



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Bibliópolis: la ciudad libro y su intervención textual  
por medio del libro de artista.

TESIS

Que para obtener el título de :  
Licenciado en Artes visuales

Presenta: Carlos Amado Cabrales Quintana

Director de tesis: Maestro José Miguel González Casanova Almoína

Ciudad de México, 2016



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.



*A mi Madre,  
a Iran,  
a mi Maestro,  
a mi familia  
y amigos.*



## INTRODUCCIÓN

# 1

INTRODUCCIÓN 5

**LIBRO NÓMADA 17**

1.1 El libro en tanto obra de la plástica 18

1.2 El libro extraño 19

1.3 Las metáforas del libro 24

1.3.1 El libro-raíz 24

1.3.2 El libro camino 29

1.4 La escritura y el libro 31

1.5 Escrituras nómades 35

# 2

**CIUDAD: LA EXÉGESIS DE LO URBANO**

2.1 Una aproximación a la ciudad 43

2.2 Las dicotomías del espacio urbano 48

2.3 La ciudad palimpsesto 58

2.3.1 La ciudad Ideal 64

2.3.2 La ciudad imaginaria 72

2.3.2.1 La metáfora de la ciudad 78

2.3.3 Ciudad percibida 80

# 3

**BIBLIOPOLIS: LA CIUDAD-LIBRO**

3.1 La ciudad libro 89

3.2 La retórica del andar 96

3.3 Breviario sobre el arte público 102

CONCLUSIONES 109

BIBLIOGRAFÍA 114



---

## INTRODUCCIÓN

Bibliópolis es un proyecto artístico de investigación-producción que busca mediante la transdisciplina entre libros de artista y arte público la construcción de nuevas formas de lectura del espacio urbano. El proyecto se basa en la intención de entender la ciudad como un libro y desarrollar sus posibilidades plásticas, aportar una estructura para la experimentación del espacio urbano y permitir el desarrollo de libros de artista para espacios específicos.

La metáfora se vuelve un método sintético que busca emparentar el libro y la ciudad, entablar una serie de coincidencias y diferencias que permitan una aproximación a las problemáticas urbanas desde una mirada renovada. La lectura entonces se vuelve en ambos espacio un elemento en común que se torna preponderante. La ciudad como el libro son espacios fuertemente significantes por lo que cualquier acción en ellos es un signo. Saber leer lo que se percibe en estos espacios se vuelve una forma de entender como es que nos afectan y en que radica al posibilidad de transformarlos.

El libro de artista es parte de la larga tradición del libro, es una incursión entre la relación entre la forma y el contenido, la imagen y la palabra. Desde las vanguardias del siglo XX el libro ha sido parte de los nuevos soportes en que artistas en su intención de expandir las posibilidades discursivas y materiales del arte han plasmado sus inquietudes en páginas.

Desde el constructivismo ruso y sus juegos poéticos, pasando por Mallarme y su ruptura del espacio de la escritura hasta el concretismo brasileño, el libro ha supuesto un soporte en el cual la relación entre espacio, significado e intención



guardan una estrecha relación. Ya Percec hacía recalcar en su especie de espacios un juego entre los títulos, las notas al pie, las comas, los puntos, una serie de movimientos visuales imperceptibles que recorren el espacio por costumbre. Tanto la escritura interna como la forma externa del libro son medios invisibles que articulan el lenguaje.

La técnica del libro su intrincada y sutil arquitectura permite la transmisión del conocimiento, no sin antes afectar el mensaje que articula hasta nosotros. Derrida mismo aseveraría en su gramatología la muerte del libro como estructura cerrada, como medio que constriñe la libertad poética del lenguaje. Bajo una luz semejante McLuhan en la Galaxia de Gutenberg encuentra que el pensamiento lógico racional de occidente tiene lugar en el libro, es decir en el codex. En ese conjunto de hojas sueltas unidas por un lomo se contiene una linealidad temporal y una fragmentación especial que determinan una estructura .

El codex desde el Medievo a la actualidad no ha tenido gran modificación estructural. La revolución de Gutenberg fue una revolución técnica no formal. Los monjes bisbiseantes en el siglo XII ya habían creado la peculiar forma de leer el libro. Dentro de las bibliotecas monásticas se comenzó a separar las palabras, se dotó al texto de un índice, de una nota al pie, lejos quedaba el simple hecho de plasmar las palabras una junto a la otra emulando el habla, superponiendo sobre el texto original los argumentos. Concierto de voces inaudibles en un mar de letras. El libro emulaba ahora la mente no el habla, la imagen, el espacio por encima del sonido y el tiempo.

Esta nueva forma de componer el libro, de escribir y leer en el, supuso la solución práctica a la imposibilidad de hallar una cita dentro del mar de letras. Antes del codex actual, los monjes debían memorizar los pasajes dentro de su “arca de Noé”, la cual habitaba en sus mentes, imagen mental que viene del arte de la memoria que se practicaba desde la Grecia antigua. Es ahí en el arca de la mente donde nace el libro, su orden, que en un acto de reflejo modela las conciencias que posan su mirada en el.

Ciudad y libro bajo esta lente no parecen tan distantes, sobre todo si pensamos que el origen de la palabra utopía tiene lugar en la literatura, en la narración de una serie ordenada de acontecimientos. Tanto los laberintos borgianos como las ciudades Invisibles de Italo Calvino proponen espacios específicos como el reflejo del deseo, del miedo. Sus formas son el derivado, el reflejo de quien lo habita, de quien circula en sus calles, la ciudad es a su vez una construcción de la mente (del cuerpo en último caso lamentablemente), diseñada para el olvido o la memoria, para la aversión o lo sublime.

Tocar de manera tan romántica un espacio que demanda una atención y un análisis extenso de sus complejidades y posibilidades, tiene la intención del imaginar como principio rector de la regeneración. Soñar la ciudad como medida que se opone a la constitución lógica que impera en ella. La ciudad no es solo hierro y concreto, es verbo, es proximidad y distancia, es un microcosmos entretejido. La ciudad es un reflejo de cómo suponemos es “lo otro”, la naturaleza, la tierra intocable.

Yi Fu Tuang establece la ciudad como un espacio que se compone de elementos fácticos y elementos míticos, los

primeros suponen los confines físicos del espacio conocido, el segundo son las fronteras de la especulación y la imaginación. El más allá es el espacio para la aventura para el movimiento libre. El lugar es la cercanía la constelación de espacios en los que tenemos confianza y llevamos en ella nuestra cotidaneidad.

La implicación anímica, senti-mental, en la configuración del espacio urbano viene replanteando los estudios geográficos y antropológicos desde hace décadas. La antropología urbana de Manuel Delgado supone el análisis de la comunidad fugaz e impredecible que se suscita en las calles, en el metro, en todo encuentro no planeado. Por su parte la investigación histórica de Edward Soja en Postmetrópolis respecto a los orígenes de la ciudad toma como principio la cualidad inmaterial de lo urbano. Su capacidad para propiciar encuentros, dependencias y correspondencias. Soja fija la ciudad antes de siquiera colocar la piedra. Sassen llama a esto la capacidad urbana de afectar a sus pobladores. Esta cualidad se expresa, forma un discurso el cual cambia incluso la manera en que pensábamos era la forma de relacionarnos con ella.

La lecto escritura surge de la conjunción de el acto de leer y la acción inmediata de estar marcando, afectando el espacio que se lee mediante la presencia, mediante el trayecto. Si la ciudad es un entramado, un denso tejido de relaciones, el cuerpo es el elemento que enlaza y contrapone, el que elabora mediante su trayecto un discurso a su vez sobre lo ya trazado en la ciudad. Viajar dentro de la ciudad supone un acto receptivo y a la vez activo en el que la experiencia depende de la disposición de quien se mueve. Es así que

esta tesis a lo largo de sus paginas caminos busca elaborar un encuentro mas dentro de la densa y compleja situación que supone vivir la ciudad.

El **capítulo 1** busca reflexionar sobre los libros de artista y sus posibilidades formales y discursivas. Establece que las incursiones en el libro no solo deben ser de contenido sino que el artista debe de atreverse a trabajar con nuevos formatos que permitan nuevas lecturas, es así que el libro extraño se asoma en el panorama como un objeto artístico de gran potencial.

Así mismo se indaga en la relación entre el libro, su evolución y el libro de artista. Tanto el pergamino como el rollo, el codex y el libro de artista, responden a principio ontológicos, es decir, existen motivos que devienen en el libro, que le dan un por que de sí.

Cada libro encierra en si una metáfora, un juego de comparaciones que da lugar a su origen cosmogónico. El libro como reflejo de la ideología que le da lugar a existir. Las escrituras nómades como figura alternativa a la escritura y el libro suponen la búsqueda de la no linealidad, de la expansión de la forma y el contenido a expresiones no adoctrinantes. La poetización tiene que ver con el enrarecimiento del discurso, con liberar la posibilidad siempre latente del potencial plástico y sensible del libro.

