres canales dominantes, lo que crea una ilusión de apertura, un *panorama* del mundo⁴³³. Una de las principales heterotopías del siglo XX.

El cibercafé como heterotopía popular accesible

El “ciber” como punto de atracción para jóvenes vecinos suburbanos es señalado como otro ejemplo de heterotopía por Sarlo. La violencia presente en los videojuegos se cruza con la violencia real de las *villas miseria* en Buenos Aires. Sarlo relata el caso de un joven videojugador que fue asesinado en un cibercafé de Villa Trujuy:

El chico asesinado celebraba su cumpleaños en un ciber, jugando en red. Su diversión transcurría en el nuevo espacio, pero contaminado por el espacio de la calle, el disparo que le dio muerte fue real y destrozó su cabeza y el monitor⁴³⁴.

La violencia de la muerte real es la prueba de que el espacio heterotópico no puede escapar

432 Cfr. *Supra*, *La ciudad recubre la naturaleza*, p. 47.

433 v. *supra*, *El telespectador*, p. 67 y *Noción de fantasmagoría*, p. 103.

434 *Ibíd.*, p. 88.

a la realidad urbana, como pretende.

3.3. APROXIMACIONES BENJAMINIANAS A LA LITERATURA Y AL CINE

Un complemento de notas vinculadas con ciudades escritas o imaginadas en el cine.

Otra posible heterotopía virtual: La caverna de José Saramago

Respecto a la “realidad virtual” en la ciudad, trabajada por Sarlo, evoco la escena de la novela *La caverna* de José Saramago⁴³⁵ en donde los habitantes de El Centro, una urbe futurista, buscan participar en sesiones de “simulación de lluvia”, una especie de conexión virtual con una realidad natural inaccesible para los habitantes de esta ciudad que se impermeabiliza frente a cualquier influencia natural.

Para Sarlo, la cibercidad entrega la experiencia de lo que Simmel llama la *aventura*: “un islote vital soberano que dibuja su propio perfil”⁴³⁶. Los islotes de la cibercidad se convierten en los únicos lugares en donde la aventura es posible. Los sujetos que entran en el ciberespacio, se perfilan fuera del mundo compartido de la vida. El Centro, para la novela de Saramago, ofrece experiencias de aventura, al igual que los videojuegos, pues la aventura en un espacio real se ha vuelto imposible.

El hombre de la multitud en primera persona: “Fantasmas” de Paul Auster

Fantasmas de Paul Auster⁴³⁷: una novela policial minimalista y metafísica sobre la ciudad de Nueva York. Una especie de búsqueda del individuo, similar a la de la novela de detectives tradicional, pero que se desplaza a una búsqueda metafísica por la identidad en juego con la

435 Saramago, José (2001), *La caverna*, Ed. Alfaguara, Madrid.

436 Sarlo, *op cit.*, p. 215.

437 Auster, Paul (2012), “Fantasmas” en Trilogía de Nueva York, Ed. Seix Barral, Barcelona.

práctica narrativa. El detective se busca a sí mismo en su persecución de otro yo, igualmente ilusorio que este personaje de ficción. Una especie de alegoría que nos recuerda al personaje de *El hombre de la multitud* en Poe, un detective vacío que se encuentra con su reflejo, igualmente vacío.

Ciudad y literatura santiaguina

Ciudad y mujer en Santiago

El ensayo “Mujer y ciudad en tres escritoras chilenas: Eltit, Maturana y Fernandez” de María Inés Lagos⁴³⁸, abre algunas ventanas narrativas para explorar la subjetividad femenina en torno a la ciudad de Santiago. La autora revisa tres narraciones: *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit (2007), en donde se narra la búsqueda de un *self* urbano para abandonar el pasado de militancia izquierdista de una mujer madura en la ciudad. El anonimato, en esta novela, parece ser una especie de refugio en donde se anulan las identidades peligrosas. La segunda revisión de la autora corresponde a tres cuentos: “Roce 1”, “Roce 2” y “Roce 3”, tres textos breves del libro *(Des) encuentros (Des) esperados* de la escritora Andrea Maturana (1996). En ellos se narran situaciones de encuentros íntimos entre mujeres y hombres extraños en el espacio público de la ciudad. Es una exploración subjetiva de los encuentros fugaces, remitidos probablemente a los trabajos de Georg Simmel. Un encuentro entre necesidad y rechazo del otro extraño. Nos lleva a pensar en un erotismo cotidiano en el espacio de tránsito y vida urbana. El último cuento revisado por María Inés Lagos es “Marion” del libro *El cielo* de Nona Fernandez (2000). Narra la historia de un hombre que se muda de casa y es confundido por una ensoñada mujer que cree que es el arrendatario anterior, con quien tenía un vínculo afectivo. El hombre quiere desligarse de su vida de dependencia y

438 Lagos, María Inés (2013), “Mujer y ciudad en tres escritoras chilenas: Eltit, Maturana y Fernandez”, en *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Magda Sepúlveda Eriz (editora), Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.

termina cuidando a la extraña. Muestra una invasión del espacio personal del hogar por una lógica que Marion, la mujer que fantasea, le impone al protagonista masculino. Una extrañidad (*unheimlich*) de una subjetividad otra que se infiltra al espacio doméstico y lo configura como espacio apropiado, inundando la vida cotidiana del protagonista.

La "literatura de los hijos" en Alejandro Zambra: la otra memoria de la ciudad

Formas de Volver a Casa, una novela de Alejandro Zambra⁴³⁹, es un intento de reconstrucción espacial de la memoria en relación con espacios urbanos, partiendo desde el punto neurálgico del terremoto de 1986 en Santiago. La propuesta de "la literatura de los hijos" nos parece una nueva lectura sobre la memoria en la capital chilena, que se distingue de la "literatura de los padres", quienes vivieron directamente los efectos de la dictadura militar de Augusto Pinochet. La "literatura de los hijos" parece ser más difusa, más local, pero clama un reconocimiento. El reconocimiento de la generación siguiente a las víctimas, cuyo relato no ha sido visualizado.

La sensibilidad mapuche en Santiago

Para algunos sujetos que se identifican como *mapuche*⁴⁴⁰, la ciudad es considerada como una externalidad que se impone a un hogar vinculado con la naturaleza. En "La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano" de Lucía Guerra-Cunningham⁴⁴¹, la autora señala que la ciudad, para el mapuche:

Es el enclave de poder *winka*⁴⁴² para estas comunidades rurales forzadas por la miseria a enviar allí, a partir de 1930, a un hijo o hija quien, en el espacio urbano tendrá como oficio ser obrero

439 Zambra, Alejandro (2011), *Formas de volver a casa*, Ed. Anagrama, Barcelona.

440 El principal pueblo originario de Chile.

441 Guerra-Cunningham, Lucía (2013), "La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano", en *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Sepúlveda Eriz, Magda (ed.), Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.

442 Término despectivo con el que algunos mapuche aluden al blanco occidental. Su significado es similar a usurpador.

panificador o empleada doméstica”⁴⁴³.

Para Elicura Chihuailaf, poeta mapuche, la ciudad es vista como el obstáculo para la conexión con lo sagrado. Un mapuche no puede estar en armonía con su entorno, como parece ser el sentido que se extrae de su propia autonominación⁴⁴⁴. La extrañeidad, propia de la ciudad y lo urbano, se radicaliza como entorno angustiante en la perspectiva de este poeta.

No obstante lo anterior, otro poeta mapuche, David Añiñir, radicado en Santiago, parece tomar la ciudad como una ofensa desde la cual responder con rabia y construir de esta manera una identidad mapuche urbana. Esto se refleja en el poemario *Mapurbe. Venganza a raíz*⁴⁴⁵:

ir al hueso
sin asco, con ajo
puñalada certera
a la médula
a la hiel
con verso punzante
a la tráquea
a la yugular
bajo la piel
con certeza

con dolor
sin tristeza
con amor y odio
con ternura
sin vergüenza
con verdad
con templanza
con la esperanza de la venganza

Hacerla cortita – David Añiñir

Pedro Lemebel y las fronteras internas de la ciudad

“Las fronteras internas en la ciudad de Santiago: Lemebel” por Juan Poblete⁴⁴⁶. En este artículo, el autor reflexiona en torno a un cuento llamado “Socorro, me perdí en un *mall* (o ¿tiene parche curita?)” del libro *Zanjón de la Aguada* (2003) del activista gay y escritor Pedro Lemebel. El relato de un excluido que busca un “parche curita”, mercancía típica del comercio ambulante, en un centro comercial, lugar paradigmático del consumo suntuario. El

⁴⁴³ *Ibíd.*, p. 192.

⁴⁴⁴ *Mapu*: tierra o entorno circundante; *che*: ser consciente.

⁴⁴⁵ Añiñir, David (2009), *Mapurbe, venganza a raíz*, Ed. Pehuén, Santiago de Chile.

⁴⁴⁶ Poblete, Juan (2013), “Las fronteras internas de la ciudad de Santiago: Lemebel”, en *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Sepúlveda Eriz, Magda (ed.), Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile

cuento pone en contradicción todos los códigos culturales del sujeto popular frente al no-lugar emblemático de nuestra vida contemporánea. Ilustra la exclusión invisible del *mall* a la que aludía Beatriz Sarlo⁴⁴⁷.

Caleidoscopios perspectivistas en Roberto Bolaño, John dos Passos y Andrés Wood

El *Libro de los Pasajes* es un rompecabezas que requiere de un lector-detective. *Los detectives salvajes*, una de las novelas más conocidas de Roberto Bolaño⁴⁴⁸ posiciona al lector en un rol de detective al reconstruir la historia de Arturo Belano (alter ego del autor) y Ulises Lima (alter ego de un amigo del autor), a través de muchos testimonios de personajes que se encuentran con ellos. Del mismo modo, intentamos armar el rompecabezas de las imágenes de las avenidas que estudiamos, a través de los testimonios visuales de cada fotografía. Cada imagen será una pista para resolver el misterio transtemporal que está latente en la calle.

La aproximación de Roberto Bolaño a la Ciudad de México a través de fragmentos narrativos vinculados a espacios urbanos recuerda también a la multitrama de *Manhattan Transfer*, novela de John dos Passos⁴⁴⁹ y de *La buena vida*, la película del director chileno Andrés Wood⁴⁵⁰, también muestran un perspectivismo plurívoco. Todos estos ejemplos apuntan a una noción de *collage de perspectivas* como una característica esencial para ilustrar la vida urbana.

Días de gracia de Everardo Gout: un caleidoscopio espacio-temporal de la violencia

Días de gracia de Everardo Gout⁴⁵¹ es una película que desarrolla el tema de la violencia en

447 v. *supra*, *Shopping-centers, los Pasajes contemporáneos*, p. 162.

448 Bolaño, Roberto (1998), *Los detectives salvajes*, Ed. Anagrama, Barcelona.

449 Dos Passos, John (2008 [1925]), *Manhattan Transfer*. Ed. Edhasa, Barcelona.

450 Wood, Andrés (2008), *La buena vida*. (película).

451 Gout, Everardo (2010), *Días de gracia* (película), México.

México, paseándose por un caleidoscopio espacio-temporal de escenarios del Distrito Federal en el contexto de los tres últimos mundiales de fútbol⁴⁵². El estilo de montaje fragmentario, discontinuo y aparentemente caótico, nos pareció relevante como propuesta para trabajar la violencia en la capital mexicana.

La diversidad de escenarios, que podrían estar repartidos por todo el Distrito Federal contribuye a complicar la trama. Se configura un mosaico de lugares en torno a los cuales se va desarrollando la historia, lo que da la impresión de una mayor fragmentación. Esta fragmentación se suma a los muchos personajes y las tres temporalidades que se articulan. Dentro de ese mosaico de escenarios, hay algunos lugares recursivos que van a constituirse como escenarios dramáticos.

La película muestra a través del montaje la fragmentación de la Ciudad de México, sus muchos espacios sin relación clara entre ellos. El montaje parece querer enfatizar esta sensación de *piezas para armar*. El lugar de las historias se vuelve ubicuo. Son escenas que parecen querer mostrar que están “en todas partes”. El extrapolar las narraciones a la realidad mexicana global se logra con facilidad. La película, a través de estos recursos cinematográficos, parece tener la pretensión de que la historia refleje problemáticas generales de la sociedad mexicana. De este análisis sobre el montaje de *Días de gracia*, podemos inferir un modelo que logre vincular fragmentos espacio-temporales en una constelación narrativa de la violencia.

El cine de Chaplin como redención proletaria

Chaplin en *Tiempos modernos*⁴⁵³: el protagonista se mezcla con la masa, vive sus problemas, pero se perfila como un individuo que concretiza una salida humana a los problemas de la

452 Sin contar el mundial de Brasil 2014, posterior al momento de redacción de este fragmento.

453 Chaplin, Charles (1936), *Tiempos modernos* (película).

masa, desde la propia alienación de la industria y la vida en la ciudad. Parece ilustrar el heroísmo proletario que reconoce Benjamin: “Para vivir en la modernidad, es menester una constitución heroica”⁴⁵⁴. Chaplin parece invitar a ser un gladiador humano y esperanzado en una sociedad alienada por la máquina y la ciudad.

454 Benjamin, 2008, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, en *Obras Completas*, libro I, vol 2, Ed. Abada, Madrid, p. 167.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA DE MÉTODO.

Una síntesis dirigida al trabajo en terreno

4.1. OBJETIVOS Y SENTIDO DE ESTE ESTUDIO

Los objetivos de este estudio surgen a posteriori, como la aguja de una brújula que se mueve inicialmente en forma errática para estabilizarse finalmente en el norte.

Una pedagogía materialista: la lucha por los bienes culturales

Para Buck-Morss, la pedagogía materialista de Benjamin tenía como objetivo “proporcionar [...] experiencia política, infundiendo en la clase revolucionaria la fuerza para 'sacudir' estos tesoros de la cultura que 'se amontonan en las espaldas de la humanidad' y así poder 'asirlos con las manos’⁴⁵⁵. Tomando en cuenta este objetivo en Benjamin, el objetivo del método que intentamos esbozar aquí es producir un *shock* epistémico que movilice y cargue de un sentido crítico lugares de la ciudad que, de otra manera pasarían desapercibidos.

La búsqueda de imágenes dialécticas

Benjamin prescribe una historia en diálogo con la actualidad: “El historiador debe abandonar la actitud tranquila contemplativa ante el objeto, para volverse consciente de la constelación crítica en la que dicho fragmento del pasado se ubica en relación precisamente con ese presente”⁴⁵⁶.

De acuerdo a Benjamin, las imágenes, y no las palabras, son las que mueven al espíritu:

Sólo las imágenes del espíritu dan vitalidad a la voluntad. La mera palabra, por el contrario, a lo sumo llega a inflamarla para luego dejarla apagada, marchita. No hay voluntad intacta sin

455 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 317.

456 Benjamin, citado en *Ibíd.*, p. 318.

imaginación pictórica exacta. No hay imaginación sin innervación⁴⁵⁷.

La invitación de Benjamin es a movilizar a través de la dialectización de imágenes de objetos históricos que conectan pasado y presente. Esto produce una *innervación*⁴⁵⁸, una articulación “nerviosa” entre generaciones que se “pasan” estos objetos cargados de ilusiones desde los adultos a los niños. Las modas de la generación pasada pasan a ser parte de experiencias infantiles en la nueva generación. Estas modas quedan como imágenes que pueden ser evocadas frente a novedades que la nueva generación, ya adulta, es capaz de conectar en una constelación.

Después de esta revisión, y en paralelo a los paseos realizados, intentamos señalar en la ciudad aquellas imágenes que evoquen algunos *recintos* del pasado que permitan constituir una mónada transtemporal entre las evocaciones y la materialidad. Un objetivo de este método es, por lo tanto, dialectizar las imágenes encontradas en paseos por la ciudad.⁴⁵⁹

Inconsciente colectivo, memoria e innervación

Las evocaciones mnémicas frente a una imagen suelen ser involuntarias. Para Freud, las huellas del recuerdo son “con frecuencia fuertes y firmísimos si el incidente que los deja atrás no ha llegado nunca a la conciencia”⁴⁶⁰. Esta idea, retomada por Benjamin, se vincula con la *memoria involuntaria* en términos de Marcel Proust. Corresponde a aquella que emerge sin que la evoquemos voluntariamente⁴⁶¹. Este recuerdo inconsciente genera una experiencia normativa del *shock*. Las imágenes de esta memoria involuntaria tienen aura. Son imágenes inaccesibles desde la conciencia y se experimentan como un llamado que viene de lejos.

457 Benjamin, citado en *ídem*.

458 V. *Supra*. p. 85. *Innervación histórica y revolución*.

459 V. *Infra*. Capítulo V,.

460 Freud, citado en Benjamin, 2008, *op. cit.*, p. 214.

461 *Ídem*.

Presencia y ausencia de memoria en el paseo por una ciudad

En nuestra búsqueda, las evocaciones mnémicas involuntarias serán centrales para dialogar con las imágenes vistas y así dialectizarlas. Por otra parte, se realizó también una búsqueda histórica somera que complementa la memoria evocada. Esto ocurrió con la ciudad de Santiago, ciudad en donde preservó una memoria experiencial por mis catorce años vividos ahí. En el paseo por esta ciudad se constata el paso del tiempo y los fenómenos nuevos que producen un quiebre en la imagen mnémica de la ciudad.

En el caso de Ciudad de México, mis observaciones van dirigidas a una calle que no conocía en una ciudad apenas conocida. Las observaciones realizadas en Insurgentes Centro no están dialectizadas en términos de las evocaciones históricas, salvo en algunos casos en donde realizamos esta búsqueda. Decidimos tomar esta condición de extranjero como una perspectiva epistemológica en el trabajo realizado, aunque con ello rompamos con la prescripción dialéctica benjaminiana. En el segundo paseo, nos interesa mostrar una experiencia original de la ciudad, sin memoria. Una comprensión de lo que la ciudad en el presente muestra en términos de las promesas que se presentan. También detectamos espacios de extrañidad, de invisibilidad, en las fronteras de las fachadas relucientes. Nos parece, finalmente, que esta segunda perspectiva de paseante extranjero permite un diálogo con el primer paseo y perfilar dos modos de callejear en la ciudad.