En el **capítulo 2** titulado Ciudad se hace un revisión general del concepto de ciudad y sus problemáticas actuales. A partir de una serie de dicótomas entre publico o privado, intimo o superficial se elabora una imagen de las complejidades que se dan en el espacio urbano. La metáfora del puente y la puerta da pie a pensar en una metafísica del espacio que da

lugar a su configuración a la vez contradictoria y a la vez rica en posibilidades.

Los estudios de Lefebvre dan cuerpo al resto del capítulo 2 y permiten pensar en las cualidades anímicas e imaginarias del espacio urbano. La ciudad como un palimpsesto en esta ocasión se refiere a la interacción de la ciudad imaginaria, sobre la ciudad percibida sobre la ideal. Es aquí donde se establece uno de los puntos centrales de la tesis, pues da lugar a la posibilidad de transformar el espacio público desde una apropiación íntima y anímica que tiene como fundamento la capacidad de imaginar la ciudad.

La micrología surge en este capítulo como el método idóneo para un análisis urbano de los sucesos cotidianos de la calle o incluso de la sociedad que se da en la ciudad. La micrología se basa en la atención que se debe dar a las sociedades microscópicas que surgen en los encuentros fortuitos.

El capítulo 3 consiste en el desarrollo de la ciudad libro a partir de trabajar directamente con los juegos que permite su metáfora. La ciudad como espacio de escritura toma forma en la lecto escritura como acto de posicionamiento ideológico y físico en relación con el viaje y los enlaces que genera. El viaje como ruptura del movimiento lineal propuesta por los ciclos de consumo y trabajo.

Al hacer la síntesis entre ciudad y libro se está abriendo una particularidad que da lugar a un análisis de sus coincidencias y a su vez de un análisis que deviene en una metáfora que permite “jugar” con la imagen de la ciudad, con las formas en que los jeroglíficos que nombra Kracauer toman conciencia en la mente del ciudadano a pie, en metro o en auto.

Entre los objetivos del capítulo 3 está el resaltar el carácter interpretativo de los signos de lo urbano, al pensar el espacio como un espacio de exégesis, de lectura de simbologías profundas, da lugar a una nueva perspectiva de algo que es tan grande como la ciudad de México. Renovar con la observación del gesto mínimo aquello que es tan “común” a la mirada anodina. A manera de cierre se agrego un apartado sobre la posición del proyecto bibliópolis en relación con el arte urbano, lo cual aclara el panorama artístico desde donde surge la producción de las obras.



# LIBRO NÓMADA

---

CONTENIDO

I	Libro Nómada
1.1	El libro en tanto obra de la plástica
1.2	El libro extraño
1.3	Las metáforas del libro
1.3.1	El libro-raíz
1.4	La escritura y el libro
1.5	Escrituras nómades





---

## I LIBRO NÓMADA

El libro como obra de la plástica propone una serie de interrogantes y juegos formales del lenguaje implícitos en el libro. Puede entenderse en parte como la experimentación alrededor del soporte y el discurso en tanto relaciones recíproca y necesarias para la coherencia de la obra, es decir el libro debe ser la forma necesaria para la comprensión de la obra.

Los libros de artista aprovechan y extienden la forma del *codex*<sup>1</sup>. Ese grupo de hojas unidas por un lomo han sido extendidas y retadas, aprovechando así la capacidad de unidad que permite el libro para articular un concepto, una idea, una sensación.

El libro de artista toma parte dentro de una larga serie de transformaciones de la superficie de la escritura. Se encuentra en la encrucijada de lo que podría considerarse una evolución de la forma

misma de la escritura. La identidad de cada libro de artista se verá reflejada en el particular uso de sus con-secuencias, es decir, la forma en que será leído, además de los materiales y formatos implicados en su realización.

En medio de una cultura de la masificación de la imagen y la información, el libro de artista es la manifestación de una inquietud, de una sensibilidad temporal, que previamente al advenimiento de la era digital y sus consecuencias, ya residía en estas obras la crítica y la experimentación de las relaciones hipertextuales, la interacción entre contenidos en imágenes y texto, las narrativas no lineales y la interactividad del lector. Las consecuencias de la diversificación de los soportes de la imagen y el lenguaje textual llevan consigo un cuestionamiento sobre el papel del libro, situación que nos lleva a reflexionar sobre sus principios ontológicos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> del latín *codex, -icis* es uno de los formatos del libro. Se compone de cuadernos plegados, cosidos y encuadernados. Habitualmente, se puede escribir en ambos lados de cada hoja, denominados páginas, que pueden numerarse.

## 1.1 EL LIBRO EN TANTO OBRA DE LA PLÁSTICA

El libro como material de la plástica debe ser visto como una posibilidad técnica y conceptual que refleja una sensibilidad de época o de una temporalidad a la que responde, es decir, el libro como productos de una cultura específica la cual determina su existencia. Tal como menciona Walter Benjamín en “el autor como productor”, una obra de arte tiene que estar en sintonía con la sensibilidad de su tiempo y las tecnologías que derivan de tal sensibilidad. La tecnología no precede, ni crea las percepciones, las satisface.

2 El principio de razón suficiente, o simplemente principio de razón (o del fundamento), conocido también como principio de Leibniz, porque este filósofo lo enunció por primera vez, afirma que “todo tiene su razón o fundamento”. CARPIO, Adolfo P. *Principio de la filosofía: una introducción a su problemática*, p.22

3 RUPERT DE VENTÓS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*, editorial Península. p. 290

4 LIPOVESTKY, Gille. *La era del vacío*, Anagrama. México, 2002. p.14

5 ILLICH, Iván. *El viñedo del texto*, Fondo de cultura económica, p.157

6 GACHE, Belén. *Escrituras Nómades: del libro perdido al hipertexto*. Ediciones Trea, p.73

7 RUPERT DE VENTÓS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*, editorial Península, p.296

Para abordar las condiciones que llevan al uso del libro de artista en diversas disciplinas y épocas debemos referirnos a su cualidad de soporte del lenguaje, ese código o “tercer interlocutor”<sup>3</sup>, que es ahora para una sociedad “obsesionada por la información y la expresión”<sup>4</sup>., blanco de especulaciones y tecnológicas.

El lenguaje como tema del arte, toma relevancia en lo que podríamos considerar un proceso de “autonomía del texto respecto de la página”<sup>5</sup>, es decir en su separación de la superficie del libro. Lo que fue a lo largo del siglo XX una tendencia a la desmaterialización del arte y una rematerialización del lenguaje (y de la práctica de la escritura), cuya presencia necesariamente física se pretendía poner en evidencia. Tanto las vanguardias como las neovanguardias han insistido en la materialización del significante<sup>6</sup>. El libro de artista se presenta como uno de los soportes de tal materialización, es parte de la búsqueda de un arte desligado del objeto, el cual busca expandir el campo de acción de los artistas a las esferas de la cultura, tomando control de las formas de distribución y difusión del arte en su cualidad de obra plástica portátil.

“En una época en que la comunidad de los hombres ya no es trascendente si no humana, tangible y matérica, el arte entra en la posibilidad de administrar los bienes comunes de la percepción y el lenguaje”<sup>7</sup>, dejando así la tradición de la figuración renacentista en un segundo plano, generando como tema el lenguaje, sus necesidades y problemáticas.

El libro de artista, o lo que se considera su larga tradición estética, tiene sus orígenes o vestigios en las vanguardias, en una plástica que “surgió de una época en la que el escándalo ante la destrucción y la crisis de los valores morales se precipitó en mitos futuristas, surrealistas, o existencialistas. Como ejemplo, la postura dadaísta busco por todos los medios destruir el orden del discurso hegemónico, el cual, a su parecer, había llevado a la guerra en un principio.

Podemos suponer, que la necesidad a la que responde el libro de artista es a una reformulación del lenguaje, ya no su destrucción, sino su cuestionamiento a partir de nuevas formas de lectura que derivan de su contenido-forma, como principio que replantea la propia realidad individual y social.



Fig. 1 Stéphane Mallarmé, *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, 1897. [<http://bit.ly/1Qr7wPx>] Consulta: 11-10-15<sup>8</sup>

## 1.2 EL LIBRO EXTRAÑO

Ulises Carrión, en su *Nuevo arte de hacer libro* establece al igual que Phillpot Clive el *Work Book*<sup>9</sup> como eje de las tipologías en relación al libro de artista. Carrión desglosa las cualidades del libro; su secuencialidad, su relación espacio-tiempo en el conjunto de hojas-espacio que representa un libro. Nos habla de la poesía concreta, de las exploraciones del lenguaje y su relación entre imagen y texto. Cuando determina el *work book* como el libro de artista dejar fuera de esta categoría el libro objeto, lo considera más cercano a la escultura que a la escritura, queda entonces el Codex como el libro, como la materia en la que el artista va a crear y cuestionar.

<sup>8</sup> El juego espacial de *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, de Mallarmé supone un juego de las superficie del libro como espacio de experimentación compositiva y además del uso de las letras y las palabras a nivel de figura o imagen de carácter estético en tanto gesto o grafo.

<sup>9</sup> "... libros en los cuales la forma es intrínseca a la obra". Esta definición excluye tanto a los catálogos como a los libros ilustrados, pues su origen no es "intrínseco" al libro, es decir, existen y funcionan fuera de la forma del libro sin afectar su lectura.

Las “obra-libro”, son libros en los cuales la forma del libro, una serie coherente de páginas, determina condiciones de lectura que son intrínsecas a la obra<sup>10</sup> y que solo pueden ser expresadas en el libro, lo cual fija las bases de su producción y apreciación. Es decir una relación bidireccional entre forma y contenido de la obra.

Si nos adentramos en la de la definición de obra- libro de Carrión, el libro es “una secuencia de espacios, de momentos diferentes en disposición gradual”, al designar de esta manera al libro de artista, se refiere a una forma de lectura lineal, la cual es inherente a la forma del libro Codex, en tanto serie de hojas unidas por un lomo.

Carrión menciona que al “referirnos a las obras-libro, no estamos hablando de diseñar libros... no estamos hablando de libros que tienen un diseño extraño o particularmente bello”<sup>11</sup>. Su declaración descarta poder referirnos estos “extraños” como obras-libro, desestimando cualquier reformulación formal del libro, incluso si esta tiene una relación bilateral entre contenido y forma.

El problema de tal exclusión radica en la imposibilidad de concebir que estos “extraños” ligados más a lo escultórico pueden permitir una apreciación secuencial y gradual, y que estas determinan otras formas de lectura a su vez.

---

10 CARRION, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*, Tumbona Ediciones, México, 2012, p.95

11 *Ibid.* p 176

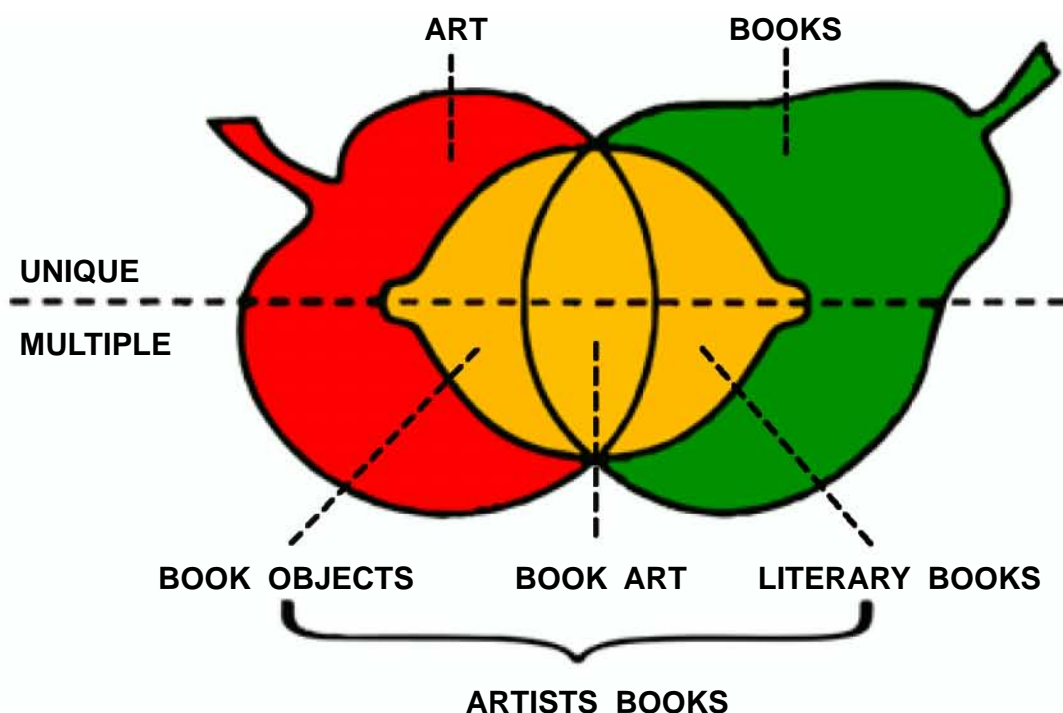


Fig. 2 Clive Phillpot. Diagrama Libro, Libro de Artista y Arte. 1972

En el diagrama anterior observamos al “book art” de Philpot, este se localiza en la coyuntura entre los libros “literarios” y los libros objeto, los tres son unidos por un corchete que indica que los tres, ya sean únicos o múltiples, deben considerarse *artists books*. Es decir que cualquier creación que se mueve entre cualquier margen entre estos tres puntos debe ser considerado libro de artista.

El libro-objeto en el diagrama, está más cercano a las configuraciones morfológicas de la escultura, toma el libro como forma y como

idea, más allá de una lectura semejante a la narrativa de un libro literario. Los “extraños” conscientes, serían libros objetos que poseen multiplicidad de formas y lecturas o narrativas a su vez. El diseño de la hoja en tanto arquitectura del libro, la creación de una forma que vaya en consonancia con un contenido, el cual por su intención requiere de modificaciones para completa coherencia discursiva.

La escritura no lineal es ejemplo de ello, y que si bien ha tenido exitosas manifestaciones dentro del libro “común”, sus

posibilidades pueden derivar en nuevas estructuras y concepciones del espacio-tiempo del libro. El libro objeto puede tener una lectura, en el sentido en que lo tiene el libro “literario”.

En un sentido etimológico del término<sup>12</sup>, el libro no es el Codex, y por lo tanto tampoco la única posibilidad del libro de artista. Carrión al basar su definición del libro en lo que el considera los 500 años de historia del libro impreso deja de lado la posibilidad de utilizar formas anteriores al Codex como principio para generar libros de artista.

Una revisión de las formas anteriores al Codex puede permitir la construcción de libros que respondan a formas de escritura que si bien requieren un orden para su comprensión, no requieren de la secuencialidad específica del Codex.

Johanna Drucker dentro de su investigación sobre el libro de artista establece que el libro de artista “como una intersección de diversas disciplinas campo e ideas”

que deben tener “algo de convicción, algo de alma, alguna razón de ser y ser un libro a fin de tener éxito.”, buscando siempre que este responda a una “experiencia de lectura u observación continuada en un espacio finito de texto y/o imágenes. En *The century of artistic books* (Michigan, 2004), Johanna incluso estima las barajas de cartas como un formato posible del libro de artista.

Drucker menciona que el libro codex es una forma con infinitas e inescrutables posibilidades<sup>14</sup> que en el uso de su elemento primario la hoja se encierra la identidad de cada obra. La manera en que los elementos formales del libro son utilizados por el artista determinará una orientación hacia diferentes acercamientos al libro. Desplegando así, una extensa gama de temas y pensamientos al respecto.

A partir de sus investigaciones podemos inferir la dificultad de fijar en un término al libro de artista. Sin embargo existen algunas continuidades y características que

---

<sup>12</sup> *líber* en latín, es la capa fibrosa situada debajo de la corteza de los árboles.

<sup>13</sup> Libro de Julie Chen que examina el proceso experiencial de la adquisición de conocimientos, tanto a nivel académico y personal. La pieza se compone de 8 secciones de páginas cuadrados rígidos que están articulados entre sí de maneras inesperadas, dando al lector una experiencia de lectura física que refleja el complejo significado del contenido. El libro en su forma totalmente desplegada revela un patrón visual intrincado y fascinante de la información. Julie Chen en Flying fish press.

<sup>14</sup> DRUCKER, Johanna. *The century of artistic books*, Grammary Books. p. 359

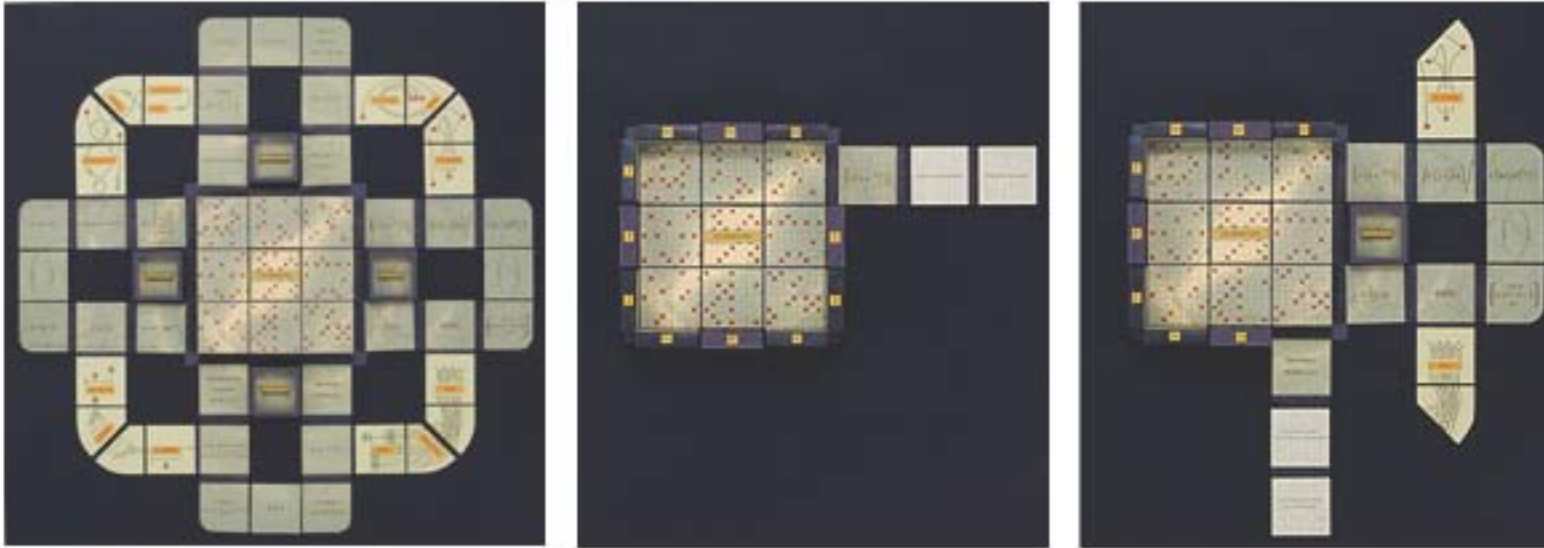


Fig. 3, 4, 5. Julie Chen, *A Guide to Higher Learning*, 2009. [<https://www.flyingfishpress.com/>] Consultar: 11-10-15 <sup>33</sup>