Experiencia directa del paseo urbano y búsqueda de los orígenes del capitalismo

Como ya adelantamos, nuestro trabajo presenta diferencias importantes respecto al método filosófico de Benjamin y Buck-Morss que convendría tener presentes. El trabajo en terreno realizado no es una aplicación rigurosa del método revisado. Más bien es un diálogo entre la experiencia de nuestra situación heurística inicial, el paseo urbano, la perspectiva de la

imagen dialéctica y los aportes de los otros autores revisados.

Nuestra relación con la historia está mediatizada por la experiencia de los paseos realizados. A diferencia de Benjamin, en donde es el presente el que está implícito en la búsqueda histórica, a modo de una “tinta invisible”, nuestro énfasis será dirigir nuestra atención hacia la visualidad presente y detectar las ruinas y evocaciones del pasado sobreviviente que son convocadas. En este trabajo y como ya se mencionó⁴⁶², el paseo urbano será la experiencia inmediata y la historia será una evocación mediata. La búsqueda de información tanto histórica como contextual será motivada por las imágenes, que actuarán como un contrapunto “materialista” actual, con el cual contrastar tanto aspectos históricos como evocaciones imaginarias, utópicas y ficcionales.

No obstante este énfasis presentista, al revisar toda la bibliografía que conforman los capítulos anteriores nos damos cuenta, especialmente en las notas del diario, que hay una cantidad de información histórica abundante sobre el origen de la modernidad capitalista en París del siglo XIX. Esta revisión concienzuda nos permite conectar con los *ur-fenómenos* modernos que podrían encontrarse en formas contemporáneas, o bien presentarse como imágenes dialécticas con la realidad actual latinoamericana de las avenidas que exploramos. Un trabajo pendiente, que no incluiremos en esta tesis, pero que permitiría una posible proyección de este estudio, es la revisión de la crónica urbana de Ciudad de México y Santiago de Chile⁴⁶³. A pesar de este déficit historiográfico, intentaremos estar atentos a aquellas épocas o contenidos históricos que se hagan más legibles en función de las imágenes y experiencias de ciudad que traeremos a colación. En la ciudad recorrida, intentaremos encontrar *reencarnaciones* y *mutaciones* de los *ur-fenómenos* de la modernidad trabajados por Benjamin y revisados por Buck-Morss.

⁴⁶² v. *supra*, *Peinar el presente a contrapelo*, p. 20.

⁴⁶³ Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel serían los puntos de partida en ambas ciudades, respectivamente.

La búsqueda de experiencias únicas de la ciudad

En nuestros paseos, la búsqueda de encarnaciones de *ur*-fenómenos será mediata, pues ellos aparecerán de maneras inesperadas, como parecen sugerir los planteamientos de la cábala subyacentes al enfoque benjaminiano⁴⁶⁴. Son las “nuevas figuras” las que conforman el inesperado caleidoscopio de la ciudad contemporánea que nos interesa mirar. La lectura de *La Ciudad Vista* de Beatriz Sarlo, nos ilustra la posibilidad de dejar de buscar *situaciones tipo* o elementos comunes y generales en la ciudad, para fijarnos más en experiencias únicas de la misma, muchas veces fugaces, como las que pueden ser capturadas en fotografías o en descripciones de momentos experienciales. En esta intención de buscar *instantáneas* de la ciudad, evocamos el trabajo de Georg Simmel con sus *snapshots*⁴⁶⁵. Al igual que el sociólogo del siglo XIX, estamos interesados en conocer procesos históricos y sociales a través de estas situaciones, imperceptibles para muchos estudios.

4.2. EL INVESTIGADOR COMO CAMINANTE Y DETECTIVE

El callejeo como experiencia en terreno

Como ya lo señalamos, la parte material de este estudio son experiencias del paseo urbano. Tomando en cuenta la invitación al paseo como descubrimiento de uno mismo que nos hace David Le Bretón⁴⁶⁶, intentaremos conocer también la superficie social que en todo momento dialoga con nuestro organismo y nuestra fantasía, en una dimensión personal y colectiva.

La experiencia mía, como investigador, se hace presente en este andar, en diálogo con mis propias memorias y mi imaginación. Pero sobre todo, con ese lado mío que es compartido y que probablemente permita a los lectores empatizar con aquellos lugares que son (re)

464 v. *supra*, *El diálogo lúdico entre lo nuevo y lo antiguo*, p. 145.

465 Véase una edición reciente de este texto en el apartado bibliográfico como Aguiluz Ibargüen, Maya. 2013 (2005).

466 v. *supra*. *El caminar, una práctica primordial*, p. 46.

conocidos, con aquellas impresiones que también los puedan sorprender, ya sea visual o textualmente.

La *flânerie* como método epistemológico y como método de trabajo productivo fue lo que Baudelaire inventó para escribir sus poemas y posteriormente, venderlos⁴⁶⁷. Eran escritos *sobre el andar*. La *flânerie* de Baudelaire implica un vínculo desafectado con los objetos: “La intención alegórica se aleja de la vinculación íntima con las cosas”⁴⁶⁸.

En estos paseos que realizamos, no obstante, aludimos a la posibilidad de una transformación de la *flânerie* decimonónica en una posibilidad de *flânerie* redimida. Esta forma de andar implica una re-conexión íntima del mundo subjetivo objetivado en la materialidad de la mercancía con el mundo subjetivo del paseante. Este enfoque se hace eco de la memoria, las expectativas y la dimensión mítica presente a lo largo de este paseo. El andar por la ciudad contemporánea incluye y trasciende la dimensión individual de quien realiza esta práctica. Nos pone a nosotros mismos en relación con la fantasmagoría de la mercancía y de su efecto sobre gran parte del espacio urbano. También nos permite detectar las subversiones de esta fantasmagoría, las resistencias de prácticas que algunos llamarían *precapitalistas* y también, las emergencias *post-capitalistas*. Prácticas liminales que muchas veces no son percibidas en el tránsito cotidiano. Nuestra revisión teórica, al igual que nuestras memorias nos permitirán, precisamente, resaltar estas áreas sombrías que pueden esconder las pistas que necesitamos para articular una comprensión transhistórica del hábitat urbano latinoamericano en pos de un despertar de los ensueños capitalistas que, a través de nuevas formas, siguen gobernando la vida colectiva de nuestras ciudades.

Lo subjetivo en lo material: buscando la huella

467 Buck-Morss, *op. cit.*, p. 209.

468 Benjamin, citado en *ibíd.*, p. 210.

Esta propuesta de *flânerie* contemporánea será un andar, más bien lento, retomando la vocación “botánica” del *flâneur* benjaminiano. El material visual descrito o fotografiado será seleccionado, delimitado y posteriormente examinado. Las fotografías del corpus conseguido serán, a su vez, seleccionadas nuevamente en función de la pertinencia de las imágenes a lo que nos sentimos llamados a mostrar, de acuerdo a nuestra propia sensibilidad individual y colectiva como investigador.

Las fotografías incluidas en este texto serán consideradas pistas o evidencias en donde se inscribirán, a modo de referentes materiales, los sueños, ficciones, utopías y memorias a los cuales se aludirá textualmente, en un intento de *montaje irreconciliado* visual-textual. Desafortunadamente, no todas las imágenes a las que nos referimos pudieron ser fotografiadas, por diversas razones de índole práctica. En estos casos, retomaremos el modo benjaminiano de describir las situaciones que vemos, a modo de un testimonio. Cuando sea necesario, se añadirá una fotografía extraída del ciber-espacio para ilustrar de mejor manera, un cuadro sobre el que queremos centrarnos. En registros textuales de imágenes, intentaremos separar la descripción de lo visto de los elementos imaginarios que están contenidos en los referentes.

Buscar los estratos ocultos de lo aparente

Buck-Morss extiende la hermenéutica del mundo profano planteada por Benjamin a los productos culturales contemporáneos, siguiendo la prescripción del autor. Nosotros proseguiremos esta búsqueda en nuestro tiempo y en un contexto latinoamericano.

El trabajo interpretativo que realizaremos tiene tres niveles. El primero de ellos es un nivel “en terreno”, en donde se comienza con el sutil acto de detener la mirada en algo que llama la atención. Esta selección está posteriormente acompañada de un registro textual y / o

fotográfico. La primera interpretación del fenómeno puede traducirse como “esto que veo es importante”, aunque no haya una explicación o una evocación clara al respecto de lo visto. En otros casos, esta interpretación es más rápida: emerge de lo visto una asociación o una comprensión de un fenómeno que inmediatamente es registrada en el diario.

El segundo nivel hermenéutico es posterior al paseo. Está distribuido en la lectura de los manuscritos, la transcripción, la edición, el posicionamiento y la re-escritura final de dicha interpretación.

El producto de este trabajo de búsqueda dará una serie de fotografías con textos asociados, nuevos “emblemas” contemporáneos. Un tercer nivel interpretativo, surge desde una visión de conjunto y desde las relaciones, generalmente implícitas, que se pueden establecer entre estas imágenes. Este nivel es el “Gran Misterio” de la ciudad contemporánea, cuyos sentidos no agotan ni el más exhaustivo de los estudios académicos. Nuestra intención es dar pistas sobre este enigma a través de lo que presentaremos como un caleidoscopio visual e interpretativo de las principales avenidas trabajadas. No nos atrevemos a afirmar tajantemente nada respecto a este nivel, no obstante, intentaremos algunas aproximaciones en los comentarios finales.

Tal vez como última observación del rol de investigador como detective, sea importante recalcar, al menos en esta investigación, que no estamos incluyendo conversaciones y encuentros verbales entre urbanitas en el momento de registro de la información. Nuestra intención es descubrir lo que la materialidad y la espacialidad misma transmiten en un lenguaje principalmente visual y no las interpretaciones que los urbanitas hacen de su experiencia de la ciudad. Es la mirada la que prima sobre la audición, como principal vector de apropiación de la realidad urbana. Las palabras habladas son escasas en un mundo

urbano en donde se vuelven ruido o cacofonía. Se remiten a vendedores que anuncian y palabras que ocultan más de lo que muestran. La palabra relevante se mira, en los anuncios, por ejemplo. En una indagación posterior a la experiencia del paseo, no obstante lo anterior, nos vimos en la necesidad de consultar e incluso entrevistar a algunos sujetos respecto a temáticas que emergían desde las imágenes. En este segundo momento, estas conversaciones sirvieron como fuentes complementarias a textos e información de internet para contextualizar y comprender de mejor manera los fenómenos durante el paseo.

Avenidas como ejes

La decisión de guiar el paseo por avenidas como ejes obedece a la búsqueda de un orden geográfico arbitrario para una heterogeneidad temática. Esto simplifica y ordena el paseo, aunque exija la licencia de relativizar el paso errático y perdido propio del *flâneur* descrito por Benjamin, que tanto motivó en un momento este estudio. El vagabundeo propio del *flâneur*, sin embargo y desde una segunda apreciación, no se ve traicionado. La heterogeneidad presente en ambas avenidas estudiadas traslada la lógica fragmentaria y caleidoscópica del perderse a la linealidad del espacio geográfico de la avenida. Por último, la linealidad recta de la avenida *rima* con la forma de los *Pasajes de París* estudiados por Benjamin, y del mismo modo, evoca también la experiencia de un consumidor paseando por los pasillos de un centro comercial, pero en dialéctica con la multitud de la que forma parte.

Los lugares visitados son los lugares de anclaje de los contenidos trabajados a lo largo de esta investigación. Son espacios de anclaje espacial o territorial, en donde las temáticas estarán conectadas entre sí primeramente por la proximidad geográfica. En esta propuesta, se consideró una avenida para cada ciudad visitada: Para Santiago, la Alameda Poniente, especialmente el sector que cruza a la Estación Central de Ferrocarriles. Para Ciudad de

México, Insurgentes Centro, desde la Glorieta hasta Avenida Flores Magón.

4.3. EL DIARIO DE ESTUDIO

Diario de estudio: un ejercicio de libertad epistémica

El diario de estudio es el cuerpo de notas con temáticas dispersas y heterogéneas, ordenadas cronológicamente⁴⁶⁹ que sirvió como registro textual de experiencias, lecturas, reflexiones, recuerdos y otro tipo de narraciones que fueron la materia prima para la escritura de esta tesis. El diario de estudio está conformado por cuatro cuadernos manuscritos de anotaciones fragmentarias, esquemas y dibujos que fueron tomando forma a medida que se iba decantando un formato que permitía un registro cómodo y ordenado. Estos cuadernos sumaban alrededor de 450 páginas, más otros cuadernos denominados *Notas varias*, que muchas veces complementaban al diario en temas divergentes o que no tenían una relación clara con este estudio. El carácter personal del diario implicó una voluntad autónoma de producir conocimiento sin necesariamente guardar fidelidad, en un primer momento, con el material revisado. Posteriormente, comprenderíamos a partir de la propia experiencia de registro, que se haría necesario distinguir, con mucha mayor claridad, un registro textual a modo de copia, de una interpretación o reflexión propia. El destinatario de este diario fui yo mismo como investigador. Al redactar la tesis, hubo que realizar una traducción del texto para que este fuera mejor comprendido por lectores indeterminados. La intención de este escrito final es que pudiera ser leído por sujetos con muy diversa formación disciplinaria. Esto implicó un trabajo de edición muy arduo y la explicitación de muchos presupuestos que no estaban en el diario inicialmente.

Lo que nos parece más relevante de la producción del diario de estudio es que nos permitió

⁴⁶⁹ Así también las fotografías presentan temáticas heterogéneas, pero están ubicadas en una proximidad geográfica.

una libertad para revisar y producir saber sin circunscribirse a una disciplina, a un curso o a un criterio académico particular. Esto nos permitió que la articulación posterior del texto para esta tesis lograra capturar un proceso creativo y autodidacta de producción de saberes a partir de muy diversas fuentes y experiencias, que en el formato de esta tesis, ya pueden ser evaluadas en función de los criterios que sean pertinentes.

Diario como registro reflexivo de una praxis biográfica

El diario es el registro reflexivo sobre mi praxis como investigador en el material informativo que revisamos y en las experiencias de la ciudad que vivimos. El diario remite a esta praxis y no puede ser entendido sin este componente que finalmente lo motiva y le da a lo escrito una existencia viva como principal sustento al que el diario remite.

El diario de estudio registra cómo se han transformado mis ideas y búsquedas. En las últimas partes, también fue un registro de cómo se fue conformando esta tesis como producto final, a través de los distintos momentos de su producción. La transcripción de este documento a formato digital es enfática respecto al registro de las transformaciones que dieron como resultado este texto académico⁴⁷⁰.

Como registro transtemporal, el diario implicó revisiones retrospectivas de lo ya escrito a través del filtro de los nuevos saberes y experiencias posteriores al primer momento de escritura. En estas revisiones resalté, taché y reescribí planteamientos anteriores, lo que dio como producto un *palimpsesto*: el ejercicio de escribir sobre lo escrito. Esta forma nos pareció, finalmente un método dialéctico, que introduce la historia al mundo textual. El palimpsesto es un choque de ideas pertenecientes a distintos tiempos, que permite *superar*, dialécticamente, a un texto anteriormente escrito. Esta actividad de reescritura transtemporal

470 Por razones prácticas no se incluirá el Diario de Estudio como anexo a esta tesis, ya que presenta una extensión de 243 páginas.

fue desarrollada hasta el último momento de la producción de esta tesis.

El ideal baudelairiano de la escritura como esgrima

Baudelaire plantea el esgrima como metáfora del ideal de la prosa poética moderna:

¿Quién de nosotros no habría ya soñado en los días de máxima ambición el milagro de lograr una prosa poética? Ha de ser sin duda musical, mas sin ritmo ni rima; bastante áspera y dúctil como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, así como a los *shocks* de la conciencia. Este ideal que puede convertirse en una idea fija, nace sobre todo de la frecuentación de ciudades gigantescas, con la red de innumerables relaciones que ahí se entrecruzan⁴⁷¹.

El esgrima era entendido por Benjamin como una “ininterrumpida sucesión de diminutas improvisaciones”⁴⁷². Lo específicamente baudelairiano es “aunar siempre dos clases contrapuestas de reacción”, a modo de un *shock*⁴⁷³. El anhelo de Baudelaire, de acuerdo a Benjamin era “mecerse entre los extremos, como es privilegio de los barcos”⁴⁷⁴.

Estos ideales escriturarios pasaron a ser recomendaciones estilísticas que tomamos muy en serio para la producción del texto final de esta tesis. La escritura como esgrima (o, más intensamente, como el andar en bicicleta por una ciudad muy transitada como el Distrito Federal), nos permite tomar decisiones rápidas que influyen en los sentidos descritos. La escritura presente en el diario, es una especie de río que va saltando, virando, acelerando y deteniéndose, al igual que la experiencia de pasear por la ciudad. Intentamos, en el ordenamiento del texto final, preservar este sentido *fluvial* en todos los diálogos, notas al pie y correcciones que fueron incluídos.

471 Baudelaire, citado en Benjamin, 2008, *op. cit.*, p. 161.

472 *Ibíd.*, p. 162.

473 *Ibíd.*, p. 191.

474 *Ibíd.*, p. 194.

4.4. LA FOTOGRAFÍA Y LA MATERIALIDAD SUBYACENTE

Referentes materiales como sujetos en la fotografía

La presencia material más evidente a la que esta tesis convoca está plasmada en las imágenes fotográficas de los paseos realizados. Los referentes de esas imágenes están posicionados en puntos en el espacio y en momentos en el tiempo. Su transitoriedad está detenida (*diabólicamente*, como lo sugiere Sigfried Kracauer⁴⁷⁵) en la fotografía. Estos referentes pueden ser los *sujetos* más evidentes en esta tesis.

La fotografía es un registro de una situación particular que implica un compromiso de conexión personal como una voluntad de mostrar, presentar una porción de la realidad social que la persona que hace la fotografía considera relevante. Fotografíar es testimoniar visualmente. La fotografía registra una historia que producimos entre todos, queriéndolo o no. Lo relevante del objeto registrado no implica necesariamente una cuestión de *escala*. Como nos lo recuerda Benjamin en las *Tesis*:

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la humanidad⁴⁷⁶.

En las fotografías habrán pequeñas mercancías y grandes edificios, puestos por igual en la colección de imágenes que presentaremos en el último capítulo.

Lo fugaz congelado

Con la fotografía se puede congelar no solo un referente arquitectónico, sino también una escena social. Esto permite poner la atención sobre características sociales fugaces, que se

475 Kracauer, Siegfried, 2006 [1928], *Fotografía. Estética sin territorio*, [1990], trad. y edic. Vicente Jarque, Murcia, Colegio de Aparejados y Arquitectos técnicos de la región de Murcia-Consejería de educación y cultura de la región de Murcia-Fundación Caja Murcia.

476 Benjamin, 1940, *op. cit.*, p. 19.

vuelven detenidas, como lo sugería Benjamin en su noción de *inconsciente óptico*⁴⁷⁷ o Simmel en su noción de *snapshot* (la fotografía instantánea)⁴⁷⁸. Las relaciones y prácticas sociales, desde este enfoque, serán tratadas como objetos visuales detenidos en su fugacidad. Esto permite hermanar estas prácticas con objetos arquitectónicos y otros tipos de materialidades registradas en los paseos.

Fotografía y punto de fuga semántico

La imagen fotografiada aparece como un punto de fuga semántico. Invita a una *lectura* de algo que no está contenido en la propia imagen y que, sin embargo, es convocado por quien mira la imagen en un diálogo entre visualidad e imaginación, o entre visualidad y memoria, o también entre dos imágenes visuales. El encuadre de la fotografía tomada no restringe la imagen; esta es complementada por un “fuera de campo” que responsabiliza al individuo que mira esta fotografía, como si más allá del marco hubiera un espejo que refleje otras imágenes o ideas.

El aura artificial de las fotografías presentadas

El tomar en serio a un anuncio publicitario que se presenta en el camino, el fotografiar este anuncio y sacarlo de contexto, de alguna forma, produce un aura artificial a la imagen presentada, por muy cotidiana que esta sea. Su unicidad queda retratada y una escena cotidiana, en la fotografía aparece como lejana. Es esta distancia la que permite una producción textual que avance hacia el encuentro de lo visto, llenando el espacio con otros sentidos.

477 Benjamin, Walter (1973), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos*, p. 61-83, trad. Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Madrid. Hay varios trabajos recientes que retoman el sentido de inconsciente óptico en este célebre ensayo de Benjamin. Puede verse al respecto (2013 [2009]) “Legibilidades acusadas: para 'Benji' de un 'lacónico S'”, *Ocho religaduras sociológicas: de cuerpos y signaturas*, México D.F.:CEIICH-UNAM, 139 - 163.

478 Simmel, citado en Aguiluz, Maya (2005), “GS o mirar los cuerpos sociales y las emociones desde Georg Simmel, en *Revista Liminar. Estudios sociales y humanísticos*. Abril-junio, San Cristobal de las Casas.

La colección de fotografías como secuencia monádica

Las fotografías en secuencia formarán un mosaico temático y visual en donde se podrá ver en forma detenida la vida de las avenidas. La secuencia de fotos reflejará, en gran parte, la contigüidad de las imágenes en un paseo por el centro de la ciudad. Cada imagen o grupo de imágenes vinculadas con algún tema permitirá responder a una cierta pregunta sobre algún aspecto de la historia y la actualidad que se pone de manifiesto.

No buscamos una coherencia necesaria entre las imágenes o las temáticas que puedan emerger. Sin embargo, intentamos ordenarlas en la forma secuencial en que se presentan en las avenidas recorridas. Muchas de estas imágenes podrán dialogar entre sí por temáticas similares que puedan complementarse, o bien, en forma de un contrapunto. También podrá establecerse un diálogo entre imágenes de una avenida con imágenes de otra. Esto permitirá al lector-espectador, constatar ciertas diferencias y semejanzas entre las formas urbanas en Ciudad de México y Santiago de Chile⁴⁷⁹.

La fórmula dialéctica en los títulos de las imágenes

En los títulos de las imágenes del capítulo V de esta tesis se planteará una fórmula que dará cuenta de la dialéctica que se articulará entre el referente material y la evocación que está contenida en él y que desarrollaremos a través del ensayo asociado a cada imagen. La primera parte del título nombrará el referente material al que la fotografía alude. A continuación añadimos la conjunción “o” para indicar una alternancia. El tercer elemento alude a la evocación que dialoga con el referente material.

479 Intentaremos dar cuenta de algunas de estas posibles relaciones en los comentarios finales.

4.5. LA METÁFORA CINEMATOGRAFICA EN LA PRODUCCIÓN DEL TEXTO ACADÉMICO: RODAJE, MONTAJE Y POST-PRODUCCIÓN

Rodaje y montaje

Como ya lo adelantamos⁴⁸⁰, la producción de este texto académico corresponde a un montaje de fragmentos heterogéneos de texto e imágenes. La forma de estructurar este contenido obedece a una lógica más parecida a la producción fílmica que a una producción textual argumentativa. Más bien es la lógica de la producción fílmica la que canaliza la argumentación textual de esta investigación.

La producción de material puede entenderse como un *rodaje* de tomas que muestran aspectos diversos. Sería una especie de película surrealista, en donde cada toma no guarda relación aparente con una estructura narrativa. Los fragmentos no refieren a una narrativa previa, un guión general, que busque ser ilustrado. Los fragmentos tienen un sentido propio que antecede al sentido del guión. La estructura argumental del texto emerge del ordenamiento y la yuxtaposición de fragmentos que van siendo articulados. La estructura es una construcción progresiva que implicó una modificación constante del orden de dichos fragmentos y de la forma final en que cada uno de ellos fue escrito. Producto de estos movimientos, surgió la necesidad de eliminar algunos fragmentos y crear otros. También surgió la necesidad de fusionar dos fragmentos y separar uno en dos o más fragmentos. Esta lógica, aparentemente arbitraria de jugar con los significados fue retomada de los planteamientos de Benjamin sobre la alegoría barroca, que a su vez caracterizó la poesía de baudelaire, la visualidad caleidoscópica de los Pasajes y que, en los últimos tiempos, puede caracterizar fenómenos como Facebook⁴⁸¹.

480 v. *supra*, *La metáfora cinematográfica o "los tres peldaños de la escritura" para Benjamin*, p. 26.

481 v. *supra*, *El alegorista como alguien que pondera*, p. 135.

La importancia del reciclaje de material antiguo

Siguiendo el planteamiento benjaminiano del ropavejero como modelo filosófico de *rescate* de desechos de la historia, también nosotros hemos hecho uso del reciclaje de trabajos, textos y fotografías realizados a lo largo de la maestría. El retomar este material y reposicionarlo ha implicado una transformación de los mismos, que ahora se introducen en un contexto distinto. Esta noción del reciclaje no solo es útil, sino que en muchos casos es necesaria. Esa fue la intención de Benjamin al recoger los fragmentos, las miniaturas y las modas del siglo XIX en el *Libro de los Pasajes* para producir su pedagogía visual revolucionaria.

Principios de montaje irreconciliado

La coherencia de este texto es un producto “artificial”, que requiere de la capacidad infantil de juntar elementos diferentes para develar los secretos que la combinatoria visual produce. El montaje, de este modo, vendría a ser una metodología tomada de las tecnologías de la reproducción técnica, que permite integrar los aportes y materiales fragmentarios en una visión filosófica coherente, que apunta hacia la comprensión de un ordenamiento global, sin agotar sus infinitas potencialidades.

Los comentarios entre fragmentos actúan como “pegamento semántico”. Explicitan una posible conexión entre dos mónadas de información. No obstante, en muchos casos no es necesario añadir algún comentario; los fragmentos están implícitamente conectados. Los textos e imágenes pueden “darse pases”, como en el fútbol, no siempre con buena puntería. Para fines de este tipo de montaje, la imprecisión en los pases puede ser una virtud.

Es importante, cualquiera sea el tipo de conexión, enfatizar que se trata de una conexión arbitraria, que no intenta borrar la huella de creación, dándole una apariencia armónica. El

resultado del montaje propuesto por Benjamin no se articula al modo de un *panorama*, que simula una realidad de una forma mimética. Por el contrario, el montaje debe mostrar una cierta irreconciliación entre los elementos que se conectan. Esta irreconciliación moviliza al sujeto lector que participa en esta articulación.

La estilística literaria y el formateo como post-producción

La última parte de este trabajo fue la post-producción, que consiste en un pulido estilístico y sintáctico entre los fragmentos. En este nivel, es posible visualizar una totalidad emergente a partir del ordenamiento que se ha logrado en el montaje. Este sentido emergente implica un último nivel de ordenamiento que toma en cuenta una cierta coherencia global del proyecto. También implica el atender a una estilística literaria, que en este caso se inspira en la escritura como esgrima propuesta por Baudelaire. El formato nos parece otro aspecto de esta etapa que no es menor, pues en él hay también una intención comunicativa. La forma final del texto comunica otros aspectos que reafirman y a veces cuestionan el contenido.

CAPÍTULO V: UN CALEIDOSCOPIO DE LA CIUDAD LATINOAMERICANA

EN DOS PASEOS

5.1. RESEÑA DE LOS PASEOS

La Alameda en Estación Central: una miniatura de Santiago



Imagen 12: Estación Central de Ferrocarriles de Santiago

Respecto a la visualidad y las prácticas, es fácil distinguir, así como un “arriba o abajo de Plaza Italia” (al oriente hacia donde está la precordillera o al poniente, adonde hay zonas más bajas en altura y socialmente), un “arriba o abajo de la Estación Central”. Abajo de la Estación hay más exclusión social y marginalidad; arriba hay barrios históricos y el llamado Barrio Universitario de República, en donde se concentran varias universidades privadas.

La Estación Central, con sus sectores oriente y poniente, parece una especie de miniatura de Santiago. En vez de Plaza Italia, el nuevo centro de Santiago, con la Alameda al poniente y Providencia al oriente; la Estación Central es el sub-centro de este sector. Una “sub polarización” del poniente de Santiago.

Este primer paseo en la capital chilena fue bastante más errático que el segundo. El paseo

consistió en dejarse llevar por los lugares y escenarios ya conocidos y rondar en torno a ellos. Fue un ejercicio de *re-conocimiento*, de volver a conocer un lugar para constatar los cambios. Estos vagabundeos me hicieron salirme de la ruta de la avenida principal inicialmente elegida y terminar en otros sectores de la capital, como por ejemplo, el Barrio Cívico, frente al palacio de gobierno. Incluimos las imágenes y textos vinculados a esta zona más céntrica de Santiago como complemento a la zona de Estación Central, pues nos parece que entregan otros elementos relevantes en la configuración de la vida urbana y en el diálogo con los textos revisados.

Insurgentes Centro: paseando como extranjero



Imagen 13: Glorieta de Insurgentes - Vista aérea

La Ciudad de México no puede ser representada por una avenida, por muy importante que esta sea. La extensión y la heterogeneidad de la capital mexicana son inabarcables incluso para el más nativo de sus habitantes. Nuestro interés en recorrer la Avenida Insurgentes Centro obedece más bien a un intención inicial de encontrar semejanzas y diferencias con el paseo realizado en Santiago de Chile en torno a una de las avenidas principales. Tomamos esta avenida, al igual que la Alameda Bernardo O'Higgins en Santiago, para observar

escenarios propios de *la ciudad disputada*⁴⁸².

En el caso de Insurgentes Centro se hace más patente el sentido de *vitrina* que presenta la avenida cuando se pasea a través de ella a pie o en transporte motorizado. La exhibición de mercancías y anuncios fue más presente que en Alameda. No obstante, también se hacen mucho más presentes las rupturas de esta dinámica del vitrineo y las grietas que muestran la ciudad que irrumpe más allá de la voluntad de exhibición visual.

Recalcamos que en este paseo, las evocaciones tienen más que ver con una dimensión mítica o ilusoria que con una historia del lugar o de la situación fotografiada. Planteamos esto como una especie de énfasis en la extrañeza de la ciudad al pasear como extranjero⁴⁸³.

Este paseo fue ordenado y sistemático. Recorrimos Insurgentes Centro desde la glorieta hasta los rieles del Tren Suburbano al norte del metro Buenavista por la vereda oriente. En un segundo paseo, recorrimos la avenida en el sentido opuesto, por la vereda poniente. En total, realizamos cuatro paseos en Avenida Insurgentes, los primeros observando y tomando notas y los últimos realizando las fotografías⁴⁸⁴.

5.2. ALAMEDA PONIENTE EN SANTIAGO DE CHILE

Barrio Virginia Opazo o sobre el efecto isla

482 Duhau y Giglia, *op. Cit*, p. 61, 62.

483 v. *supra*, *El paseante extranjero y el inmigrante para Beatriz Sarlo*, p. 37.

484 Esto conllevó la dificultad de no poder fotografiar algunos eventos fugaces en los primeros paseos.



Imagen 14: Casa central de Barrio Virginia Opazo, entrando por Alameda

El Barrio Virginia Opazo en República, “arriba de la Estación”. Una especie de asentamiento señorial de un color blanco sin mancha alguna. Casas de militares. A lo largo de la única calle dividida al centro del barrio en dos, no hay casa que no sea blanca y con arquitectura que recuerda la estética neoclásica.



Imagen 15: Calle Virginia Opazo

El Barrio Virginia Opazo, el Barrio Concha y Toro y el Barrio Universitario de República son tres espacios contiguos que configuran el entorno de la estación del metro República, próximo a la Alameda. Esta arquitectura remite a la aristocracia de principios del siglo XX en Santiago.

En un portal web de arquitectura⁴⁸⁵ hay un artículo sobre el Barrio Virginia Opazo. Uno de los 485 www.plataformaurbana.cl Artículo disponible en <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2012/10/02/guia->

comentarios de los lectores dice lo siguiente: “Hace unos cuantos años pasaban por TVN una publicidad filmada ahí y me parecía que era Provi, pero no, era ese bonito barrio”. Esa es la impresión que nos queda al visitar el barrio: es un pedacito de Providencia, una comuna comercial para una población de clase media alta en Santiago. La vinculación podría deberse a dos factores: la arquitectura neoclásica y la asociación con militares.

Otro comentario del blog reafirma esta percepción: “Arquitectura y barrio bastante raros para un sector tan frenético de la ciudad”. Esta vez alude a la tranquilidad llamativa del barrio. Una tranquilidad que nos deja sospechas, como la “paz” de la dictadura militar. Está prohibido que las casas no estén pintadas de blanco en este barrio.

Un tercer comentario para considerar: “Es lindo y tiene ese *efecto isla*⁴⁸⁶, similar a Concha y Toro, que en medio del centro puedan existir calles muy calmadas y casitas lindas”. A diferencia del Barrio Yungay: el barrio Virginia Opazo marca una frontera notoria respecto a sus vecinos; Yungay es parte de la orgánica de ciudad que se va mezclando con su entorno. Este *efecto isla* también ocurre, como lo señala el lector, en el Barrio Concha y Toro, un barrio con una arquitectura de apariencia europea, cercano a Virginia Opazo. Este tipo de barrios marcan una cierta identidad aristocrática al sector *arriba de la Estación*.

Metro Los Héroes o las dos alturas de Santiago

El paso de la Alameda que cruza sobre la Autopista Central en el metro Los Héroes permite ver una marcada diferencia de altura en los edificios entre el lado poniente y el lado oriente de Santiago. La Autopista Central cruza Santiago de norte a sur, casi por el centro de la ciudad. Al lado poniente, pocos edificios; al lado oriente, muchos y más altos. Al poniente, el barrio Brasil y el barrio Yungay; al oriente, el Barrio Cívico y la Plaza de Armas.

[urbana-de-santiago-conjunto-virginia-opazo/](#).

486 La cursiva es nuestra

La ciudad se corta en dos por la carretera. El oriente resalta por la alta concentración de edificios. El poniente tiene edificios de máximo cinco pisos. Esto se debe al *movimiento patrimonial* de vecinos del llamado Gran Yungay, quienes vieron que sus viviendas iban a ser parte de un proyecto de transformación inmobiliaria arbitrario. Los vecinos se movilizaron para defender sus viviendas y su estilo de vida. En el lado oriente, sobre todo después del terremoto del 27 de febrero del 2010, se construyeron una gran cantidad de edificios en altura. Estos dos rumbos que la ciudad tomó contrastan cuando se mira desde el paso sobre la Autopista Central.

Ciclistas en la alameda o la indignación que moviliza



Imagen 16: ciclistas en Ciclopista central de la Alameda

Los muchos ciclistas que circulan por la ciclopista central de la Alameda diariamente. Los nuevos *flâneurs* indignados, que reaccionaron ante el alto precio del transporte público y la arbitrariedad en el diseño del Transantiago, el gran proyecto modernizador del transporte público de la capital chilena. Antes del 2001, año del lanzamiento de este plan de transporte, era mucho menos común encontrar a ciclistas desplazándose en la capital chilena. En los últimos 10 años los habitantes de la ciudad y los ciclistas sobre todo, han compensado el alto costo del transporte con una mayor utilización de la bicicleta. Muchos toman este medio de

transporte como el principal vehículo para ir al trabajo diariamente. Estos grupos, en diálogo con el gobierno de la presidenta Michelle Bachelet (2006-2010) han logrado modificar el artículo N° 134 de la Ley General de Urbanismo y Construcciones, que obliga a construir ciclovías en áreas que el Plan Regulador defina como de utilidad pública. En los últimos 10 años, han surgido bastantes colectivos que reivindican usos particulares de la bicicleta, y muchos usuarios cotidianos. Las ciclovías, a pesar de sus defectos, son una marca en la ciudad que dependió en gran medida de quienes no se resignaron ni se resignan a ocupar el transporte “moderno”.

Estatuas en Metro Los Héroes o el heroísmo gris



Imagen 18: Estatua a Francisco Morazán



Imagen 17: Estatua a Simón Bolívar

Estatuas a los héroes históricos e institucionales en el parque central de la Alameda. Algunas de estas estatuas tienen apariencia de abandonadas y dañadas. Pretenden mostrar la grandeza de los próceres nacionales, pero probablemente pasen desapercibidas para gran parte de los transeúntes que recorren el parque central de la Alameda. Pocas personas tienden a fijarse en ellas.

¿Esto denota un olvido de los héroes patrios y latinoamericanos? Parece ser que las

referencias a los héroes patrios, especialmente las que se han hecho durante el gobierno de Sebastián Piñera (2010-2014), fueron de las últimas evocaciones míticas al heroísmo militar de la vieja guardia. Sería interesante que estos héroes pudieran vincularse con la sociedad actual de otra manera. Tal vez la frialdad de una estatua gris ya no puede evocar la vitalidad por la que, de alguna forma, algunos de ellos lucharon.