se mencionan entre los diversos autores. Podemos reconocer que el libro de artista es en principio, la conciencia por parte del artista de las posibilidades de lectura y materialidad del libro, en tanto manifestación física de un discurso como arquitectura o articulación de un lenguaje. Esta reflexión permite experimentar con las diferentes posibilidades de lectura, las estructuras narrativas, las relaciones

imagen-texto de manera abierta y experimental.

El libro de artista en las constantes transformaciones entre forma y contenido, permite nuevas lecturas, nuevos órdenes de la información. La experimentación de estas relaciones en ocasiones se encuentra con una búsqueda autoreflexiva que lleva a las posibilidades de la lectura no lineal, las llamadas escrituras nómades que



---

15 DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia, editorial pre textos, p.10

Belén Gaché considera como la constante errancia entre los caminos de la palabra y que hacen uso de las superficies del libro como territorio.

Un libro es una arquitectura del lenguaje, maquina semiótica de experiencias de significación, cuerpo sin órganos<sup>15</sup> que existe en tanto que se usa y es puesto en movimiento por el lector. Totalidad de fragmentos, orden extensivo de unidades de sentido en espacios fragmentados, graduales que se realizan en una duración determinada o tiempo y que tiene la finalidad de transmitir un mensaje.

Leer es una suerte de caminar sobre el sendero del cual no podemos salir sin impregnarnos de su esencia. El libro es un espacio y un tiempo que nos permite entender el otro espacio el otro tiempo, ese que nos rodea y del cual deriva la forma misma del libro.

---

### 1.3 LAS METÁFORAS DEL LIBRO

#### 1.3.1 EL LIBRO-RAÍZ

*Occidente adoptó una concepción metafísica, ontologista y sustancialista de la realidad, donde el lenguaje cumplía con la tarea de duplicar y representar los objetos del mundo. La metáfora del libro nació de esta concepción según la cual dios escribía signos para ser descifrados por el hombre, signos visibles de una realidad invisible y trascendente.<sup>16</sup>*

Como el espejo que es el libro, este refleja las transformaciones significativas en la estructura mental de las sociedades que lo acogen como receptáculo y medio de transmisión de su cultura. Si el libro es abierto o cerrado, si es un rollo o un pergamino, si es una tablilla de cera o es un palimpsesto es, en primera instancia, un desarrollo técnico de las formas de lectura y escritura, los cuales son la transmisión implícita de un discurso.

En una segunda instancia es lo que podríamos considerar una evolución de su morfología a una cualidad portátil, es decir, la reducción de sus dimensiones para su fácil divulgación y lectura. Situación que iba destacando cada vez más una relación íntima y subjetiva con el lector, a diferencia de las lecturas grupales de los bisbiseantes en los monasterios, circunstancias que con la llegada de la imprenta fueron transformando y multiplicando en lo que ahora consideramos que es el libro.

El libro en su principio ontológico, encierra en sí una metáfora, un principio dual, que es a la vez presentación y representación de una idea sobre lo "real". El Codex o el libro común que dentro de su "bella interioridad orgánica, significativa y subjetiva, es el libro-raíz"<sup>17</sup>, es reflejo de la organización jerárquica y causal del espacio y el tiempo.

Las religiones basadas en libros sagrados, entienden lo que está escrito como la revelación de los signos de lo humano ante lo natural, las palabras de dios en donde reside la verdad que yace oculta en el "libro de la creación"<sup>18</sup>, que es el mundo mismo escrito por dios, del cual el hombre es signo entre los signos.

El libro establece esta dualidad raíz como imagen del mundo. La imposibilidad del hombre de fijar lo natural en los términos en que ella se presenta, requiere del libro como mapa del mundo, como medio de determinar aquello que solo es asible bajo el instrumento imperfecto del lenguaje.

"Los Libros rollo eran una metáfora del destino en Mesopotamia... En la antigua Grecia la vida se compara con el rollo que se va desenrollando hasta que el escriba pone su adornada corónide al final de la última línea"<sup>19</sup>.

---

16 GACHE, Belén .*op.cit.* p-24

17 DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. *Op cit* p.9.

18 ILLICH, Iván. En el viñedo del texto. Editorial p.162

19 *Ibid* p.160



Fig 6 . Desconocido, Hueso oracular o jiägǔ. 1200-1050 a.C. [<http://bit.ly/10QVvgN>] Consulta: 11-10-15 <sup>22</sup>

El destino del hombre trazado en los libros en sus signos, desde los principios de la escritura, en las grietas y marcas sobre los caparazones de tortugas o huesos se encontraba visiones de lo futuro.

El libro es una unidad de significados, colección de signos humanos sobre lo natural, traducidos al papel mediante *grafos*<sup>20</sup>, referenciales o no referenciales al objeto que designan, el libro entonces organiza lo nombrado, le da un orden y un lugar. Dentro de sus arcas el libro-raíz pretende ser todo lo que existe en el mundo. Es un deseo de abarcar, de ser el mapa que toma, que habita el lugar de lo que describe, una suerte de cuento borgiano<sup>21</sup>, que en su intento de totalidad aglutinante se constituye así mismo como la verdad esencial.

La biblia, el diccionario, la enciclopedia, trabajan sobre este principio de totalización de la experiencia humana por medio de su designación, de su ordenación ya sea en términos morales u “objetivos”. La biblia fija un tiempo en retroceso, la cuenta regresiva al juicio final y un espacio, la tierra prometida, el edén, el paraíso. Se establece como la llave para vivir y trascender más allá de este mundo de este tiempo. Los libros sagrados son escritos por dios a través de sus profetas, “la divinidad no escribió no uno sino dos libros: las sagradas escrituras y el universo. El primero mostraría la voluntad de dios, y, el segundo, su poder”, es entonces que la biblia es el medio para comprender la obra de dios, un mundo entendido como un jeroglífico por descifrar como lo concebían los monjes monásticos en el medievo.

Contrario a esto, sabemos que desde el concilio de Nipona en el siglo III hasta el Concilio de Trento del 1545 la

20 En este sentido cuando utilizamos grafo, nos referimos tanto a las palabras como a las imágenes que pueden producirse con una herramienta de escritura.

21 En el “rigor de la ciencia” Borges describe un mapa que a medida que se detalla cada espacio del reino este crece un poco más, hasta abarcar el territorio que describe en su totalidad.

22 Planteada la cuestión, se aplica un hierro candente al orificio correspondiente, lo cual resquebraja el hueso. Las grietas resultantes son la respuesta de los dioses. Al lado del orificio se efectúan a menudo unas anotaciones referidas a la cuestión. Estas notas constituyen las muestras más antiguas de lengua china escrita que se conocen.

23 GACHE, Belén. Op cit.p.24



Fig 7. Geoffroy Tory, *Book of Hours*, 1524 d.C. [<http://bit.ly/10QWm15>] Consulta: 08-12-15 <sup>24</sup>

**Biblia ha tenido múltiples transformaciones, con libros de santos entrando y saliendo de sus pastas. Tanto sus contenidos como sus diseños se han ajustado a los tiempos y el poder en curso con increíble elasticidad, una suerte de cambio en favor de la inmanencia del poder<sup>23</sup>. La Biblia domina gran parte de la historia del libro, clausurando, persiguiendo otros textos con la finalidad de mantener la unicidad de un discurso hegemónico.**

La ilustración haciendo uso de las capacidades analíticas y sintéticas del pensamiento científico y al tener como fundamento el determinismo y el control de los fenómenos físicos y humanos, elabora “objetiva” y en estricto orden alfabético una colección del mundo, un compendio de lo conocido. La enciclopedia y el diccionario dan constancia y orden al conocimiento uniendo de manera “democrática” las cosas más disímiles<sup>24</sup>. El libro raíz busca imponerse sobre el territorio, dividiendo, nombrando colocando la palabra sobre las cosas. Ya Borges nos había mencionado la arbitrariedad y peligros del nombrar.

*He registrado las arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas; notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo... Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa*

*ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios.*<sup>25</sup>

La visión cosmogónica de una sociedad encontrara en la forma del libro una base para sus aseveraciones y un ejemplo de cómo se constituye la vida y el mundo.

El uso de la narrativa lineal que se deriva de la escritura alfabética y el Codex, encerró al libro en una sola estructura, tanto forma y contenido fueron constreñidos a una sola posibilidad. “Marshall McLuhan señalaba la manera en que el orden lineal de lo impreso, atado a una sintaxis lógica causal, había determinado las formas mediante las cuales occidente había construido el sentido del mundo desde el renacimiento en adelante<sup>27</sup>. La objetividad de la realidad, la trascendencia de nuestros esquemas lógicos no son más que ilusiones ideológicas.

El libro como representante del orden, del logos en su discurso

---

<sup>24</sup> El Libro de Horas era una oración para los laicos, que se desarrolló a finales de la Europa medieval y que se utilizaba para la devoción privada. Estas obras eran a menudo personalizadas para los patronos y se iluminaban con pinturas en miniatura que representaban la vida de Cristo, la Virgen María y los santos. El texto incluía un calendario de días festivos litúrgicos y una serie de oraciones para recitar ocho veces al día, según la práctica establecida.

<sup>25</sup> Borges hace crítica de tal empresa en el sobre el en “idioma analítico de Witkins”

<sup>26</sup> fragmento de *Witkins...* ensayo de Jorge Luis Borges, publicado primera vez en la colección *Otras Inquisiciones*

de autoelogio frente a un mundo que se presenta como un conjunto de elementos dispuestos para controlar y ordenar, cosas que se fijan mediante el lenguaje en donde lo que llamamos “cosas” no son sino palabras de palabras.

Este plano del lenguaje, este texto que es el mundo, requiere de ser leído para ser comprendido, requiere de ser abierto para ser completo.

El Codex es el libro del tiempo, de los segundos en sus hojas, tiempo lineal e irreversible. El Codex espacializa el tiempo en su forma, colocando la temporalidad por encima del espacio.

La forma de entender y concebir el libro a partir de la creación de nuevas formas de lectura tiene entre sus alternativas su espacialización, la inversión de sus principios formales, la reformulación de su metáfora.

“El libro debe dejar de ser una cerrada estructura de significados para pasar a ser una galaxia de significantes”<sup>28</sup>, si un comienzo preciso y sin llegar nunca a un cierre. El libro abierto, el libro rizoma, aquel que se nutre del exterior y para el exterior, no es una unidad cerrada, permite la entrada de la metáfora, de la indefinición y del enrarecimiento del discurso es decir de la poesía.

---

### 1.3.2 EL LIBRO CAMINO

*Verba volant scripta manent (el verbo vuela la escritura permanece): la escritura permitió la conquista del tiempo por la palabra, mientras el libro ha permitido la del espacio.*<sup>29</sup>

El lenguaje es un enigma, una dificultada a cuya solución apunta el libro<sup>30</sup>. El lenguaje como escritura tiene un espacio real, físico: la página, la superficie de papel y en consecuencia el libro, y en tanto el espacio infiere en la transmisión del mensaje escrito este tendrá una

---

27 GACHE, Belén. *Op cit.* p. 77

28 *Ibid* p. 19

---

29 ESCARPIT, Robert. *La Revolución del Libro*. Libro de bolsillo Alianza. p.17

30 CARRION, Ulises. *Op cit*, p.55

interpretación diferente, así también el espacio mismo se modifica en relación a la palabra-pensamiento.

Es quizá la mente del hombre primigenio la tabula rasa de la escritura, la primera hoja en blanco en la que se fija la memoria, y en la medida en que se ha modificado la mente del hombre en relación a las formas de recordar y en el propio hecho de “narrarse” así mismo los hechos, dan pie a las diferentes tecnologías que han devenido en la escritura y el libro.

Existen otros libros, unos que se valen de las lagunas del discurso y de la libre interpretación de las palabras, de la poesía como enrarecimiento del lenguaje, para generar conocimiento y no dogmas. Es aquel que toma en consideración al lector y que le permite por medio de los vacíos, de la posibilidad de elegir, jugar con el papel de creador a la vez que lee y toma parte de la narrativa. Cada palabra puede disparar la mente más allá de las líneas horizontales, hacia puntos de desterritorialidad más allá del papel.

El libro puede ser entendido como una experiencia, como un viaje, eje de conocimiento sobre uno mismo. Los senderos del texto como caminos de descubrimiento. El libro como el acto de cartografía el mundo, base en el que se inscribe y se descubren a la vez el mundo y el ser, juego de resonancias que transforman ambos lados del espejo.

El libro como camino en occidente toma forma en el medievo, la frase *lumen ocolorum*<sup>31</sup> se establece como principio del conocimiento monástico del buen enseñar (*didascalo*). Cuando Hugo de san Víctor en su *Didascalicon* invita que el lector se enfrente a la página y que “... por medio de la luz de la sabiduría descubra su yo en el espejo del pergamino,

---

31 La luz en los ojos.

32 ILLICH, Ivan. Op. Cit, p.33

33 El laberinto es un género medieval que hunde sus raíces en la Antigüedad grecolatina. Simmias de Rodas es el primer autor de caligramas que conocemos... El interés radica en el sistema de lectura en espiral empleado. En la primera imagen se alternan los versos iniciales y finales hasta llegar al centro y descifrar el sentido.

es la misma invitación que realiza Bernardo de Claraval cuando predica a favor de las Cruzadas, está manifestando la misma invitación, pero de diferente manera: ambos se dirigen a la gente de todos los niveles de la jerarquía feudal para que abandonen el marco mental común del vecindario, dentro del cual la identidad surge a partir de la forma en que los otros nos nombran y descubran su yo en la soledad del largo camino<sup>32</sup>.

En muchas ocasiones estas eran invitaciones a perderse en los textos, en los espacios en sus signos.



Fig 8. simias de Rodas, "Alas" 300 d.C. [http://bit.ly/1Y3a87R] Consulta 08-12-15<sup>33</sup>

#### 1.4 LA ESCRITURA Y EL LIBRO

La interacción entre libro y escritura es una historia de la relación entre los axiomas del espacio conceptual y

la realidad social, en tanto que esta mediada por técnicas que utilizan las letras.<sup>34</sup> El libro al ser una unidad de significados, una arquitectura de signos que son desplegados por el escritor sobre el espacio-tiempo de las hojas, utiliza las palabras cual semillas "gramas" que va colocando en el espacio fértil de



---

34 ILLICH, Iván. *Op Cit.* p.11

35 HAVELOCK, Eric Alfred. *La musa aprende a escribir*. Editorial Paidós, Barcelona, 1996. p.86

36 Mediante la repetición y el ritmo, a partir de la composición de refranes y frases de fácil aprendizaje era posible la transmisión de conocimientos complejos incluso la imposición de leyes Los rapsodas podían enunciar largos pasajes mediante complicadas técnicas nemotécnicas, la propia *Ilíada* tiene sus orígenes en estas estructuras orales.

37 ONG, Walter J. *oralidad y escritura tecnología de la palabra*, FCE, México 1982. p.50

38 *Ibíd.* p.3

39 La interacción entre libro y escritura es una historia de la relación entre los axiomas del espacio conceptual y la realidad social, en tanto que esta mediada por técnicas que utilizan las letras.

la hoja. La disposición del texto dentro del espacio determina la interpretación del mensaje, así como el propio mensaje determina la forma en donde será dispuesto. Escribir sobre la superficie del libro es entonces crear un mundo, a partir de signos sobre los espacios-hojas en consecución del libro, es la creación de unidades de sentido que se van desplegando dentro de los párrafos y páginas.

Ante todo, la escritura debe tener una lectura, es decir, una convención, ser un objeto de desciframiento por un sujeto que no sea el que genero la inscripción, esto implica la interacción de dos o más partes en la generación de signos en común para la realización de una interpretación y por lo tanto de un lenguaje, la escritura es por tanto una tecnología del lenguaje un producto cultural.

El paso del tiempo ha oscurecido los principios de la escritura, si bien en Mesopotamia era utilizado como medio de administración, o en el caso de los griegos como dedicatoria, "inscripción anunciada oral y luego escrita, que por medio de un nombre o signo se atribuía a una persona como dueño..."<sup>35</sup>.

A ciencia cierta, desconocemos el principio que llevo la palabra oral a la escritura, se adjudica en muchas ocasiones la fijación de la memoria como principio de la escritura, mas esta explicación es en un principio parcial, pues es de notar los complejos procesos de mnemotécnicos tenían cubierta tal necesidad,<sup>36</sup> es más pertinente pensar cómo es que se modificó la memoria a partir de la escritura.

La escritura creo el primer soporte extra-mental y conservable de las ideas, mediante la transformación del sonido

en espacio y la memoria en objeto. "...representa el sonido mismo como una cosa, transformando el mundo fugaz del sonido en el mundo fugaz y cuasi-permanente del espacio"<sup>37</sup>. Tal acción implica la fijación a perpetuidad de la palabra a costa de su silencio, es decir, que la permanencia de la palabra escrita para su existencia más allá de la acción verbal debe ser silante a fin de ser preservada. La escritura es la fijación del tiempo-acción de la palabra, mientras el mito (la oralidad) es mutable y restituido en cada enunciación, la escritura fija y canoniza sus contenidos.