Mural en homenaje a Jecar Neghme o el heroísmo colorido



Imagen 20: Homenaje de BRP a Jecar Neghme



Imagen 19: Mural del MIR y del JRME a Jecar Neghme

El homenaje a Jecar Neghme, vocero público del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), abatido en calle General Bulnes, a un lado de la casa adonde yo viví. Un homenaje en donde participó la Brigada Ramona Parra⁴⁸⁷. Cada 4 de Septiembre se junta un grupo de militantes del MIR y de las Juventudes Revolucionarias Miguel Enriquez (JRME) a conmemorar la muerte en combate de este líder. El acto conmemorativo, acompañado de la consigna “Pueblo, conciencia, fusil, MIR, MIR”, termina generalmente con carros lanza-agua policiales y las amenazas de carabineros para que los manifestantes se dispersen.

Curiosamente, el mural se encuentra muy cerca de las estatuas de los héroes de la Independencia. Las estatuas y el muro son dos registros para la evocación de personajes.

⁴⁸⁷ La Brigada Ramona Parra (BRP) es el principal grupo muralista del Partido Comunista de Chile. El grupo fue creado en 1968 y ha realizado murales en las principales ciudades chilenas y también en el extranjero. El estilo estético de la BRP es muy característico.

Un mensaje de una generación a la siguiente, a través de un modelo de hombre para la memoria. La estatua es la escultura paradigmática sobre un héroe, hecha para que las generaciones siguientes vean la grandeza de un hombre. El muro como soporte es patrimonio de la izquierda y las luchas sociales. En ellos se reivindica a otros héroes y figuras. El muro puede ser vuelto a pintar. El hecho de que el mural en homenaje a Jecar Neghme siga en pie es ya un signo de reconocimiento. El otro hecho de que se conmemore en este punto la caída de este héroe revolucionario confirma el valor de esta obra para quienes son convocados.

El mural tiene dos partes: la parte izquierda con la característica estética de la BRP y la derecha, con un fondo blanco en donde se inscriben trazos negros y rojos, en un formato característico del panfleto rebelde. El lado de la BRP tiende a usar una multiplicidad de colores y de formas míticas; el lado revolucionario guevarista tiende a ser más escueto en los colores, pero el retrato del héroe sobre la multitud nos parece una imagen muy pregnante y fácil de recordar. Las dos estéticas se hermanan en el reconocimiento a la lucha popular armada.

Probablemente no muchos chilenos sepan quien fue Jecar Neghme y ni siquiera hayan escuchado su nombre, a menos que tengan alguna vinculación con el MIR. Este no reconocimiento se puede extrapolar a gran parte de la herencia revolucionaria mirista en el país. El mural puede pasar desapercibido para muchos. Pero a algunos vecinos, como yo, nos llama la atención la reunión de cada cuatro de septiembre, en donde el mural como memorial sigue convocando.

Publicidad de universidades en Avenida República o un shopping-center de la educación superior



Imagen 21: Anuncio de Universidad Miguel de Cervantes en Paradero de Micro



Imagen 22: Paseo promocional de Instituto de Educación Superior

La Avenida República en Enero, tiempo de resultados de la prueba de selección universitaria⁴⁸⁸. Hay muchos anuncios de universidades. La avenida, una especie de “bulevar del estudiante”, se cubre de publicidad. Los postulantes pueden pasearse por diferentes universidades y centros de formación técnica para consultar por las carreras a los promotores que ofrecen información y asesoría.

En esta fecha, la búsqueda de opciones de educación superior adquiere la forma de un vitrineo o un paseo por algo similar a los Pasajes en Benjamin, pero en donde la oferta se especializa en futuros imaginarios de éxito a través de la inscripción en una carrera y el millonario pago de aranceles por 5 años. Este paseo comercial tiene una publicidad discreta. Se tiende mucho a usar pocos colores. Los anuncios muestran modelos juveniles de profesionales, algunos con batas blancas y papeles en las manos, sonriéndole a la cámara. Como si estuvieran invitando al paseante y le dijeran: “tú también puedes ser exitoso”. La educación como un bien de consumo en Chile, concepción rechazada por la sociedad y por

488 El año académico en Chile comienza durante los últimos días de febrero y los primeros de marzo. La Prueba de Selección Universitaria (PSU) se da normalmente en diciembre y los primeros resultados de esta selección son publicados en Enero.

el gobierno en el último tiempo⁴⁸⁹, ha naturalizado este vitrineo universitario de principios de año.

Vendedora peruana de empanadas y sopaipillas⁴⁹⁰ o la fraternidad latinoamericana del alimento popular



Imagen 23: Vendedora peruana de empanadas en Estación Central

Algunos migrantes peruanos han logrado establecerse como comerciantes ambulantes. Es fácil reconocerlos por sus rasgos físicos. En los alrededores de la Estación Central de Ferrocarriles es común encontrarse con ambulantes y transeúntes peruanos entre la multitud santiaguina. La señora fotografiada es una vendedora peruana de empanadas de queso y sopaipillas.

El rol más o menos establecido de los comerciantes extranjeros latinoamericanos y del oriente (próximo y lejano) es característico del comercio en la Estación Central. Un ejemplo: los locales comerciales indios repartidos por las calles aledañas, especializados en venta de inciensos, telas, adornos y otros productos de su país. Sus dueños, generalmente, son

489 Durante la última cuenta pública del 21 de Mayo de 2014, la presidenta Michelle Bachelet se comprometió a desarrollar un sistema de educación universitario gratuito en seis años.

490 Las sopaipillas son una masa de trigo frita, similar a un pan, que es un complemento tradicional en algunas comidas chilenas. Actualmente se puede encontrar en puestos informales a lo largo de los barrios populares y céntricos de Santiago y otras ciudades. Se acostumbra comer con salsa picante, mostaza, ketchup o *pebre* (salsa de tomates, cebolla, perejil y ají, condimentada con vinagre, sal y aceite)

indios. Estas tiendas se vuelven referentes para consumidores *new age* que buscan este tipo de productos. Los migrantes coreanos, indios, chinos y del oriente medio han llegado a lo largo del siglo XX. La migración latinoamericana se ha hecho más evidente en la última década. Llegaron a fines del siglo XX muchos migrantes peruanos. Durante la década del 2010, comenzaron a llegar migrantes de muchos otros países del subcontinente.

Las sopaipillas, una comida del folcklore popular de Chile, ahora son vendidas por mujeres peruanas que incluyen salsas propias de la cocina de su país para acompañarlas. Diversifican la comida popular urbana y producen una hibridación cultural, que muchos consumidores agradecen. Este tipo de mezclas culturales alimenticias ponen en tensión los imaginarios costumbristas e invitan a la construcción de otros imaginarios que se expresan en nuevas comidas. Las salsas peruanas complementaron los condimentos con los que se puede acompañar la sopaipilla chilena, algo que difícilmente puede dejar indiferente a quienes vivieron esta inserción cultural. Las reacciones irán generalmente a favor o en contra de la presencia de estas salsas.

Edificio Caracol Alameda Maipú o un shopping-center para microempresas



Imagen 24: Paseo Comercial Alameda Maipú

El Edificio Caracol de calle Maipú con Alameda. Los edificios caracol fueron un experimento del keynesianismo tardío; fueron reemplazados en su mayoría por los *shopping-centers* contemporáneos. Habían caracoles exclusivos, como los de la comuna de Providencia, y caracoles populares como éste. Parece ser que cada local del edificio era una microempresa. Si habían franquicias, eran empresas nacionales. Actualmente, los caracoles son sitios en donde se encuentran peluquerías, tiendas de artículos de belleza, y venta de productos para el ocio juvenil (como animaciones japonesas, videojuegos o prendas de vestir de alguna tribu urbana). Curiosamente, es un mercado de productos alternativos a los que actualmente se encuentran en los *malls* y siguen siendo visitados por otros sectores. Fueron desplazados por los primeros *malls* como modelos comerciales a principios de los 90'. No obstante, siguen siendo alternativas de un comercio que favorece a microempresarios y a los que pueden acceder poblaciones que buscan un comercio más popular que los *malls*, pero no tanto.

Vendedor de antenas o el devenir fósil



Imagen 25: Vendedor de antenas en Alameda con Matucana

En la vereda norte de Alameda, cerca del cruce con Avenida Matucana, se concentran más vendedores ambulantes que en la vereda sur, con la estación de trenes y los puestos establecidos. Encuentro un vendedor de antenas para la televisión.

Parece ignorar que estamos entrando a la era de la televisión digital. Una antena de televisión en el año 2013 es un producto al borde de un abismo anacrónico, especialmente para las nuevas generaciones. La antena para televisión está pareciéndose, trágicamente, a un *cassette*. La televisión abierta a través de señales de radio que estas antenas pueden captar, también parece ser algo cada vez más pasado de moda. Probablemente, las nuevas pantallas vengan sin antenas. Tanto este vendedor como sus posibles compradores, parecen ser excluidos desde un comienzo, de los nuevos estándares tecnológicos para ver televisión.

Ambulantes en vereda norte de Alameda o la comunidad en fuga



Imagen 26: Vendedores ambulantes en vereda norte de Alameda, esquina con Matucana

Los comerciantes ambulantes en la vereda norte de la Alameda, cerca de Matucana. Llama mucho la atención la sociabilidad cotidiana que parece crear una alianza entre toda esta colectividad. Son una especie de comunidad móvil, siempre atenta a retirar sus mercancías ante la amenaza de que los carabineros los requisen. Un mercado frágil, internacional y heterogéneo; acostumbrado a huidas apresuradas y a la búsqueda de escondites y técnicas de ocultamiento entre la multitud.

Estructuras de fierro en Estación Central o París en el retail



Imagen 27: Paseo de las artesanías, Estación Central

Las viejas estructuras de fierro que han sido remozadas en la Estación contrastan con el comercio popular que rodea a este patrimonial edificio. La Estación remite a una estética industrial de fines del siglo XIX; a ferrocarriles, hangares y a los Pasajes parisinos; el segundo, a nuestra realidad actual de desamparo y desigualdad, aunque también de un heterogéneo campo de potencialidades.

“Paris” es una marca de una de las principales tiendas de *retail* en Chile. A una de estas tiendas se puede acceder a través de estas arquitecturas decimonónicas, tan propias de ese París estudiado por Benjamin. Los nuevos Almacenes París están contiguos a esta estructura de fierro, que según la creencia popular, fue diseñada por Gustave Eiffel⁴⁹¹. Es claro el diseño *art nouveau*, propio de la industrialización de la ciudad de Santiago, en especial, la industrialización del transporte. Por este tren es que llegaron gran parte de los obreros de provincias a vivir en Santiago a principios de siglo XX, para trabajar en fábricas. Muchas de las residencias se localizaron en torno a la Estación, lo que le da a este barrio una historia de vida popular.

La lógica de los *malls* se ha introducido de manera irregular en torno a la Estación, que también dialoga con el comercio popular y ambulante. Los “Almacenes París” como tienda de retail parecen ser una *coronación* actual a la Estación Central. Se posiciona como continuador de una historia hegemónica, a través de una estética blanca, limpia y abstracta.

Migrantes afrodescendientes en la Estación Central o la irrupción de la negritud

491 En realidad la construcción de la Estación es obra de una empresa francesa llamada Schneider Electric.



Imagen 28: Migrantes afrodescendientes frente a la Estación Central

No es raro advertir la presencia de migrantes afrodescendientes en la Estación Central, probablemente provenientes de Ecuador, Colombia o Haití. Una presencia nueva en los centros comerciales capitalinos. Es común la opinión de muchos santiaguinos sobre una rápida migración de afrodescendientes durante los últimos 5 años. La actitud de los capitalinos parece ser un punto medio entre la indiferencia y la extrañeza.

El color de la piel en Santiago no abarcaba normalmente las gamas más oscuras. A pesar de que ha habido una histórica discriminación de sujetos de piel oscura, vinculados al pueblo mapuche, la irrupción de estos migrantes amplía los criterios de tonalidades posibles de piel para muchos santiaguinos.

Una piel muy negra es entendida como una piel extranjera y, por lo tanto, su portador no puede ser remitido a una historia local de discriminación histórica. Esto podría explicar la actitud de extrañeza inicial hacia esta población, probablemente en vías de cotidianización.

Carrusel en la Estación Central o el kitsch decimonónico*Imagen 29: Carrusel en Estación Central*

Los colores crema y dorado evocan un esplendor regio de alguna época pasada. Son colores tradicionales que se pueden asociar a la Iglesia Católica. Está totalmente en juego con los colores predominantes del interior de la Estación Central. La estructura del carrusel también tiene apariencia de atracción de feria decimonónica.

Nos llama la atención la intención estética de los decorados del carrusel de la Estación. El sólo hecho de que haya un carrusel como artefacto de ocio infantil en medio del tránsito de muchos para quienes la Estación Central es una estación intermodal de transportes, evoca un conato de carnaval mecánico con pretensiones de alcurnia. Un carrusel con estos colores en la era digital es una invitación a un ocio nostálgico y *kitsch* en medio del rápido intercambio de pasajeros entre diferentes medios de transporte.

Animita a “San Romualdito” o milagros de un santo popular en el neoliberalismo



Imagen 30: "Santuario" de San Romualdito en muro de Mall Plaza Estación

A un costado del *mall* Paseo Estación, como una sección del muro de este centro comercial, se encuentra la animita (o santuario, por su extensión) a “San Romualdito”, el principal santo popular de Chile⁴⁹². La construcción del Centro comercial Paseo Estación Central amenazó con demoler este sitio del culto popular. Actualmente, la animita sigue estando en una de las paredes del *mall*, en una extraña simbiosis entre el mundo popular y el centro comercial (extraña, para el contexto chileno; común para el contexto mexicano).

Una anciana dice que el santuario no fue demolido porque se detuvieron, mágicamente, las máquinas demoledoras. Según ella: “el sitio tiene mucha energía”. Esta animita es uno de los principales puntos de la religiosidad popular histórica en Santiago. La empatía del mundo popular de Estación Central con su santo patrono sigue subsistiendo y atrayendo a fieles, independiente que se trate de un muro de un centro comercial. La sacralidad del espacio en el culto a la animita parece ser independiente a las nuevas funcionalidades de la arquitectura.

492 El culto a las *animitas* o ermitas es una práctica extendida en Latinoamérica. Consiste en una pequeña casita instalada en un lugar en donde ocurrió un accidente trágico a la cual se le prenden velas. Respecto a “San Romualdito”, hay muchas versiones sobre su historia. Una de ellas plantea que fue un trabajador pobre del ferrocarril que fue asesinado por hombres que le robaron muy poco dinero en la calle San Borja, adonde actualmente se encuentra su santuario. Muchas personas piden favores y realizan mandas a este santo popular. El santuario tiene muchas placas de agradecimiento por milagros recibidos.

Mall Plaza Alameda o una isla para gente linda

Imagen 31: Mall Plaza Alameda

493

El Mall Plaza Alameda, ubicado a unas cuadras al poniente de la estación por la vereda norte. Visto desde afuera, parece ser el segundo edificio más notorio del sector junto con la Estación Central.

¿Qué tan excluyente es el Mall Plaza Alameda? Entrando y observando a los consumidores-paseantes, no encuentro personas “feas” como los viejos vagabundos que callejean por los sectores aledaños a la Estación. El *mall* convoca a gente “linda”, aún en este barrio tan popular.

Esto confirma la noción de *ciudad insular* planteada respecto a los malls por Emilio Duhau y Raquel Giglia, extrapolado al contexto de la capital chilena⁴⁹⁴. Un centro comercial tiende a ser un lugar autorreferente, sin mucha vinculación con los lugares de alrededor. Tanto es así, en este caso, que la vereda norte de la alameda, frente a estos grandes edificios parece abandonada y peligrosa.

Comercio en la Estación Central o la multiétnicidad en venta

493 Imagen tomada de: <<http://static.panoramio.com/photos/large/33100139.jpg>>.

494 *op. cit.*

En la Estación Central se da una alternancia geográfica de *mall*, feria artesanal para turistas y *mercado persa*⁴⁹⁵. Tres “centros comerciales” dirigidos a distintos grupos sociales: El *mall* produce una sensación de inclusividad, aunque está dirigido a capas medias y media-altas. La feria artesanal, con sus puestos donde venden productos de cobre, cuero y lapizlázuli, está dirigida principalmente a los turistas extranjeros. Por último, el Persa Estación Central es el comercio predilecto para los sectores populares. Si además sumamos el Paseo Exposición, con su venta de juguetes y artículos baratos, y el Edificio Caracol Alameda Maipú, con sus pequeños locales de ropa y sus peluquerías, el paisaje comercial se complejiza. Si además de esto, agregamos los supermercados coreanos y tiendas indias; más el comercio callejero de comidas al paso, muchos de ellos a cargo de peruanos, nos damos cuenta de la inmensa heterogeneidad comercial del sector de la Estación Central en donde lo más heterogéneo e interétnico se cruza mediante el puente homogeneizador del dinero.

Catedral evangélica o el auspicio cristiano del comercio popular



Imagen 32: Catedral Evangélica

En la cuadra contigua al Terminal de Tur-Bus / Pullman, hacia el oriente, se encuentra la

⁴⁹⁵ Se entiende por *mercado persa* un mercado sobre ruedas o establecido dirigido a consumidores populares. En ellos se vende ropa y *cachureos* (artículos misceláneos).

popularmente llamada “Catedral Evangélica”. El principal centro de culto de esta religión cristiana en Chile está rodeado de tiendas adonde venden fardos de ropa americana “reciclada”⁴⁹⁶, por mayor, en una misma cuadra. También hay una tienda de música que se especializa en mandolinas, instrumento característico de los músicos evangélicos. La catedral parece insertarse en un contexto en donde lo que prima es el comercio popular.

Niños cantantes en la micro o la bendición musical del desamparo

Dos niños de 8 a 10 años se subieron a la línea 401 del Transantiago a cantar una canción religiosa al unísono. Llevaban su peinado al gel, el pelo castaño en puntas, como dos pequeños erizos cantores. Al terminar, bendicen a los pasajeros. Sus voces son agudas y estridentes y gritan sus bendiciones. Andan solos, sin un adulto que los cuide. Se baja uno y el que queda arriba vuelve a cantar la misma canción, esta vez solo, quince minutos después. Un hombre de edad le vuelve a dar monedas al final de su canción.

Cartel de propaganda electoral en edificio o la voracidad edificante



Imagen 33: Cartel de campaña de Zalaquett en Edificios altos de Calle San Diego

Por calle San Diego, en lo alto de un edificio más, entre muchos, algunos en construcción, hay un cartel de propaganda política de Zalaquett, ex-alcalde de Santiago por la Alianza por

⁴⁹⁶ Lo *reciclado* alude en la jerga popular a artículos de segunda mano.