La palabra existía en el presente, no era mero vehículo del pensamiento si no acción, "el termino hebreo *shaber* significa palabra y suceso a la vez"<sup>38</sup>. La palabra en su cualidad oral era cargada del tono, la posición y el espacio de su enunciación, por lo tanto era acción pura, presente continuo y solo presente.

Como ya hemos mencionado la fijación de la palabra implica su silencio y por lo tanto su final como acción, ganando a cambio su prolongación en el tiempo, la extensión de la palabra hacia el futuro, hacia el posible lector, llegando a ser a partir de un largo, proceso una abstracción del pensamiento y ya no más una referencia directa a el mundo perceptual, si no la prolongación futura sobre una idea sobre lo real, una abstracción.

Consecuentemente la escritura fue desarrollándose en función de esta abstracción generando una tautología de sus propios principios y organizaciones, la gramática y la modificación de la retórica hacia formas escritas son ejemplos de estos cambios, pues fueron progresivamente modificándose en función del texto y no de la oralidad misma.



Fig 9. Venancio Fortunato, "Laberinto". 300-500 d.C. [<http://bit.ly/1Y3a87R>] Consulta 08 -12 -15<sup>39</sup>

---

40 *Ibid.* p.47

41 CALDERÓN Zacaola, Marco Antonio. *La escritura alfabética griega como precursora de la filosofía.*, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid p. 5

42 DERRIDA, Jacques. *De la gramatología.* Siglo XXI, 1971 p.13

43 *ibidem* p-8

44 ONG, Walter J. *Op. Cit.*,p.57

Como tecnología del lenguaje, la escritura influye y modela las formas del pensamiento, tanto en la filosofía como en la forma de percibir el mundo. En el caso específico del alfabeto griego, tal tecnología tiene una vital importancia en toda su cultura. “El término *idea*, forma, tiene principios visuales, viene de la misma raíz que el latín *video*, *ver*, y de ahí sus derivados en ingles... la forma platónica era la forma concebida por analogía con la forma visible”<sup>40</sup>. Es posible entonces que la “visión” platónica, sea, en parte, producto del alfabeto.

*Con la interiorización de la escritura alfabética en Grecia se privilegió el sentido visual por encima del auditivo y del táctil...espacio y tiempo, toman un carácter concreto y discontinuo... La linealidad, la continuidad y la homogeneidad son patrones simples, formales, de articulación de la experiencia, los cuales parecen suponer el pensamiento analítico... esto parece presuponer el predominio del sentido visual a partir de la reducción de las configuraciones sonoras mínimas, las sílabas, a los fonemas en tanto significad de letras, es decir, de algo visible.*<sup>41</sup>

Escribir es la ordenación espacial de la palabra y por lo tanto de las ideas, en consecuencia de una cosmovisión. La tecnología del alfabeto ha permitido el pensamiento filosófico, es decir el proceso de abstracción del lenguaje a partir de dejar la repetición nemotécnica de la oralidad hacia el desarrollo lineal y analítico de la palabra escrita. El alfabeto permitió la traducción de los fonemas en signos, en objetos visuales, provocando la superposición de lo visual por encima de los demás sentidos, fijando así la concepción “occidental” del mundo.

La escritura no es el suplemento del lenguaje, no es la duplicidad de la oralidad ni una técnica al servicio de la “expresión siempre presente”<sup>42</sup>, ha dejado de ser la sombra, es quizá una suerte de alquimia dentro del acto de enunciar, un llamado a la vida que asiste a nosotros a partir de las palabras correctas, una invocación, una creación a la par.

---

## 1.5 ESCRITURAS NÓMADES

*En la cosmogonía egipcia, Ra (dios solar) eligió a Thot para tomar su lugar durante la noche en esta labor de suplencia, como se sabe, Thot era el dios de la escritura, y por esta razón, para el verbo, la figura fugaz, inasible, del suplemento de la usurpación. La escritura habría sido para el sol (logos, habla, razón, vida, bien, padre) esta luna muerta constreñida a la reflexión, este espejo rocoso cuya faz escondida, femenina, su superficie no se aparecería de cerca, no sería vista hollada –o violada- más que en el presente y para el futuro.<sup>43</sup>*

De acuerdo a Derrida existe una escritura previa a la escritura, la cual subyace a la sombra del habla, una inscripción, una huella que busca la permanencia y la trascendencia de lo fijado, tanto el lenguaje, la escritura y la propia arquitectura del espacio neolítico, responden a razones vitales como simbólicas en el intrincado nacimiento de la cultura en la cual toda “marca semiótica”<sup>44</sup>, toda marca visible o sensorial que un individuo hace y a la cual atribuye un significado es escritura, así

como el propio espacio como lugar de inscripción y lectura de los signos de lo natural y lo humano.

Ahora que el texto se ha despegado de la hoja, con el advenimiento de las plataformas digitales, es que nos reencontramos con el reto de configurar sus espacios para este ser etéreo, uno que, como antaño iba transformándose a la par de su contenedor en completa reciprocidad.

En la medida que la palabra escrita se ha separado del texto nos hemos hecho conscientes de la importancia capital de la morfología del libro como facto del discurso.

Derrida afirma que es la metáfora el principio del lenguaje, que es la acción de la enunciación oral un juego de asociaciones que nada tienen que ver con principios de administración y organización. La metáfora en cambio “es una comparación no significada, es la puesta en juego de un objeto con otro a pesar de su disimilitud”<sup>45</sup> es la combinación de dos espacios, el espacio lingüístico con el espacio de la experiencia perceptiva, el juego de la generación de imágenes que sugieren en tanto “sugestivas”.

La introducción de figuras-imagen dentro del discurso escrito, es que la poesía logra el enrarecimiento del discurso y plaga de sensación el espacio de las palabras. Las palabras “tratadas poéticamente recobran el poder de conciliarnos con las cosas... el lenguaje es en su fondo como un mundo o un cuerpo”<sup>46</sup>. Cuerpo en el sentido de que podemos interactuar con él y generar sensaciones a partir de su interacción. La imposición fonético lineal de la escritura-lectura, así como la estructura secuencial *espacio-temporal* del libro, es la historia de la imposición de

---

45 LYOTARD, Jean-François. *Discurso, figura*. editorial la cebra. p.288

46 *Ibíd.* p-290

occidente de una metafísica supeditada a la fonética y la razón-logos como eje de la sensibilidad, cancelando la metáfora y desarrollando estructuras rígidas de significado, delegando la lírica (poesía) a un papel “menor” en la cultura.

La separación de los espacios figural y textual y de la sujeción de la imagen a la palabra, recién se especifican y separan con la modernidad. Es de notar que en la antigüedad, existían una serie de manifestaciones en que ambas dimensiones permanecían aún unidas, por ejemplo, los *Technopaegnia*<sup>47</sup>, que comprendían todo tipo de puestas en página originales y de juego de letras.

*“Deconstruir la estructura lógica del lenguaje es reformular la estructura del pensamiento”*.<sup>48</sup> La apertura del libro a formas no adoctrinantes, implica una forma abierta del uso del lenguaje, la poetización de sus estructuras, en donde cada elemento va en pos de un armonía conceptual y visual en la que el juego de significaciones y sentidos sea un elemento constitutivo de la obra.

Una nueva escritura debe de gestarse ya no desde un origen y tendencia a una meta final establecida de antemano, si no que la estructura textual se conforme a partir de una relación de identificación entre el todo y las partes. La polifonía, la fragmentación y la errancia aparecen como estrategias de subversión de nociones como las de verdad o autoridad acuñadas por occidente. La imposición de una línea única de lectura o de una interpretación univoca del texto se constituye a partir de una ideología que busca dotar a los hechos de una coherencia causal, una integridad y plenitud y un cierre

---

<sup>47</sup> *Technopaegnia*: es la palabra griega sugerida por Ausonio (310 d.C.) para designar la estrategia de disponer los versos según la forma del objeto en que se imprimirán: un huevo, un hacha. Estas obras son antecedente de los caligramas.

<sup>48</sup> GACHE, Belén. Op cit. p. 55

de sentido inexistente en la vida cotidiana. “Cuestionar la naturaleza de del libro lleva necesariamente a cuestionar la naturaleza misma de la cultura que le da origen”.<sup>49</sup>

Dado que el lenguaje controla nuestro pensamiento, si reelaboramos nuestro lenguaje, también reordenaremos nuestras percepciones de lo real. En oposición a una escritura oral y por lo tanto lineal, una escritura nómada, indeterminada como forma de concebir el ordenamiento del discurso a partir de la vista, llena de saltos de intereses variados y contrastante, que haga uso indistinto tanto de la imagen como del texto, que explore el espacio tiempo del libro y se valga de ideogramas fonogramas, pictogramas y toda la *grama* posible.

La hipertextualidad, la no linealidad del discurso responde al modelo de lo que se tiende a llamar posmodernidad, juega con su secuencia espacio-temporal a manera de montaje cinematográfico, que no es más que el fin de un modelo progresista que concibe el tiempo como una banda de ensamble.

La multiplicidad de discursos se encuentra con las manifestaciones de la escritura nómada, tiene ecos y representantes a lo largo de la historia de la literatura desde el siglo XVIII. Desde la sinrazón de los excesos de la lógica en Lewis Carroll hasta la mole conceptual que implica el Ulises de James Joyce.

La lectura supondría la reescritura de los pasos del escritor en donde a manera de búsqueda, el lector sigue los pasos del escritor, colocando los pies en las huellas signos de los pasos tomando presencias por unas huellas que por otras. Pero en este recorrido, como ya vimos toma muchas formas, uno puede detenerse en una huella en específico

y generar nuevos senderos sobre la línea marcada nuevos espacios que hacen puente con la hoja escrita y ya no es un texto si no un lenguaje que responde con lenguaje y que empiezan a interactuar.

Al estar indisociablemente unida la dimensión espacial y visual (al contrario de la palabra oral, ligada al tiempo y a la audición), será en el espacio donde la escritura se despliegue y dibuje sus figuras y sus traslaciones.<sup>50</sup>

---

50 GACHE, Belén. *Op. cit.*, p.85

El libro como lo conocemos y la forma de escritura que conlleva, surge en el medievo, he implicó las transformación definitiva de la escritura concebida como apoyo de la oralidad, paso de un ininterrumpido de texto enunciado en voz alta a la lectura silenciosa y espaciada, a la creación de índices, párrafos y sobre todo la separación de las palabras como unidades del discurso. Fue entonces que surge la universidad a mediados del siglo XII.

El libro se constituye como una arquitectura que reforma el pensamiento y va a su vez condicionado a él, no es más la sombra del habla pues ha inaugurado el pensamiento crítico analítico a partir de una linealidad discursiva, de la separación del lenguaje y del espacio del libro en secuencialidad, forma que fue evolucionando de caparazones y huesos, de tablillas cubiertas de cera y pergaminos, del Codex al libro de artista y a la era digital.









---

## II CIUDAD: LA EXÉGESIS DE LO URBANO

Existen múltiples narrativas sobre el espacio que se configuran y entretrejen sobre lo que solemos llamar ciudad. Es un juego de superposiciones entre maneras de concebir el espacio urbano y que se hacen efectivas en las formas que adquieren las ciudades y la manera en que vivimos en ellas, ya sean estas de orden económico, histórico o incluso anímico. La manera en la que la percibimos -y vivimos- puede ser o una adhesión pasiva o una construcción activa.

El determinar el origen de la ciudad en la historia, así como en las diversas civilizaciones, implica enfrentarse a una infinitud de prácticas y maneras de concebir el espacio y por lo tanto la ciudad. Adoptar un enfoque multidisciplinario es el método adecuado para hablar de un espacio tan complejo y a la vez vigente como lo es la ciudad. La geografía humanista, la

antropología urbana, los estudios urbanos en sociología así como diversa vanguardias como el surrealismo, el situacionismo e incluso el arte contemporáneo han multiplicado las perspectivas sobre conceptos como el de territorio, lugar, frontera, espacio público, espacio privado.

En medio de este crisol de perspectivas consideramos como una constante del fenómeno urbano, la creación de espacios como un acto recíproco entre concebir, apropiar, modificar y la manifestación física de estas acciones en el espacio urbano. Circunstancia en donde los diferentes agentes y personajes que toman parte dan lugar a la ciudad. Pareciera que esto es una cuestión por demás obvia, pero como veremos más adelante, tendemos a creer que la configuración político-geográfica es estática o por el otro lado, un devenir natural. La ciudad está en un proceso de construcción y

---

51 FERRATER Mora, José.  
*Diccionario de filosofía*,  
editorial ariel, p.912

52 CASTELLS, Manuel.  
*Problemas de investigación  
en sociología urbana*.  
Siglo Veintiuno. P 78

destrucción en todo momento, como asevera Robert Smithson, existe gracias a este proceso activo y su existencia no depende solamente de las planeaciones urbanísticas.

Si la relación entre crear y concebir espacio es recíproca, la imagen, como fuente y mediadora entre ambas es un punto a tratar en el análisis de las problemáticas del espacio urbano, pues ahí en la transición entre el ideal y la acción es donde se debe dar una retroalimentación. Imagen en el sentido de *imago* "forma de realidad (interna) que puede ser contrastada con otra forma de realidad (externa) ... una existencia situada a medio camino entre la 'cosa' y la 'representación'".<sup>51</sup>, es ahí en ese punto medio donde toma su lugar el arte y su larga relación y entendimiento de la producción de imágenes y la generación de experiencias sensibles. La ciudad como presentación y representación de sí misma tiene una proporción estética.

En lo que respecta a las "problemáticas" del espacio urbano a lo que nos referimos es a la privatización del espacio público, al despojo perpetrado por la gentrificación y la cancelación de la vía pública como espacio legítimo para la expresión y la inconformidad, es decir el ejercicio político del disenso. Todos estos problemas potenciados por el desarrollo del capitalismo en su forma espacial, como lo considera *Lefebvre*, y de manera más específica a las políticas globales dadas pro el neoliberalismo.

En un sentido ulterior lo que este trabajo se propone es permitir una imagen sobre la ciudad desde un enfoque artístico que toma como medio de acción y análisis las calles. Tal empresa es animada por la búsqueda de nuevas formas de experimentar la ciudad, de generar prácticas que han de devenir en formas concretas y espacios abiertos a la experimentación.

Priorizar la experiencia y el desarrollo de los imaginarios urbanos, se antepone a la gestión objetual del territorio, de la instrumentalización del espacio público y la apropiación de las cosmogonías que les dan nombre y sentido a lo que vivimos en conjunto. Las formas que el arte toma en cuenta para tal empresa son tema del capítulo mas adelante.

---

## 2.1 UNA APROXIMACIÓN A LA CIUDAD

Toda ciudad es la manifestación de una ideología, de una cosmovisión ejercida través de mitos fundacionales, de estructuras de ordenación (casa, calles, avenidas, parques etc) y de una serie de lineamientos y leyes. Los mitos, las historias del origen de una ciudad o población, dan razón del aquí y el ahora y guardan una relación con la ciudad y sus alrededores. Tanto las fronteras físicas e imaginarias como los confines hasta donde se determina la identidad colectiva tienen lugar en los imaginarios urbanos, en la idea que se tiene de un por que de la ciudad y de la posición que se adopta en relación a ello.

Una primera definición de ciudad, considera a una población como tal en tanto esta sea un espacio en el cual habita una población que no está directamente ligada a la agricultura, maneja los excedentes de la producción y son centros políticos, religiosos y administrativos. Ahora, la ciudad como la conocemos parte de un proceso de urbanización que Castells define como "... la correspondencia entre un determinado tipo de producción, definido por la actividad industrial, un cierto sistema de valores y una forma particular de asentamiento espacial, la ciudad, caracterizada por la fuerte concentración de la misma en un punto determinado".<sup>52</sup>

Contrario a esta visión, Edward Soya en *Postmetrópolis* pone en duda el orden de los factores determinantes del fenómeno social y espacial de la ciudad. Soya fija la ciudad como factor de desarrollo y no como consecuencia

de una actividad en específico coloca al espacio urbano como previo a la agricultura y a la escritura en vez de ser planteada de manera inversa. Se puede suponer que la cercanía y la multiplicación de relaciones y encuentros que permite la ciudad, acelera los avances tecnológicos, sociales y culturales. La ciudad como algo que precede a su forma y que se sustenta en algo más que un conglomerado de materiales y espacios.

Esta red de relaciones y sistema espacial no se encuentra vinculada solo en relación a sí misma, sino que es parte de una estructura más amplia que liga a poblados cercanos, espacios agrícolas e incluso otras ciudades. Cualidad que Soja denomina como *sinecismo*: literalmente la condición emergente de vivir juntos en casa, u *oikos*, el *sinecismo* connota la interdependencia económica y ecológica y las sinergias creativas y destructivas que surgen del agrupamiento intencionado y de la cohabitación colectiva de la gente en el espacio.<sup>53</sup>

Esto se coloca a la par del ideal que concebían los griegos para sus ciudades, entendidas como cuna de los saberes con la comunidad unida y alrededor del *Ágora*, punto vital de los atenienses, lugar donde los discursos de Sócrates eran emitidos y escuchados. La *Metrópolis* “ciudad Madre” era el espacio central de un conjunto de relaciones nodales de una gran cantidad de asentamientos. Intercambio, flujo, movimiento en red son entonces las especificidades del espacio urbano, cualidades que la designan como un espacio para el movimiento y la interacción.