Chile, la coalición de derecha. El cartel no ha sido retirado, pese a que ya pasó la campaña electoral. Dice “Vamos por mas”. Al estar en lo alto de una de las zonas de mayor edificación contemporánea en Santiago, el cartel anuncia que ese “más” parece aludir a los edificios, signo de la apropiación inmobiliaria del centro por grandes empresas inmobiliarias.

Grafitis en Iglesia de San Francisco de Asis o los muros no son de Dios



Imagen 34: Muros grafitados de Iglesia de San Francisco de Ascis

La Iglesia de San Francisco, una de las principales iglesias en la historia de Santiago, ahora rayada en todo el muro principal que da a la Alameda con grafitis rápidos, espontáneos, al paso. Probablemente vinculado a las muchas manifestaciones ocurridas en este punto céntrico. Los grafitis nos muestran la indiferencia de los movimientos respecto a la sacralidad de este edificio, ya sea por el hecho de ser una iglesia como por el hecho de que uno de los edificios más antiguos de la capital chilena. Los muros de este edificio emblemático son vistos solamente en su rol de soporte para la apropiación popular.

Paseo Bulnes o la gentilidad cívica nacional



Imagen 35: Peatones en Paseo Bulnes



Imagen 36: Bandera en Paseo Bulnes, Frente a Palacio de la Moneda

Los peatones del Paseo Bulnes son parte de la estética del Barrio Cívico. Por aquí, el entorno obliga a ser un *ciudadano de a pie*, literalmente. El paseante camina lento; puede sentarse. Esta velocidad permite incluso socializar con extraños y sentarse a menos de un metro de alguien desconocido, pero del que probablemente no desconfíes, experiencia extraña para un santiaguino. Todo gracias al entorno. Es difícil desconfiar de un ciudadano y el Paseo Bulnes nos transforma a todos en ciudadanos.

Muy relacionado con la *lógica gentil* de la que hablaba Sarlo respecto a Palermo, en Buenos Aires⁴⁹⁷. Una lógica gentil que alude, en este caso, al Estado chileno y a la ciudadanía democrática. Un lugar en donde la ley se vuelve corporalidad espontánea.

Vitrinas de supermercado oriental o la aventura de la mercancía incógnita



Imagen 37: Productos en vitrinas de supermercado oriental



Imagen 38: Transeunte mirando vitrinas de supermercado chino

497 v. supra, *La ciudad cultural: Barrio Yungay y Barrio Palermo*, p. 109.

Al entrar en un supermercado chino o coreano de la Estación Central, un chileno probablemente no tenga claro qué puede comprar aquí. Los productos son casi todos desconocidos, salvo algunos pocos que ponen en las vitrinas que dan hacia la calle y que muestra abanicos, quitasoles o teteras. Dentro del supermercado, la mayoría tiene etiquetas sin traducción al español. El precio es único lenguaje internacional que todos entendemos.

Respecto a la comida, la distancia cultural y el desconocimiento hacen de este supermercado un lugar de *exoticidad fuerte*, de acuerdo al término de Sarlo⁴⁹⁸. El consumo aquí tiene el carácter de la aventura. Es una especie de invitación a descubrir un producto totalmente desconocido. Es uno de los pocos lugares que no le ofrecen al consumidor algo que previamente imagine.

Conventillo en vereda norte de la Alameda o el pasadizo olvidado de la historia obrera

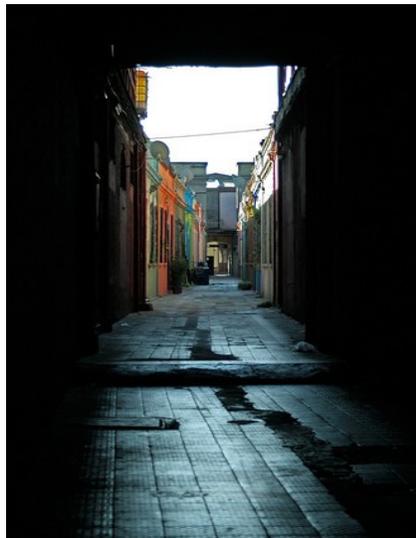


Imagen 39: Conventillo en vereda norte de Alameda, por metro Universidad de Santiago

499

Por la vereda norte de la Alameda, a la altura de la Catedral Evangélica, se encuentran un par de conventillos que recuerdan la vida de los obreros que llegaron del campo a la ciudad a

498 *Op. cit.*

499 "Creative Commons" por Arcanta

lo largo del siglo XX. Aquí una de las ruinas más emblemáticas de estos barrios: los conventillos y cités⁵⁰⁰. Están repartidos al norte de la Alameda. Históricamente fueron el lugar adonde llegaron los primeros obreros de las fábricas. El conventillo al que miro tiene una calle de unos 2 metros de ancho entre las casas. En su interior hay algunos locales comerciales.

Da miedo entrar a un espacio que marca tanto la diferencia con el resto de la ciudad, tan estrecho, en donde se sabe inmediatamente quien no es de ahí. La invitación de uno que otro anuncio contrasta con lo amenazante que me parece el lugar al no ser un vecino.

“Feria Nacional del Turismo” en terminal de Tur Bus o El folcklore nacionalista de la gran empresa

Tur-Bus y Pullman Bus, las principales empresas de buses de pasajeros de Chile, tienen su terminal particular al lado del Terminal Alameda, adonde llegan otras empresas de transporte interregional de menor tamaño. En este terminal, junto a los andenes de llegada, hay una feria artesanal. La feria artesanal es auspiciada por estas empresas de transporte de pasajeros. Tiene un cartel con un nombre muy pretencioso: “Feria Nacional del Turismo”. Es una feria ordenada e incluso cuenta con un puesto de *mote con huesillos*⁵⁰¹ oficial.

El caso de esta feria de Tur-Bus nos parece una apropiación de un patrimonio local o tradicional por una empresa hegemónica. La feria artesanal de Tur-Bus es un espacio de mercado que se pretende tradicional dentro de las dependencias de la empresa privada. Es otro ejemplo más de cómo en Chile lo tradicional (incluso lo emblemáticamente tradicional), está *contenido* por las grandes empresas. Estas empresas se vuelven *portadoras* de la identidad tradicional y nacional.

500 Un cité es una versión de un conventillo para clases sociales un poco más altas.

501 Un brebaje típico chileno consistente en trigo cocido con lejía mezclado con jugo de duraznos secos y azúcar.

Cartel auspiciado por Cerveza Cristal o el sometimiento a través del diseño

Muchas fuentes de soda tradicionales, ahora muestran letreros luminosos con los colores y logos de las principales cervezas comerciales del país: “Cristal” y “Escudo”. Los letreros, financiados por la Compañía de Cervecerías Unidas (CCU) muestran en su propio formato el nombre de la fuente de soda tradicional. En el caso de los carteles de cerveza Escudo, el nombre del local, además, es parte de un *slogan* pegajoso diseñado *ad hoc* para articular cultura juvenil, cerveza Escudo y el nombre del local en cuestión.



Imagen 40: Fuente de soda Santander, Alameda con Calle Exposición

Un ejemplo de dominación a través del formato. Estos carteles están en todos los sectores del centro y en las zonas comerciales de gran parte de los municipios de la Región Metropolitana. El diseño y el marketing de la cerveza incluyen la publicidad de la fuente de soda. Su marketing impulsa el marketing del local, en una especie de responsabilidad social empresarial que finalmente, termina transformando el letrero de otra empresa en otro más de sus anuncios.

Máquinas tragamonedas en minicasino o la regresión de la realidad virtual pública al ur-fenómeno del apostador



Imagen 41: Máquinas de "destreza y habilidad" en minicasino de Santiago

Los centros de videojuegos han sido sistemáticamente reemplazados por máquinas tragamonedas en el centro de Santiago, en donde se apuesta dinero para conseguir más dinero. Al comparar la experiencia de apostar en las máquinas tragamonedas con la posibilidad de entrar a una realidad virtual de un videojuego, es fácil percibir un regreso a lo análogo en las primeras.

Los videojuegos en los espacios públicos fueron una heterotopía accesible para prácticamente todas las clases sociales⁵⁰². Esto caracterizó el centro de Santiago en los 90', así como ahora lo caracterizan las máquinas de apuestas o de "destreza", que también son una forma encubierta de apuesta. Los apostadores parecen preferir un sistema mecánico en donde el apostador ve lo que pasa con la moneda de \$100 que deposita para ganar otras de esas monedas, a alguna imagen digital que corre el riesgo de ser engañosa. También se eliminó la ficha como mediación del dinero para el juego. ¿Qué ha pasado que los mundos virtuales, tan de moda en nuestros tiempos contemporáneos, se retrotraen a la concreción burda del dinero en metal; de la moneda como insumo y más monedas como posible premios? Pareciera que ahora el dinero no genera más sueño que el de conseguir más dinero. Es una contracorriente a la "sociedad de la información".

Los ancestros históricos de los videojuegos (*¿ur-fenómenos?*) podrían ser las primeras

⁵⁰² Cfr, *supra*, *El cibercafé como heterotopía popular*, p. 172.

máquinas para apostar que podían verse en ferias y parques de diversiones en los años 30'. Una de las más conocidas es el tiro al blanco, en donde los jugadores disparaban con réplicas de rifles a blancos móviles, algunos de ellos movidos por correas transportadoras. Al recibir el disparo, se activaba un sistema mecánico que hacía moverse algunas figuras. También fueron comunes en esa década los *pinballs*. Estos juegos mecánicos inicialmente tenían una estética de gala, similar a la estética de los casinos. Eran juegos exclusivos para caballeros, o bien, de niños que querían transformar sus juegos en algo propio de hombres adultos. Las mujeres aquí no entraban. El interés en el dinero que se podía apostar pasó a volverse algo abstracto: la “puntuación” que el jugador obtenía al final del juego. Para los dueños de las máquinas, era negocio redondo, porque a diferencia de las tragamonedas de los casinos, estos juegos no tenían egresos en términos de dinero. El dinero era el medio para conseguir una entretención que ponía a prueba las habilidades de los hombres y de los niños.

La decadencia de los centros de videojuegos probablemente coincida con la masificación de las consolas y los juegos de ordenador en el espacio privado de los hogares. La industria de los videojuegos está lejos de entrar en decadencia. La diferencia es que estos juegos, actualmente, pasaron a ser parte de la vida doméstica de muchos jóvenes y hombres adultos, o del mundo privado que emerge en *tablets* o *smartphones*. Estos juegos han dejado de ser solamente un ejercicio de habilidades. Actualmente, algunos juegos son un universo narrativo complejo con un nivel de producción audiovisual muy alto, que genera una sensación de inmersión mayor, muchas veces, a la que consigue el cine, pues en los videojuegos se requiere la motricidad y la toma de decisiones por parte del jugador. Un videojuego japonés de rol contemporáneo, por ejemplo, le puede implicar al jugador alrededor de 50 horas dedicadas al juego. La longevidad, por decirlo así, y la complejidad de

los videojuegos contemporáneos hacen comprensible su desplazamiento al interior de los domicilios.

La salida de los videojuegos del espacio público fue reemplazada por las máquinas para apostar, como si en el espacio público no hubiera lugar para los sueños ni las heterotopías. “El dinero es la entrada y la salida de lo que se realiza en el espacio público”, parecen decir las maquinas para apostar.

5.3. INSURGENTES CENTRO EN CIUDAD DE MÉXICO

Pantalla cilíndrica en glorieta de insurgentes o la peligrosa visión sinóptica



Imagen 42: Pantalla cilíndrica en Glorieta de Insurgentes

La Avenida Insurgentes se abre y rodea la Glorieta del mismo nombre. Dos pantallas cilíndricas que muestran videos publicitarios se ubican una en cada separación de la avenida, como tentando a los vehículos a detenerse y mirar, incluso después de tomar las curvas. Pantallas planas gigantes hay en varias esquinas de avenidas transitadas, imágenes cambiantes y gigantes que distraen a los automovilistas y pueden producir accidentes de tránsito. Publicidad digital en un semicilindro que compite con la curva de la avenida, como si

los vehículos, al irse acercando a la imagen, quisieran seguir directo hacia sus deseos y evitar el desvío hacia la realidad.

Logo de Escuela Bancaria y Comercial o la germinación comercial



Estoy frente a la Escuela Bancaria y Comercial (EBC). Un alto edificio con imágenes de jóvenes vestidos de traje; jóvenes ejecutivos. Su logo evoca una especie de cereal, una planta germinando.

No es tan curioso encontrar logos de empresas financieras que aluden a la germinación de un vegetal. Como si el proceso de generar un negocio fuese un proceso que continúa un proceso vegetal de la naturaleza. Es una naturalización mítica del emprendimiento comercial que posiciona a los negocios como la continuación de una vegetalidad prehumana.

Diario mural del Sindicato Mexicano de Electricistas o un plantón en la pared



Imagen 44: Diario mural en edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas

Frente a esta estación, los precarios muros de madera que han sido puestos afuera del

Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) conforman una especie de diario mural callejero.

La visualidad de este cartel recuerda a los plantones del SME en el zócalo, vistos desde una toma aérea. El panel es otro zócalo en vertical, que es ocupado por anuncios en una estética desordenada, desbordada. Esta parece ser la estética de la disrupción popular en muchas manifestaciones mexicanas.

Puesto de bolero auspiciado por Montepío Luz Saviñón o el amparo financiero del servilismo



Imagen 45: Puesto de bolero en Glorieta de Insurgentes

Los característicos puestos de boleros auspiciados por Luz Saviñón en la Glorieta de Insurgentes. Como extranjero, se me hace muy curioso este auspicio que ofrece el monte de piedad a los lustradores de botas. La estandarización de un oficio aparentemente precario por una institución financiera me parece sospechosa. Recuerda en algo al sometimiento simbólico del trabajo a través del marketing⁵⁰³. En este caso hay algo más misterioso vinculado con el contraste entre el capitalismo financiero del montepío y el servilismo que

⁵⁰³ Cfr, *supra*, *Cartel auspiciado por Cerveza Cristal o el sometimiento a través del diseño*, p. 223.

evocan los lustradores. ¿Es que Montepíos Luz Saviñon promueve el brillo de tus zapatos, signo de tu distinción gracias al servilismo casi intrínseco a este oficio?

Museo Universitario del Chopo o el destino de la primera y última exposición universal mexicana



Imagen 46: Frontis de Museo Universitario del Chopo

El Museo Universitario del Chopo visto desde Insurgentes en calle Héroes Ferrocarrileros evoca las construcciones de hierro de finales del siglo XIX a las que aludía Benjamin, con una estética similar a la Torre Eiffel. Se hermana también con la estética de la Estación Central. Todos herederos de la construcción de invernaderos.

En el portal web de este museo, en la sección de historia⁵⁰⁴, se revisa todo el recorrido de este edificio inspirado en el Palacio de Cristal de Londres, construido en 1851 para albergar a la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations*.⁵⁰⁵

504 <http://www.chopo.unam.mx/historia.html>

505 Imagen obtenida en WikimediaCommons. Disponible en http://en.wikipedia.org/wiki/File:Crystal_Palace.PNG

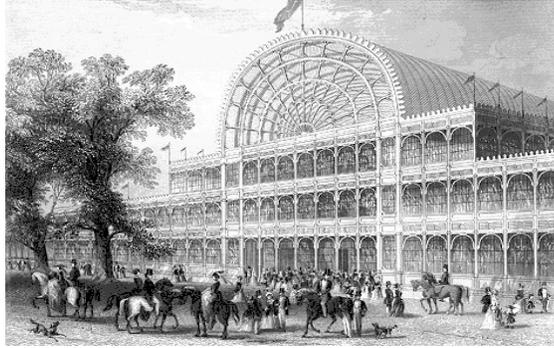


Imagen 47: Entrada del Palacio de Cristal en Londres

El Museo del Chopo es característico del estilo *Jugendstil* en Alemania, que corresponde en Francia con el *art nouveau* de los Pasajes parisinos estudiados por Benjamin como un fenómeno del consumo. Luego de la Feria Textil de Dusseldorf en 1902, la Compañía Mexicana de Exposición Permanente compró tres de las cuatro salas de exposición del edificio de Dusseldorf en donde se había desarrollado la Feria Textil. La estructura fue desmontada y trasladada a la Ciudad de México. Se ensambló en Santa María La Ribera el edificio al cual los vecinos llamaban “El Palacio de Cristal”. El edificio fue sede del Museo de Historia Natural de México y también de la exhibición de máquinas industriales japonesas (se le llamaba El Pabellón Japonés) en 1903. En 1929, al consolidarse la autonomía universitaria, el museo pasó a ser parte del patrimonio de la UNAM. Producto del deterioro, el museo cerró en 1964. En 1969, el edificio era una ruina abandonada. Según el portal web del museo:

A finales de los años sesenta, el edificio era una ruina por lo que se estudiaron alternativas para definir su destino, una de ellas, desmontarlo y venderlo como chatarra. Por fortuna, surge entonces la Ley de Monumentos Artísticos e Históricos que obligó al INAH a catalogarlo como tal, logrando así que la UNAM lo protegiera⁵⁰⁶.

En 1971, el edificio, aún abandonado, sirvió de escenario para dos películas mexicanas: *La Mansión de la Locura*, de Juan López Moctezuma y *Recodo del Purgatorio*, de José “El

⁵⁰⁶Texto disponible en <http://www.chopo.unam.mx/historia.html>

Perro” Estrada. Ya en el 75', el museo fue rescatado y transformado en el Museo Universitario del Chopo, lugar destinado al arte experimental y a la cultura juvenil de ese tiempo. En 1987 el museo comenzó a organizar la Semana Cultural Lésbica Gay, desarrollada hasta hoy. Desde el 2006 hasta el 2009, el Museo estuvo en un proceso de remodelación. La historia expuesta en el portal web del Museo termina en el 2012, con el cambio de administración del museo (probablemente vinculada con el cambio de gobierno) y el desarrollo de líneas estratégicas de desarrollo cultural.

Nos detenemos en el Museo Universitario del Chopo y su historia porque nos parece una de las conexiones más claras entre la arquitectura de los Pasajes parisinos y la vida urbana mexicana en la actualidad. De un modo similar a cómo ocurre con la Estación Central de Ferrocarriles en Santiago de Chile, ambas estructuras de la modernidad europea del siglo XIX han sido monumentos emblemáticos e históricos en torno a los cuales ambas ciudades latinoamericanas han desarrollado una pretensión urbana moderna. En la actualidad ambos edificios han sido resignificados de dos modos distintos. En el caso del Museo del Chopo, como promotor del arte alternativo; en el caso de la Estación Central, como centro comercial y estación intermodal de transportes. El estudio de ambos edificios nos parece central para comprender la transformación de los modos de habitar urbano desde el ur-fenómeno de los Pasajes.

Alquiler de smokings “Dandy” o distinción por un día



Imagen 48: Alquiler de Smokings Dandy

“Casa Dandy”, Alquiler de smokings. Un local de arriendo de smokings es algo que como extranjero es muy llamativo. El alquiler de smokings es algo muy similar a un alquiler de disfraces. Una prenda de vestir que no va con la identidad cotidiana de quienes los alquilan y que se usa ritualmente para ciertas ceremonias en donde se exige elegancia como un salvoconducto de distinción, aunque sea sólo para ese evento. Un smoking parece ser una indumentaria ficticia para entrar a un mundo de una estética occidental, algo que se reserva para las ocasiones más importantes de las vidas de las personas mexicanas.

Monolito de Walmart o una indicación geográfica para gigantes

Un gran poste con un globo azul en la punta que dice Walmart. Sale desde el VIPS. Una especie de monolito que puede ser visto a una gran distancia. Publicidad monolítica que marca, como un alfiler gigante, un punto de la ciudad, como señalizando un hito en *Google Maps*, en tamaño real.



Imagen 49: Monolito de Walmart



Imagen 50: Monolito de Walmart, detalle

Gigantografía de local clausurado o la inmensa vista de la ley



Imagen 51: Gigantografía: suspensión de actividades

“Suspensión de actividades”. Gigantografías institucionales para clausurar un gran local de esquina. Sus dimensiones son: 2 metros de alto por 3,5 de ancho, aproximadamente. Una exageración visual del poder institucional para clausurar un lugar. La institución se vuelve una antipublicidad que clausura la publicidad del local original. Para colmo de clausuras, la gigantografía está grafitada, produciéndose un tercer mensaje que alude a la apropiación simbólica callejera sobre el mensaje institucional. Son tres capas de anuncio que intentan negar lo que antes se mostraba.

Espectáculo circense en cruce de avenidas o el asombro en tránsito

En el cruce, un cuarteto de jóvenes haciendo malabarismos en zancos y monociclos. Todo simultáneamente. Es impresionante su destreza y perfectamente podrían ser parte de un circo reconocido. El paso peatonal o cruce de cebra en la calle es el escenario; los espectadores son, principalmente, los conductores de automóviles. El show dura aproximadamente 45 segundos, lo que dura el semáforo en rojo.

Estos espectáculos son un elemento característico de los cruces importantes de las avenidas en la capital mexicana. Es un arte fugaz y popular. En este heredero del circo clásico, los mismos artistas son los presentadores. Algo similar ocurre con los payasos que suben al

metro y hacen su show en el tramo entre dos o tres estaciones. Este formato rápido del espectáculo remite al anuncio colorido, hecho para ser contemplado en tránsito.

Jaula con gallos frente a local de Comex o la irrupción de la animalidad campesina en la ciudad

Dos gallos enjaulados al lado de un local de pinturas Comex, con su sección de la acera pintada completamente de azul, como es habitual en estos locales presentes en Insurgentes. El local se encuentra a una cuadra del metro Buenavista, un punto neurálgico del tránsito en la capital. Una imagen extrañísima⁵⁰⁷; un surrealismo espontáneo en la calle.

Recuerda a las fotografías de Francis Alÿs que acompañan a los ensayos de Carlos Monsiváis en el libro *El Centro Histórico de la Ciudad de México*⁵⁰⁸. En muchas de estas fotografías se observa la irrupción de la animalidad como una transgresión de la vida urbana moderna, un signo de vida prehumana, normalmente rechazado de los contextos urbanos. Los perros de compañía y las aves de las plazas parecen ser los únicos animales incluidos en lo urbano. El gallo, remite fácilmente a la crianza de animales y a la vida campesina. Su presencia es casi una afrenta a la vida urbana, pues implica recibir a un ser de afuera, un alienígena, en un mundo antropocéntrico.

Estampas en letrero de tránsito o una minigalería para el street-art

507 Desafortunadamente, esto fue visto en los paseos en donde no llevaba cámara.

508 Alÿs, Francis y Monsiváis, Carlos (2006), *El centro histórico de la Ciudad de México*, Ed. Turner, Madrid



Imagen 52: Estampas en letrero de tránsito

Un cartel informativo de las direcciones del sector de Buenavista, por Insurgentes hacia el sur. El cartel está curiosamente intervenido por pegatinas y grafitis.

Este fenómeno se puede encontrar en varias señales del tránsito de la capital mexicana. Esto fue motivo de muchas conversaciones con colegas y amigos, pero fue difícil llegar a un sentido claro de qué significa pegar calcas en señales de tránsito.. Afortunadamente, a través de una búsqueda de contactos en Facebook, pudimos conseguir una entrevista con un joven artista callejero que nos dio información aclaradora al respecto. Según él, las pegatinas o calcas son una forma de *street-art*, al igual que el grafiti. Consiste en la producción de serigrafías de un diseño original en láminas de vinilo. Aunque hay una producción industrial de pegatinas, se valora más la producción artesanal de éstas. El artista dibuja un modelo, lo digitaliza, elabora un marco e imprime artesanalmente el diseño sobre el soporte de vinilo autoadhesivo. Se pueden hacer tantas copias como el artesano desee. Según el informante, las calcas no se venden. Se intercambian con otros artesanos de calcas o bien se regalan.

La segunda parte de este arte es el pegado de las calcas. Se suelen pegar en anuncios de tránsito porque se pegan mejor en metal que en los muros. El informante señala que esto se hace para marcar un espacio. Cada artesano tiene un estilo propio en sus calcas que puede ser reconocido en distintos puntos de la ciudad por otros aficionados a este arte urbano. El

pegado de estampas es mucho más sencillo que el hacer un grafiti, pues requiere poco tiempo, aunque a veces implica pegarlos en lugares altos, como en el cartel de la fotografía, a aproximadamente dos metros del suelo. El pegado de una calca es una acción de “marcaje urbano” una actividad discreta para dejar una huella pequeña en la ciudad, un mensaje dirigido a otros miembros del gremio, generalmente.

En el caso del anuncio intervenido de la fotografía pareciera haber una intención de exposición y “encuentro” de *stickers*, probablemente vinculado con artesanos del Tianguis cultural del Chopo, cercano a este cartel. Este panel es punto de encuentro del trabajo de estos artistas callejeros que comparten, en este soporte, sus obras.

Ventanas clausuradas o el abandono como señal de peligro para el caminante



Imagen 53: Ventanas clausuradas en vivienda, sector Buenavista

Entre las casas viejas al norte de Buenavista, vereda poniente, antes de llegar a Avenida Flores Magón, una casa con sus ventanas clausuradas con maderas. Probablemente una casa abandonada, una más entre muchas presentes en este tramo de una de las avenidas con mayor concentración de comercio de la ciudad. Paradójicamente, al norte de Buenavista, la avenida Insurgentes Centro, posiblemente la principal avenida de una de las ciudades más grande del mundo, parece abandonada, con pocos peatones.

A partir de esta aparente paradoja, constatamos que la heterogeneidad urbana puede ser

caracterizada por los criterios de sobrepoblamiento y despoblamiento de lugares. Este tipo de lugares es evitado por los peatones. Las maderas ni siquiera están grafiteadas. La visualidad se vuelve concreta, no mediada por el anuncio.

Parque infantil con rejas multicolores o la infantilización del peligro de la soledad

Por la colonia Atlampa y bajo el paso sobre nivel de Insurgentes con Avenida Flores Magón, aparecen unos juegos infantiles muy coloridos en una especie de parque. El parque está completamente encerrado en altas rejas multicolores, con fierros rojos, amarillos, verdes y azules, colores primarios, característicos de los juegos infantiles, que tienen los mismos colores. No hay personas visibles; el parque parece clausurado por su propio enrejamiento colorido.

Esta imagen de los juegos enrejados y abandonados contrasta con los otros signos de peligro (basura, base de patrullas de policías, soledad) que están presentes en este lugar. También resultan contradictorias las rejas multicolores, como las de los jardines infantiles, que muestran el encierro y la protección con colores alegres. Se infantiliza el encierro.

Rieles del tren suburbano y paso sobre nivel en Avenida Flores Magón con Insurgentes o el abismo peatonal



Imagen 54: Rampa y pasos peatonales en Insurgentes con esquina Flores Magón

El tramo de Insurgentes se discontinúa y se vuelve confuso para los peatones, que tienen que pasar por puentes de formas imbricadas para cruzar al otro lado de los rieles del tren suburbano y, al mismo tiempo, bajo el paso sobre nivel de vehículos motorizados. Por la vereda oriente de Insurgentes, la acera se transforma en un callejón que colinda con los rieles del Tren Suburbano. Parece un callejón abandonado al lado de uno de los últimos y más modernos sistemas de transporte urbano de la capital mexicana. Las características de este callejón pueden producir en el transeúnte una sensación de miedo o inseguridad, lo que contribuye a disuadirlo para que no transite por este lugar.



Imagen 55: Vereda oriente de Insurgentes con Flores Magón



Imagen 56: Rejas y rieles del Tren Suburbano.

Este callejón, sumado a los imbricados puentes peatonales, marca una especie de hiato urbano para peatones. Este abismo arquitectónico separa a los peatones de Insurgentes Centro de Insurgentes Norte. En el caso de vehículos motorizados, un único paso sobre nivel conecta fácilmente ambos lados del riel y de la ciudad. Los peatones que quieren cruzar parecen enfrentarse a una aventura con la inseguridad y los laberínticos pasos.

Zona de construcción de centro comercial al norte de avenida Buenavista o la construcción invisible



Imagen 57: Zona de construcción detrás de centro comercial en Buenavista

Detrás del “elefante blanco” del nuevo centro comercial de Buenavista está este sitio de construcción: cerros de arena, cemento y piedras, junto a algunas palas mecánicas y otra maquinaria de construcción. Casi no hay peatones en este lugar. Un sitio abandonado, que como los muros de los sitios de construcción, aleja a los transeúntes y a sus miradas, A diferencia de otros lugares de construcción, no tiene muros. No son necesarios por el escaso número de transeúntes que se encuentran aquí.

Un shopping-center en construcción o la cárcel des-cubierta



Imagen 58: Edificio de estacionamientos



Imagen 59: Edificio de estacionamientos, detalle

Al norte de la Terminal de Tren Suburbano, hay un largo y enorme edificio completamente solitario. Parece ser una especie de plaza comercial en construcción. Un “elefante blanco”, con rejas a lo largo de su perímetro. Si omitiéramos los únicos anuncios de Cinépolis y

Soriana, el edificio produce la sensación de estar vacío de publicidad. Al mirar el edificio sin anuncios entre las rejas, el transeúnte tiene la impresión de estar ante una gran cárcel.

Esta constatación recuerda la supervigilancia discreta de todos los *malls* o *shopping-centers* a la que alude Sarlo⁵⁰⁹. La ilusión de libertad (de consumo) que promueve la publicidad choca con la coerción y la vigilancia extrema de estos centros comerciales, más visibles en su estructura inconclusa, antes de la “cobertura” de anuncios. Sin los trucos de la publicidad es fácil distinguir la naturaleza panóptica de este edificio paradigmático del capitalismo contemporáneo.

Sede del Partido Revolucionario institucional o el bastión ancestral del poder mexicano

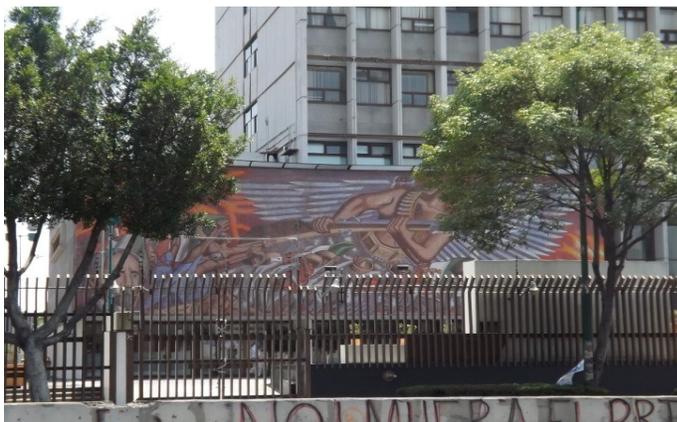


Imagen 61: Mural en oficinas del Partido Revolucionario Institucional



Imagen 60: Oficinas del PRI, visión general

El gran edificio de las oficinas del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Ocupa toda una cuadra. Está adornado con murales y protegido con una reja metálica alta, con alambres de púa en su parte alta. En la parte superior tiene alambres de púas. Parece una fortaleza que se protege del exterior; un bastión que, a pesar de su hostilidad defensiva, muestra murales artísticos con una estética propia del modernismo mexicano. En lo alto hay una gigantografía

509 v. *supra*, *Shopping-centers: los Pasajes contemporáneos*, p. 162.

que vincula al PRI con el siglo XXI, a través de sus colores.



Imagen 62: Bolsa de Walmart en alambre de púas de rejas de sede del PRI

Una bolsa de Walmart se enreda en el alambre de púas de la reja del PRI. Una alegoría del *enredo* entre la política y el capitalismo transnacional.

Baches y basura en las aceras o los puntos sucios del capital



Imagen 63: Bache en la acera, vereda oriente de Insurgentes

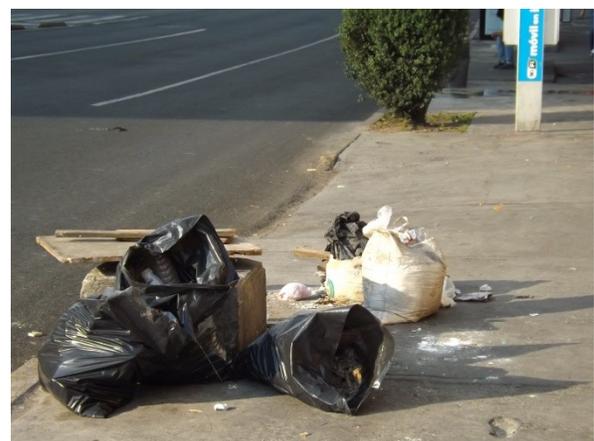


Imagen 64: Basura en la acera, vereda poniente de Insurgentes

Las veredas tienen baches y parecen abandonadas. Se amontona la basura. Refuerzan la idea de un urbanismo centrado en lugares y no en un territorio. Los lugares “iluminados” por el comercio y los anuncios ocultan a los lugares “oscuros” que muestran lo sucio y lo arruinado de la ciudad moderna. Una ciudad de la escisión y de los claroscuros, aún en esta avenida elegida para el progreso.

Letrero “clases de computación para discapacitados” o la difícil búsqueda de la ciudad para todos



Imagen 65: Entrada a IAP "Somos Iguales."

Clases de computación para discapacitados ofrecidas por “Somos Iguales”, una Institución de Asistencia Privada (IAP). Un lugar que pretende generar un espacio de paréntesis a la apropiación capitalista de lugares urbanos.

Las organizaciones civiles (OC) y, en particular las IAP pueden ser encontradas alrededor de la ciudad con anuncios, muchas veces discretos. Para muchos transeúntes estos lugares pasarán desapercibidos frente a la llamada más estridente de los anuncios de locales comerciales. A pesar de que las ONGs o OCs pueden ser una “solución parche” del abandono estatal de las funciones sociales en nuestra era neoliberal, nos parece justo reconocer el trabajo muchas veces invisibilizado de este tipo de organizaciones que pueden producir otros puntos de fuga a la lógica capitalista.

Pub “El candilejas” o el llamado ancestral del diseño autóctono



Imagen 66: Cantina "El Candilejas"

Una cantina llamada "Candilejas". Tanto su fachada como sus murales interiores están pintados con una estética que asemeja a las representaciones de los códices antiguos de pueblos mexicanos. Este es un tipo de publicidad probablemente utilizada para ensalzar una imagen o una estética que es percibida como autóctona.

En el documental *Entre la Risa y el Recreo del pulque* del antropólogo mexicano Damián González⁵¹⁰, se muestra un uso similar de representaciones autóctonas en la neopulquería *La Risa*. Este lugar y el consumo de pulque en general, es interpretado por uno de los jóvenes entrevistados por González como: "una especie de regreso a lo natural y especialmente a las raíces prehispánicas". Este tipo de imaginarios se vincula con una especie de rescate romántico de la tradición que, no obstante, resulta ser una alternativa más de consumo juvenil en el capitalismo tardío.

Carteles de salchichonería o chillidos visuales

510 González, Damián (2009), *Entre la Risa y el Recreo del pulque* (Documental)



Imagen 67: Carteles anunciando productos de una salchichonería

Al ver los papeles color fucsia con los precios de una tienda de ropa económica, recuerdo un escenario semejante en la Alameda Poniente, en Santiago de Chile. El uso de los colores chillones en los anuncios de tiendas populares es transversal en las dos avenidas estudiadas y parece caracterizar al comercio popular en ambos casos.

Los colores verde, naranja, fucsia y azul fluorescente están en el comercio popular de Santiago y de Ciudad de México. Marcan de manera clara la presencia de comercio popular. Se hace, muchas veces, un contrapunto con los colores crema y blancos de los centros comerciales. Son como luces o destellos frente las miradas de quienes pasan. Es un rechazo a todo lo discreto. Hasta las letras y los números, en el caso de la fotografía, muestran una estética casi expresionista.

Mármol grafitado o la profanación popular del lujo



Imagen 68: Grafitis y escritos sobre mármol en local clausurado

El Marmol Grafiteado parece ser la alegoría de la apropiación callejera de una superficie que denota lujo. En este caso, se trata de un local clausurado. Curiosamente, la consigna más visible dice “se prohíbe sentarse y dejar basura. Serán consignados”. Un grafiti que evoca una vigilancia. Las letras ordenadas, no encriptadas, también contradicen la lógica del grafiti. O sea que el texto, es más bien un anuncio escrito. La superficie horizontal bajo el texto tiene basura, en una abierta provocación a la vigilancia.

Al menos se pueden distinguir tres actores: la institución que clausura el local, los dueños del local que probablemente hayan escrito la consigna y los autores de los grafitis y quienes dejan la basura⁵¹¹.

Vendedoras de changarros o la maternidad al paso.



Imagen 70: Anciana vendedora de semillas



Imagen 69: Mujer vendiendo elotes asados

En algunos sectores de Insurgentes, la acera está tomada por *changarros*⁵¹². El peatón tiene que andar sorteando los puestos que se apropiaron de las banquetas para su actividad económica. Este desborde de lo popular en el espacio público es parte de la experiencia

511 Cfr, *supra*, *Gigantografía del local clausurado o el inmenso peso de la ley*, p. 233.

512 Pequeños carros o locales improvisados, característicos del comercio popular en todas las ciudades de México.

cotidiana de pasear por la Ciudad de México.

Las vendedoras de estos puestos podrían ser un personaje tipo del comercio mexicano. Se produce una asociación fácil entre mujer de edad avanzada y producción de alimento. En este caso, estas mujeres producen alimento para comensales anónimos al paso, que encuentran en estas figuras un rol de madre sustituta.

Cartel de Misión Evangelizadora Coreana o un exotismo no comercial



Imagen 71: Cartel de Misión Evangelizadora Coreana en edificio

Un gran letrero en lo alto de un edificio con caracteres en coreano. Evidentemente, está dirigido a coreanos, los únicos que probablemente puedan leer estos caracteres. Una cruz y una pequeña inscripción aluden a una misión cristiana evangelizadora.

En este caso la presencia de lo extranjero sigue presentando un *exotismo fuerte* (Sarilo, 2009). Lo exótico, en este caso, no es utilizado como marketing para promover un producto que, como exótico, es más atractivo. La presencia de una misión evangelizadora cristiana desde Corea en uno de los países más católicos es un fenómeno extraño. Este es uno de los rincones de la ciudad que guarda misterios por descubrir.

Anuncios en paraderos de micro o fantasías visuales para todos



Imagen 74: Anuncio de shampoo femenino Dove en paradero



Imagen 72: Anuncio de videojuego Gears of War en paradero



Imagen 73: Anuncio de desodorante masculino Old Spice

Los múltiples carteles en los paraderos. Apuntan a los más diversos segmentos de población. En estas imágenes, los anuncios van dirigidos a mujeres, niños y hombres jóvenes. Los paraderos presentan muchos de estos anuncios que van exponiendo los productos de moda: shampoo, videojuegos, desodorantes, locales comerciales. La infraestructura pública, como el paradero de micros, se vuelve soporte para el marketing de todas estas marcas famosas.

Anuncio-vitrina en paradero de micros o la regresión visual análoga

En otro anuncio de paradero de micro, se reemplaza la imagen del producto por el producto mismo en una vitrina. La presencia real de modelos de tenis o zapatillas llama la atención en un contexto en donde se espera ver imágenes publicitarias. En este caso, la mercancía en exhibición no puede ser comprada. Lo que llama la atención de esta publicidad es un rechazo a la representación de la mercancía en una imagen; la mercancía misma asume el papel de una representación, en una pseudo negación del cartel. Cada una de estas tenis, parece ser un objeto único. El anuncio-vitrina parece ser un museo de las últimas tenis.



Imagen 75: Tenis en anuncio de paradero



Imagen 76: tenis en anuncio de paradero, detalle

Vereda del restaurante “SEPS” o una apropiación no popular de las banquetas



Imagen 77: Vereda de restaurante SEPS

El SEPS, un prestigioso restaurant, cubre su espacio de banqueta con un toldo extenso y adorna todo con plantas en sus macetas. No sólo en el hábitat popular existe la apropiación de las banquetas, como lo plantea Duhau y Giglia.

Algo similar ocurre con los locales de pinturas Comex, que sistemáticamente tienen la banqueta de azul, aún el lugar de los paraderos de micro.

Manifestación en avenida Reforma o la ruta establecida de la protesta social



Imagen 79: Manifestación del STUNAM en Paseo Reforma



Imagen 78: Estandarte STUNAM en manifestación

Una marcha por Avenida Reforma el día de la recolección de fotografías. Esta es la avenida oficial de las marchas, que en general cruzan Insurgentes para llegar al Angel de la Independencia o al Monumento a la Revolución. El paso de la manifestación detiene el tránsito vehicular en la avenida Insurgentes. Probablemente, esta sea una contingencia prevista por muchos conductores, acostumbrados a este tipo de bloqueos. La marcha se vuelve una especie de “mal” esperado por los automovilistas de Insurgentes, quienes lo viven con resignación. Como esta interrupción es tolerada y esperada, esta medida pierde en parte su carácter disruptivo y se vuelve un obstáculo para el tránsito, como puede serlo un accidente.

Grandes edificios de Reforma e Insurgentes o una visualidad para la lejanía



Imagen 81: Edificio de Banco Santander en Insurgentes con Reforma

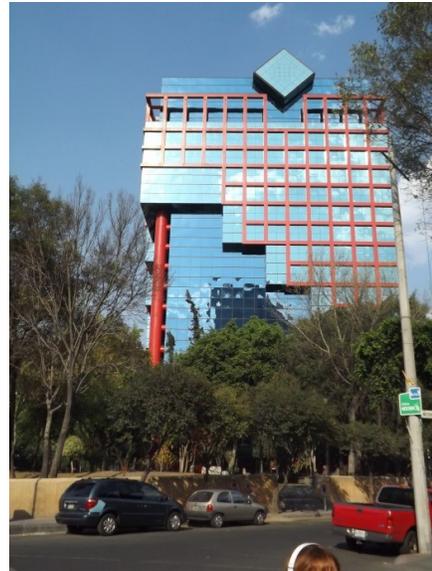


Imagen 80: Edificio en esquina de Insurgentes con Reforma

Algunos edificios están hechos para ser vistos desde la vereda contraria o para ser tomados como referentes a grandes distancias, como los edificios de la intersección de Insurgentes con Reforma. A los pies de estos edificios, no se distingue nada de su arquitectura colosal. Son estos edificios los avatares gigantes del progreso capitalista a los que Benjamin criticaba.

Cartel del VIPS: "si no te gusta, no la pagas" o la ilusoria soberanía del consumidor



Imagen 82: Cartel de milanesas de restaurant VIPS

Las gigantografías del VIPS: mujeres y comida en imágenes coloridas. Milanesas: \$89.

“Además, si no te gusta no la pagas”.

Hay algo de promesa falsa en esta frase. Sería curioso que el criterio del consumidor fuera más que suficiente para no pagar un plato de comida. También parece improbable que un habitante pobre de la ciudad entrara a consumir al VIPS y exigiera no pagar su alimento por el solo hecho de que la milanesa “no le gustó”. El VIPS, “la cafetería de todo México”, es un restaurant que excluye a gran parte de los consumidores mexicanos a los que sus precios les parecerán elevados.

Códigos QR en afiches o mise-en-abîme digital

Los múltiples afiches en los pocos muros abandonados que no muestran imágenes. Son afiches de eventos: conciertos, bandas, fiestas, obras de teatro. Muchos de ellos con código QR⁵¹³ para complementar la información de los anuncios con la información web del evento.

Hasta los muros abandonados son utilizados para publicitar anuncios. En esta avenida muchos soportes materiales con una superficie vertical plana tienden a mostrar imágenes publicitarias que además redirigen a un anuncio virtual en una especie de *mise en abîme* publicitario.



Imagen 83: Afiches con códigos QR

⁵¹³Los anuncios con código QR o *quick-response* le permiten a un usuario con *smartphone* buscar rápidamente un portal web mediante la lectura de dicho código por un *software* para este fin.

Muros en sitios de construcción o la invisibilidad de la obra inconclusa



Imagen 84: Muro en sitio de construcción

Los muros precarios en los sitios de construcción, además de servir como una barrera para el ingreso de extraños, son una negación de la visualidad a la dimensión transitoria de la obra en construcción. Se intenta mostrar el edificio sólo cuando está terminado, como algo *definitivo*, dando la apariencia de que no cambiará. La exhibición de un edificio en construcción cuestiona la impresión de falsa eternidad que los grandes edificios pretenden mostrar.

Carteles y revistas de mujeres desnudas o la ambivalente apertura sexual mexicana



Imagen 85: Cartel de mujer semidesnuda de revista "H" en quiosco



Imagen 86: Revistas eróticas expuestas en quiosco

Las imágenes de mujeres desnudas o semidesnudas se hacen presentes a lo largo de casi todo el recorrido. La sociedad mexicana tiene fama de ser conservadora en términos de su sexualidad, aunque esta aparente moralidad oculta un doble estándar que en este tipo de imágenes se manifiesta. En un contexto sociocultural ambivalente, la presencia de imágenes de cuerpos desnudos femeninos en el espacio público probablemente sea vivida por muchos (y especialmente muchas) como un acto inadecuado ante el cual no queda más que la resignación.

Altas grúas en sitios de construcción o la megaconstrucción de la inferioridad social



Imagen 87: Grúa en lo alto de un sitio de construcción

Los grandes edificios son construidos por aún más grandes grúas. Estas enormes herramientas contrastan con los pequeños obreros que trabajan como pequeñas hormigas. El hombre trabajador parece empequeñecido frente a la grandiosidad de la máquina moderna.

Perspectiva en Avenida Insurgentes o la geometría de la modernidad

La Avenida Insurgentes parece ser muy recta. Se esboza una perspectiva con punto de fuga.

La perspectiva en la pintura renacentista intentaba simular la visión tridimensional. No obstante, el punto de fuga no es algo evidente en imágenes fotográficas de entornos naturales. El punto de fuga está asociado a caminos y principalmente al urbanismo moderno, sobre todo en Haussmann. En este modelo de ciudad se favorecen las calles rectas, como Avenida Insurgentes, que es aparentemente recta, pero curva si es vista en el mapa a una escala mayor.

El urbanismo haussmaniano produce perspectivas y, con ellas, la ilusión del infinito presente en el punto de fuga. La misma ilusión de progreso infinito a la que se dirige la modernidad completa en su voluntad de fuga, a la que Avenida Insurgentes parece, engañosamente, dirigirse.

Edificios con muros de cristal o la vitrina que mira al espectador



Imagen 89: Pared de cristal en un edificio



Imagen 88: Edificio de CONACULTA

Gran parte de la *skyline* de edificios desde Avenida Revolución hacia Insurgentes Sur es una larga vitrina. Una vitrina en donde todos los edificios y los anuncios que se vuelcan hacia el centro de la Avenida pretenden ser exhibidos a un público que se mueve rápido. Es una especie de *mall* para vehículos motorizados. Los grandes edificios de cristal son, literalmente, vitrinas bidireccionales. Los grandes edificios son vistos desde la avenida y, al

mismo tiempo, desde los propios edificios se mira hacia la avenida. Es una bidireccionalidad asimétrica de la visión: quienes están adentro miran sin ser vistos.



Imagen 90: Reflejo en pared de cristal de edificio

El vidrio suele ser usado por su transparencia, para separar físicamente, permitiendo el paso de la mirada. Es esta cualidad de la transparencia en la mirada la que es negada cuando el vidrio se vuelve espejo. Lo que se supone transparente, oculta. El espejo le muestra al transeúnte una especie de negación de la interioridad. La mirada ve en el espejo, como barrera, el exterior del mismo. Es una negación de la visión que se rellena con información redundante sobre la exterioridad. El espejo como vitrina aniquila la visualidad interior del edificio, algo que exhibía con orgullo el *jugendstil* y el *art nouveau*. Aquí se muestra una imagen mimética de la realidad externa que camufla el edificio en el paisaje urbano.

COMENTARIOS FINALES

Respecto a todo el trabajo realizado, nos interesa hacer comentarios en torno a dos niveles de revisión. El primer nivel corresponde al paseo y a las imágenes de la ciudad. Nos interesa resaltar algunos aspectos comunes y peculiares que nos parecen relevantes en los paseos realizados, así como mencionar lo que a partir de estas experiencias se ilumina como sitios clave en donde realizar nuevas exploraciones. El segundo nivel es el de la revisión teórica. Nos interesa señalar algunas líneas de investigación y perspectivas que permitirían profundizar este trabajo y entrar en nuevos diálogos respecto a la ciudad y su visualidad.

Respecto al paseo y las imágenes revisadas, habría que reconocer que no todas las fotografías son imágenes dialécticas, según la definición de Buck-Morss. El paseo implicó en algunos casos una búsqueda presentista, especialmente en Insurgentes Centro, que no incluyó necesariamente un contexto histórico. Sin embargo, nos parece que en muchos casos, las imágenes permiten indagar en torno a fenómenos relevantes y movilizadores. Queremos rescatar de estos fenómenos, algunos que nos parecen particularmente sugerentes en torno a los cuales se vuelven necesarias futuras exploraciones que permitan una profundización histórica.

Un primer aspecto que nos parece relevante resaltar es la evidente sobredisposición de letreros, vitrinas, mercancías y objetos para mirar que son exhibidos en las avenidas revisadas. La materialidad de la avenida principal de ambas ciudades visitadas presenta una evidente voluntad de exhibición. Todo parece dispuesto para mostrarse y ser visto. Respecto a este fin, muchos signos y anuncios compiten por la visualidad de los paseantes. Esta competencia ya no se remite exclusivamente a mercancías susceptibles de ser compradas. Como ya vimos, el *mall* fomenta la contemplación de la mercancía sin obligar al consumo, en

función de una activación histórica del deseo. También en el espacio urbano hay apropiaciones y anuncios que ya no implican una interacción de deseo dirigido hacia una mercancía, como puede verse en los diversos materiales y escenarios de la ciudad, o en las manifestaciones y otras apropiaciones del espacio urbano. Esta diversidad de signos y mensajes dirigidos a los paseantes, en sus variados formatos, requieren de una capacidad de discriminación y de recepción selectiva por parte del paseante. Esta disciplina, nos parece vital en una exploración de los entornos urbanos. Nuestra selección de imágenes nos parece un primer ejercicio en este arte de detener o congelar la atención sobre un elemento de entre los millones que se nos presentan.

Complementando lo anterior, nos parece que hay en ambas avenidas espacios escondidos, rincones que parecen no ser vistos o visitados por muchos. Estos rincones discretos detrás de los grandes anuncios nos proporcionan las informaciones más valiosas, de aquellas presencias que no tienen tanta capacidad de ser conocidas en los paseos. Ejemplo de estos son los muros que cubren las construcciones o los espacios por donde las personas no pasean. Los espacios sin anuncios o con una disposición que extraña a los paseantes nos parecieron los lugares más interesantes que irrumpen y relativizan el mundo de ilusiones presente en la infinidad de anuncios y mercancías que pueblan la ciudad. Lo que está *en construcción*, lo que está *abandonado*, lo que *interfiere* y lo que *se sobrepone* nos parecen presencias para tener en cuenta en futuras exploraciones al reino de la mercancía en exhibición.

De especial atención nos parecen la Estación Central de Santiago y el Museo Universitario del Chopo como herederos directos del *art nouveau* que remite directamente a las observaciones de Benjamin sobre los Pasajes de París en el siglo XIX. Sería fructífero un estudio mucho más específico que el realizado a lo largo de esta tesis sobre estas

estructuras, su desarrollo a lo largo del tiempo y las prácticas que los han acompañado a lo largo de la historia. Tal vez este tipo de edificios nos permitan conectar de una manera más directa las exploraciones en la ciudad contemporánea con los ur-fenómenos de Benjamin.

Otro posible foco de exploración estaría en el contenido y la forma de los anuncios comerciales propiamente tal. En ellos es posible detectar las promesas y traiciones que cada cual representa. Nos parece relevante una crítica visual dirigida a descubrir estos sentidos presentes en los anuncios y sus contradicciones.

Otra dimensión importante que queda pendiente es estudiar directamente los centros comerciales y los supermercados y su rol en la ciudad contemporánea, tal vez, desde una óptica macroterritorial. Nos parece relevante comprender mejor la articulación de estas lógicas con otros dispositivos de la ciudad, en particular las estaciones intermodales y los sistemas de transporte en general.

En este mismo sentido, nos parece que un estudio crítico de heterotopías infantiles capitalistas, como es el caso de KidZania, es urgente y promisorio. Al tratarse de una miniciudad dirigida a los niños y por su carácter “educativo”, consideramos necesario iluminar el rol central que este tipo de propuestas puede tener como reproductor estratégico de una historia mítica a un nivel de perversión que no se ha dado anteriormente en la historia.

Estos son lugares y focos en torno a la vida en la ciudad que nos parecen posibles continuaciones de este estudio. Queremos hacer ahora una revisión de algunos aportes teóricos que también podrían complementar las perspectivas revisadas.

En primer lugar, nos gustaría resaltar la dimensión del ciberespacio y una posible *flânerie* virtual como una posibilidad de actualizar el pensamiento benjaminiano a este plano tan propio de nuestra vida cotidiana. El navegar por portales web, las redes sociales, los

videojuegos, el pirateo y el intercambio de archivos *p2p* y otros fenómenos como el *ciberactivismo* nos parecen un complemento necesario de trabajar. Esto implicaría desarrollar una exploración en torno a lo que Beatriz Sarlo llamó la ciberciudad, un plano de supuesta independencia del deseo de sus bases materiales. También implicaría caracterizar la forma que adquiere el anuncio, la mercancía y el intercambio en este plano virtual cada vez más envolvente.

Para complementar la revisión conceptual de la obra de Benjamin, nos parece importante considerar algunos otros autores de la teoría marxista. En particular la dialéctica negativa de Theodor Adorno y la *Dialectica de lo Concreto* de Karel Kosik. El diálogo entre el pensamiento de Benjamin y estos dos autores nos parece bastante sugerente. Así también los aportes desde los estudios sobre la memoria como los planteados por Giorgio Agamben y Hannah Arendt podrían ser un complemento teórico enriquecedor. Estos enfoques nos parecen muy necesarios como herramientas integradoras de la memoria colectiva de territorios latinoamericanos, especialmente en casos de irrupciones de violencia como es el caso de la dictadura militar y las represiones en muchos países del subcontinente.

Por último, nos parece fundamental una mayor comprensión del modo en que se ha recibido la obra de Walter Benjamin en otros contextos latinoamericanos y el posible diálogo teórico-materialista que incluya lecturas visuales de otras superficies sociales más diversas y representativas de nuestro continente con el fin de buscar nuevas articulaciones de la modernidad en diálogo con nuestras historias y sueños colectivos.

BIBLIOHEMEROFILMOGRAFÍA

- AGUILUZ IBARGÜEN, Maya, (2013 [2009]) “Legibilidades acusadas: para 'Benji' de un 'lacónico S’”, *Ocho religaduras sociológicas: de cuerpos y signaturas*, México D.F.: CEIICH-UNAM, 139 - 163.
- AGUILUZ IBARGÜEN, Maya, (2013 [2005]) “GS o mirar los cuerpos sociales y emociones desde Georg Simmel”, *Ocho religaduras sociológicas: de cuerpos y signaturas*, México DF: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH)- UNAM, 113-133.
- ALÿS, Francis y MONSIVAIS, Carlos (2006), *El centro histórico de la Ciudad de México*, Ed. Turner, Madrid
- AÑIÑIR, David (2009), *Mapurbe*, Ed. Pehuén, Santiago de Chile.
- ARLT, Roberto (1926 [1993]), *El juguete rabioso*, Ed. Espasa Calpe, Buenos Aires. Versión digital disponible en <<http://planetalibro.net/libro/arlt-roberto-el-juguete-rabioso>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- AUGÉ, Marc (2008), *Elogio de la bicicleta*, Ed. Gedisa, Barcelona.
- AUSTER, Paul (2012), “Fantasmas” en *Trilogía de Nueva York*, Ed. Seix Barral, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter (2010), “Calle de dirección única”, en *Obras completas*, libro IV, vol. 1, p. 23-89, Ed. Abada, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2008), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Obras Completas*, libro I, vol 2, p. 89-204, Ed. Abada, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2008), “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, en *Obras completas*, libro I, vol 2, p. 205-259, Ed. Abaca, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2005), *El libro de los Pasajes*. Ed. Akal, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Ítaca, Ciudad de México.
- BENJAMIN, Walter (1973), “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos*, p. 61-83, trad. Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (1940), *Sobre el concepto de historia*. Trad. Bolívar Echeverría. Disponible en digital en <http://www.Bolívare.unam.mx/traduccion.html>
- BLANQUI, Louis Auguste (2000 [1872]), *La eternidad a través de los astros*, Siglo XXI, Ciudad de México.
- BOLAÑO, Roberto (1998), *Los detectives salvajes*. Ed. Anagrama, Barcelona.

- BUCK-MORSS, Susan (1995 [1989]), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid.
- CHAPLIN, Charles (1936), *Tiempos modernos* (película).
- CORTAZAR, Julio (2010). "El tesoro de la juventud". *Último round*, Ed. RM.
- DELGADO, Manuel (1999), *El Animal Público: Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Capítulo 1: "Heterópolis", Ed. Anagrama, Barcelona.
- DOS PASSOS, John (2008 [1925]), *Manhattan Transfer*. Ed. Edhasa, Barcelona.
- DUHAU, Emilio y GIGLIA, Angela (2008), *Las reglas del desorden, Habitar la metrópoli*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2008), "Un concepto de modernidad", en Revista *ContraHistorias*, N° 11, Ciudad de México.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2001), *La religión de los modernos*. Texto disponible en <<http://www.Bolívare.unam.mx/ensayos/La%20religion%20de%20los%20modernos.pdf>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2000) *La modernidad de lo barroco*, Ed. Era, Ciudad de México.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (1998), *Valor de uso y utopía*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México
- EDWARDS BELLO, Joaquín (2002 [1968]), *El roto*. Edición digital en Biblioteca Virtual Vitanet. Disponible en <http://www.vitalibros.cl/catalogo_web/colecciones/800/860/863/elroto.pdf>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- GARCÍA, Luís Ignacio (2010), "Constelación austral. Walter Benjamin en la Argentina", en *Revista Herramienta*, nº 43, Buenos Aires. Edición digital disponible en <<http://www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-43/constelacion-austral-walter-benjamin-en-la-argentina>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- GIANNINI, Humberto (1987), *La re-flexión cotidiana*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile.
- GONZÁLEZ, Damián (2009), *Entre la Risa y el Recreo del pulque* (Documental)
- GOUT, Everardo (2010), *Días de gracia* (película), México.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía (2013), "La ciudad ajena: subjetividades de origen mapuche en el espacio urbano", en *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Sepúlveda Eriz, Magda (ed.), Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- HANNERZ, Ulf (1991), *Exploración de la ciudad*, Ed. FCE, México DF.
- HARVEY, David (2007), *Espacios de capital: Hacia una geografía crítica*. Ed. Akal, Madrid.

- HITCHCOCK, Alfred (1954), *La ventana indiscreta* (película)
- ILG, Andreas (2012), *El mosaico urbano. Walter Benjamin y crónicas de la ciudad de México*. Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras. UNAM.
- KRACAUER, Siegfried, (2006 [1928]), *Fotografía. Estética sin territorio*, [1990], trad. y edic. Vicente Jarque, Murcia, Colegio de Aparejados y Arquitectos técnicos de la región de Murcia-Consejería de educación y cultura de la región de Murcia-Fundación Caja Murcia.
- LAGOS, María Inés (2013), “Mujer y ciudad en tres escritoras chilenas: Eltit, Maturana y Fernandez”, en *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Magda Sepúlveda Eriz (editora), Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- LE BRETON, David (2011), *Elogio del Caminar*, Ed. Siruela, Madrid.
- NANCY, Jean-Luc (2002), *Un pensamiento finito*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- PENN, Sean (2007), *El viaje a Alaska (Into the wild)* (película).
- PLATH, Oreste (1957), *Epopéya del “roto” chileno*. Texto disponible en <www.oresteplath.cl>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- POBLETE, Juan (2013), “Las fronteras internas de la ciudad de Santiago: Lemebel”, en *Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Sepúlveda Eriz, Magda (ed.), Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- POE, Edgar Alan (1840) *El Hombre de la Multitud*. Edición digital disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_reserva.pdf>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- SAENZ, Jaime (1972), *El aparapita de La Paz*. Fragmento disponible en <<http://temporalidadabandonada.blogspot.mx/2011/07/el-aparapita-jaime-saenz-1ra-parte.html>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- SÁNCHEZ VASQUEZ, Adolfo (2003), *Filosofía de la praxis*. Ed. Siglo XXI, Ciudad de México.
- SARAMAGO, José (2001), *La caverna*, Ed. Alfaguara, Madrid.
- SARLO, Beatriz (2009), *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.
- WELLS, H. G. (2010 [1897]), *El hombre invisible*, Ed. Latinbooks international, Montevideo.
- WOOD, Andrés (2008), *La buena vida* (película), Chile.
- ZAMBRA, Alejandro (2011), *Formas de volver a casa*, Ed. Anagrama, Barcelona.
- ZAVALETA, René. (1975). “Clase y conocimiento”, en Revista *Historia y sociedad*, nº 8.

WEBGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Portal web del *Centro de Bicicultura*: <www.bicicultura.cl>. Última consulta realizada el 22/09/14.

- *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*: <www.bifurcaciones.cl>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Blog *Temporalidad Abandonada*. Artículo titulado: “El Aparapita (Jaime Sáenz) 1ª Parte”: <<http://temporalidadabandonada.blogspot.mx/2011/07/el-aparapita-jaime-saenz-1ra-parte.html>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Portal Web de Oreste Plath. <www.oresteplath.cl>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Portal web de *Colectivo Macleta*: <www.macleta.cl>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Portal web de *KidZania Cuicuilco*: <<http://cuicuilco.kidzania.com>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- *Plataforma Urbana*, portal de organización social para divulgar temas de urbanismo: <www.plataformaurbana.cl>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Portal web del Museo Universitario del Chopo: <<http://www.chopo.unam.mx>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

LISTA DE IMÁGENES

- Imagen 1: *hombre-sándwich*. p. 63. Obtenida de <<http://www.appuntidigitali.it/site/wp-content/uploads/photov4.jpg>>. Última consulta realizada el 22/09/14
- Imagen 2: *¿Preocupado de que su hijo tenga un trabajo como el mío?*. P. 65. Obtenida de <<http://wtf.microsiervos.com/images/sandwich-worried.jpg>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 3: *mujer-sándwich QR*. p. 65. Obtenida de <<http://informablcdnzone.grupodecomunicac.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2011/11/hombre-sandwich-qr1.jpg>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 4: *tangram*. p. 92. Obtenida de <<http://es.wikipedia.org/wiki/Tangram>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 5: *La Pompe Notre Dame (1861) - Charles Meyron*, p. 103. Obtenida de <<http://allinsongallery.com/meryon/pompe.html>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 6: *Deutsche Naturgeschichte (1934) - John Heartfield*. p. 132. Obtenida de <<http://akronartmuseum.org/collection/Obj1554?sid=289&x=83854>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 7: “*Artista Emergente*”. *Figura de acción multidisciplinaria*. p. 133. Extraída de post en facebook.
- Imagen 8: *Poisson d'Avril (1844) - J.J. Grandville*. p. 134. Obtenido en <<http://es.wahooart.com/@/8XZGBA-Jean-Jacques-Grandville-Pescado-para-Personas>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 9: *Plantas esculpidas de Karl Blossfeldt*. p. 135. Obtenido en <http://www.lineandjo.com/files/image/KARL_BLOSSFELDT/20070119122625_pumpkin_tendrils.jpg>. Última consulta realizada el 22/09/14.

- Imagen 10: *Rue de la Colonie (1900) - Eugene Atget.* p. 135. Obtenida en <<http://www.elangelcaido.org/fotografos/atget/aatget03.html>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 11: *Prostitute, Paris Cafe, Paris, 1924 6AM - Eugene Atget.* p. 135. Obtenida en <http://1.bp.blogspot.com/_5PWe_AEZD68/SQmqD9AKhnl/AAAAAAAAAHk/pPuYdzLn10/s400/atget_p_rostitute.jpg>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 12: *Estación Central de Ferrocarriles de Santiago.* p. 198. Obtenida de wikimedia commons en <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estaci%C3%B3n_Central_de_Santiago_de_Chile.JPG>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 13: *Glorieta de Insurgentes - Vista aérea.* p. 199. Obtenida de <http://fotos.eluniversal.com.mx/web_img/fotogaleria/tomas-planton5.jpg>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 14: *Casa central de Barrio Virginia Opazo, entrando por Alameda.* p. 201. Fotografía del autor.
- Imagen 15: *Calle Virginia Opazo.* p. 201. Fotografía del autor.
- Imagen 16: *Ciclistas en Ciclopista central de la Alameda.* p. 202. Fotografía del autor.
- Imagen 17: *Estatua a Francisco Morazán.* p. 204. Fotografía del autor
- Imagen 18: *Estatua a Simón Bolívar.* p. 204. Fotografía del autor.
- Imagen 19: *Homenaje de BRP a Jecar Neghme.* p. 205. Fotografía del autor.
- Imagen 20: *Mural del MIR y del JRME a Jecar Neghme* p. 205. Fotografía del autor.
- Imagen 21: *Anuncio de Universidad Miguel de Cervantes en Paradero de Micro.* p. 207. Fotografía del autor.
- Imagen 23: *Vendedora peruana de empanadas en Estación Central,* p. 208. Fotografía del autor.
- Imagen 24: *Paseo Comercial Alameda Maipú,* p. 210. Fotografía del autor.
- Imagen 25: *Vendedor de antenas en Alameda con Matucana.* p. 211. fotografía del autor.
- Imagen 26: *Vendedores ambulantes en vereda norte de Alameda, esquina con Matucana.* p. 212. Fotografía del autor.
- Imagen 27: *Paseo de las artesanías, Estación Central,* p. 212. Fotografía del autor.
- Imagen 28: *Migrantes afrodescendientes frente a la Estación Central,* p. 214. Fotografía del autor.
- Imagen 29: *Carrusel en Estación Central,* p. 215. Fotografía del autor.
- Imagen 30: *"Santuario" de San Romualdito en muro de Mall Plaza Estación,* p. 216. fotografía del autor.
- Imagen 31: *Mall Plaza Alameda,* p. 217. Obtenida de <<http://static.panoramio.com/photos/large/33100139.jpg>>. Última consulta realizada el 22/09/14.

- Imagen 32: *Catedral Evangélica*, p. 218. Obtenida de <<http://www.onar.gob.cl/2013/11/catedral-evangelica-fue-declarada-monumento-historico-nacional/>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 33: *Cartel de campaña de Andrés Zalaquett en Edificios altos de Calle San Diego*, p. 220. Fotografía del autor.
- Imagen 34: *Muros grafitados de Iglesia de San Francisco de Ascis*, p. 220. Fotografía del autor.
- Imagen 35: *Peatones en Paseo Bulnes*, p. 221. Fotografía del autor.
- Imagen 36: *Bandera en Paseo Bulnes, Frente a Palacio de la Moneda*, p. 221. Fotografía del autor.
- Imagen 37: *Productos en vitrinas de supermercado oriental*, p. 222. Fotografía del autor.
- Imagen 38: *Transeunte mirando vitrinas de supermercado chino*, p. 222. Fotografía del autor.
- Imagen 39: *Conventillo en vereda norte de Alameda, por metro Universidad de Santiago*, p. 223. Fotografía del autor.
- Imagen 40: *Fuente de soda Santander, Alameda con Calle Exposición*, p. 225. Fotografía del autor.
- Imagen 41: *Máquinas de "destreza y habilidad" en minicasino de Santiago*, p. 225. Fotografía obtenida en <<http://www.clave9.cl/wp-content/uploads/2013/08/maquinas-de-juegos.jpg>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 42: *Pantalla cilíndrica en Glorieta de Insurgentes*, p. 228. Fotografía del autor.
- Imagen 43: *Logo EBC*, p. 229. Obtenido de <<http://www.mark-mti.com/images/klientes/ebc.jpg>>. Última consulta realizada el 22/09/14.
- Imagen 44: *Diario mural en edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas*, p. 229. Fotografía del autor.
- Imagen 45: *Puesto de bolero en Glorieta de Insurgentes*, p. 230. Fotografía del autor.
- Imagen 46: *Frontis de Museo Universitario del Chopo*, p. 231. Fotografía del autor.
- Imagen 47: *Entrada del Palacio de Cristal en Londrés*, p. 232. Obtenida de Wikimedia Commons.
- Imagen 48: *Alquiler de Smokings Dandy*, p. 234. Fotografía del autor.
- Imagen 49: *Monolito de Walmart*, p. 235. Fotografía del autor.
- Imagen 50: *Monolito de Walmart, detalle*, p. 235. Fotografía del autor.
- Imagen 51: *Gigantografía: suspensión de actividades*, p. 235. Fotografía del autor.
- Imagen 52: *Estampas en letrero de tránsito*, p. 237. Fotografía del autor.
- Imagen 53: *Ventanas clausuradas en vivienda, sector Buenavista*, p. 238. Fotografía del autor.
- Imagen 54: *Rampa y pasos peatonales en Insurgentes con esquina Flores Magón*, p. 240. Fotografía del autor.

- Imagen 55: *Vereda oriente de Insurgentes con Flores Magón*, p. 240. Fotografía del autor.
- Imagen 56: *Rejas y rieles del Tren Suburbano*, p. 240. Fotografía del autor.
- Imagen 57: *Zona de construcción detrás de centro comercial en Buenavista*, p. 241. Fotografía del autor.
- Imagen 58: *Edificio de estacionamientos*, p. 242. Fotografía del autor.
- Imagen 59: *Edificio de estacionamientos, detalle*, p. 242. Fotografía del autor.
- Imagen 60: *Mural en oficinas del Partido Revolucionario Institucional*, p. 243. Fotografía del autor.
- Imagen 61: *Oficinas del PRI, visión general*, p. 243. Fotografía del autor.
- Imagen 62: *Bolsa de Walmart en alambre de púas de rejas de sede del PRI*, p. 243. Fotografía del autor.
- Imagen 63: *Bache en la acera, vereda oriente de Insurgentes*, p.244. Fotografía del autor.
- Imagen 64: *Basura en la acera, vereda poniente de Insurgentes*, p. 244. Fotografía del autor.
- Imagen 66: *Cantina "El Candilejas"*, p. 245. Fotografía del autor.
- Imagen 67: *Carteles anunciando productos de una salchichonería*, p. 246. Fotografía del autor.
- Imagen 68: *Grafitis y escritos sobre marmol en local clausurado*, p. 247. Fotografía del autor.
- Imagen 69: *Anciana vendedora de semillas*, p. 248. Fotografía del autor.
- Imagen 70: *Mujer vendiendo elotes asados*, p. 248. Fotografía del autor.
- Imagen 71: *Cartel de Misión Evangelizadora Coreana en edificio*, p. 249. Fotografía del autor.
- Imagen 74: *Anuncio de shampoo femenino Dove en paradero*, p. 249. Fotografía del autor.
- Imagen 72: *Anuncio de videojuego Gears of War en paradero*, p. 249. Fotografía del autor.
- Imagen 73: *Anuncio de desodorante masculino Old Spice*, p. 249. Fotografía del autor.
- Imagen 75: *Tenis en anuncio de paradero*, p. 250. Fotografía del autor.
- Imagen 76: *Tenis en anuncio de paradero, detalle*, p. 251. Fotografía del autor.
- Imagen 77: *Vereda de restaurante SEPS*, p. 251. Fotografía del autor.
- Imagen 78: *Manifestación del STUNAM en Paseo Reforma*, p. 251. Fotografía del autor.
- Imagen 79: *Estandarte STUNAM en manifestación*, p. 251. Fotografía del autor.
- Imagen 80: *Edificio de Banco Santander en Insurgentes con Reforma*, p. 252. Fotografía del autor.
- Imagen 81: *Edificio en esquina de Insurgentes con Reforma*, p. 252. Fotografía del autor.

- Imagen 82: *Cartel de milanesas de restaurant VIPS*, p. 253. Fotografía del autor.
- Imagen 83: *Afiches con códigos QR*, p. 254. Fotografía del autor.
- Imagen 84: *Muro en sitio de construcción*, p. 254. Fotografía del autor.
- Imagen 85: *Cartel de mujer semidesnuda de revista "H" en quiosco*, p. 255. Fotografía del autor.
- Imagen 86: *Revistas eróticas expuestas en quiosco*, p. 255. Fotografía del autor.
- Imagen 87: *Grúa en lo alto de un sitio de construcción*, p. 256. Fotografía del autor.
- Imagen 88: *Pared de cristal en un edificio*, p. 257. Fotografía del autor.
- Imagen 89: *Edificio de CONACULTA*, p. 257. Fotografía del autor.
- Imagen 90: *Reflejo en pared de cristal de edificio*, p. 258. Fotografía del autor.

(20 de abril de 2012 - 6 de enero de 2015)