Para Saskia Sassen las ciudades son sistemas complejos, pero siempre sistemas incompletos. “En esa condición reposa la posibilidad de hacer lo urbano, lo político, lo cívico,

---

53 SOJA, Edward W.  
*Postmetropolis. Estudios críticos sobre ciudades y las regiones, traficantes de sueños*, 2008 p. 42

lo incompleto, la complejidad y la posibilidad de hacer.”<sup>54</sup> La ciudad como una mezcla de espacios, gente y actividades. Del resultado de esta mezcla que comenta Sassen, el intuye lo que el llama una “capacidad urbana la cual tiene la facultad de alterar, de dar forma, de provocar”<sup>55</sup>. La ciudad entonces tiene un discurso, una forma específica de afectar a sus ciudadanos. La complejidad y su cualidad de ser siempre incompleta es algo que los ciudadanos deben procurar en su ciudad, como algo que asegura la posibilidad de generar un orden que concentra diferentes culturas, orígenes, opiniones que se depende entre si para continuar en la ciudad, o con la vida en ciudad.

---

54 SASSEN, Saskia. “¿Hablan las ciudades?” en *Habla ciudad*, Arquine p. 16

55 *Ibid*, p.16

56 *Ibid*, p. 10

A lo largo de esta tesis intentaremos defender la postura de la que la ciudad es el lugar que permite el ejercicio de lo político, que es una estructura que antecede a su forma física y que esta se compone no solo de edificios o personas, si no es la relación que guardan entre si, su capacidad de sinecismo o interrelación como “capacidades urbanas” como las denomina Sassen. Permanecer en la ciudad implica defender y potenciar estas capacidades.

Pensar el espacio urbano como campo de luchas semánticas entre fuerzas sociales, económicas, culturales, históricas y estatales implica que tanto las capacidades urbanas, para afectar y permitir la interacción entre múltiples sujetos, continuamente es amenazada. La identidad de un sitio nunca es una preexistencia, sino el resultado de una construcción<sup>56</sup>. La particularidad y equilibrio que alcanza una ciudad tiene entre sus retos la privatización, sistemas masivos de vigilancia, el incremento de la desigualdad, nuevos tipos de violencia urbana, y guerras asimétricas.



Es así que el abordar la ciudad será un continuo integrar de opuestos y a su vez de aceptar su carácter disruptivo y problemático. Es también reconocer que posee una serie potencialidades que deben ser aprovechadas para desarrollar una participación activa de la ciudadanía en la gestión de su espacio.

Entre ellas se encuentra el ya mencionado *sinecismo* y las capacidades urbanas de Sassen, que son las cuales permiten la integración y dependencia en lugar de la “tolerancia” unilateral y pretenciosa.

En los siguientes párrafos Se ahondara en la oposición entre lo publico y privado, en sus contrariedades y se buscara establecer a ambos como espacios del actuar político y social. A su vez reconocer la importancia de potenciar el disenso en el espacio publico para posibilitar la formulación de discursos y personajes que se impongan y generen historia gracias a las posibilidades de este espacio semántico.

---

## 2.2 LAS DICOTOMÍAS DEL ESPACIO URBANO

El espacio urbano que describe mas arriba Castels es considerado por Edward soya como parte de una tercera fase de desarrollo de la revolución industrial del siglo XIX. Esta fase se liga a la organización de los espacios urbanos a partir de la industria como principal actividad, “la producción a gran escala, el consumo de masas y la urbanización masiva, periodo que entro en crisis a finales de la década de los sesenta”<sup>57</sup>.

---

57 SOJA, Edward W. *Postmetropolis. Estudios críticos sobre ciudades y las regiones, traficantes de sueños*, 2008 p. 174

Esta tercera fase esta estrechamente ligada a la figura de Henry Ford (*etapa fordiana*) y sus fabricas de ensamble en línea, en donde el obrero desarrollaba actividades en extremo repetitivas. Se denomina posfordiano a las adecuaciones que esta forma de desarrollo capitalista tuvo que realizar para superar su fase de cenit y consecuente crisis.

*Buena parte de lo que ocurrió puede ser descrito como una descentralización consecutiva y selectiva de fabricas ... y demás actividades urbanas. Esto no solo desplegó las zonas céntricas hacia fuera, en un proceso descontrolado y crecientemente fortuito de suburbanización, sino que también hizo que cada zona existente se volviera menos homogénea de lo que antes lo había sido. El espacio y la vida urbana se fragmentaron cada vez mas, no solo en términos del uso residencial del suelo si no también los patrones de gobierno local, clase social, raza e identidad étnica.*<sup>58</sup>

A partir de este modelo posfordina surge una contradicción entre la expansión y globalización de ciudades “estándar” que responden a lineamientos impuestos en toda latitud y la generación de una serie de fronteras al interior de la ciudad. La segregación y fragmentación dentro de las ciudades que tiene como consecuencia la perdida de un sentido de unidad de la ciudad y sobre todo de la posibilidad de concebir una mole tan compleja e inmensa.

“La ciudad ha estallado y por otro lado hay una urbanización general de la sociedad... lo que aparece es otra relación de la sociedad con el espacio”<sup>59</sup>. El espacio urbano tiende cada vez mas a una imagen estandarizada y global desde una perspectiva macroscópica en detrimento de la gestión local de los símbolos y la apropiación del espacio publico.

---

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 175.

<sup>59</sup> LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Editorial capitán Swing. p. 220

En cuanto al papel del ciudadano en estas ciudades, este nuevo hiperespacio, fragmentado, complejo e inagotable supone una desigualdad ante la capacidad de adaptación que puede dar un sujeto ante ella. Si bien en el caso de las ciudades latinoamericanas a pesar del caos que se observa en ellas son funcionales en su día a día, estas se “oponen a una totalización conceptual o simbólica”<sup>60</sup> dejándonos sin el equipamiento perceptivo que corresponda a este hiperespacio.

“Hemos aprendido a movernos de manera diferente en un museo, en un aeropuerto internacional, en una villa, en un supermercado y en una recepción de embajada. Pero dolorosamente tenemos que aceptar que esa orientación múltiple carece de una metafísica”.<sup>61</sup> hay que aceptar que esta carencia deviene de la pérdida de un concepto unitario de la ciudad (No hay ciudad sino ciudades), así mismo que la base de los estudios urbanos en la mayoría de los casos no trasciende la polarización que constituye el espacio urbano. Una metafísica de la ciudad debe de trascender el aspecto formal del espacio urbano y adentrarse en su constitución invisible, es decir, a las dinámicas que anteceden a los espacios y las justifican.

A partir del acelerado cambio del espacio urbano, a su continuo desmembramiento y dilatación es que se ha comenzado a vislumbrar que la base de muchas de sus problemáticas tiene lugar en los conceptos que separan el espacio público del espacio privado. Hemos de decir que en esta lucha entre el espacio privado y el público, es el primero va ganando lugar y derecho sobre el otro.

---

**60** BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. Observaciones urbanas: Walter Benjamín y las nuevas ciudades. Editorial Gorla, p.143

**61** *Ibid*, p. 138

Simmel en sus *ensayos de crítica de la cultura* apunta a este problema desde dos elementos formales y a la vez simbólicos: la puerta y el puente. La puerta como el elemento que separa y acota una selecta parcela del resto del mundo y llama "propio", el puente como el elemento del paisaje que une aquello, que a los ojos del hombre, se encuentra separado.

La puerta es entonces el elemento que se interpone y a la vez conecta el espacio privado con el espacio público. Imaginemos por ejemplo que de ser esencialmente opuestos tales espacios solo existirían los muros y las ventanas, si acaso, como elementos arquitectónicos únicos del paisaje urbano. El puente a su vez es un elemento que conecta aquello que por principio no estaba dividido. Las distancias que el puente nacen de pre-concepciones y conceptos, más que de verdaderas irrupciones y discontinuidades del espacio geográfico. Lo que no cruza es el hombre.

Es así que de manera simbólica (metafórica quizá) Simmel traza los conceptos base que darán lugar a la traza de las ciudades modernas. Mas su análisis no se limita a separar simplemente, si no que coloca a la puerta por encima del puente, pues en tanto el puente no guarda importancia en la dirección en que se cruce, en la puerta este toma otro cariz, es el enlace entre ambos mundos. "La puerta representa de forma decisiva cómo el separar y el ligar son sólo las dos caras de uno y el mismo acto... el hecho de que él hombre mismo se ponga una frontera, pero con libertad, establece que también pueda superar nuevamente esta frontera, situarse más allá de ella".<sup>62</sup>

---

62 SIMMEL, George. "Puente y puerta" en *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, trad. Salvador Mas, editorial Península, p.31



**Fig 10.** Francis Alys *No cruzarás el puente antes de llegar al río* (detalle de instalación), 2007, Editorial Otro Angulo, 2 de Febrero 2016 disponible en [<http://bit.ly/1TTTgkA>]<sup>63</sup>

A partir de esta distinción base, una serie de oposiciones toman lugar en el espacio urbano, desde la perspectiva de Paula V. Soto considera que se derivan en: colectivo-individual, visibilidad - ocultamiento, apertura-clausura, casa-calle, interioridad-exterioridad.<sup>64</sup>

En la distinción entre colectivo individual, el espacio público es el lugar de lo político, desde ministerios, parlamentos, medios de comunicación o incluso bienes culturales. Es “aquel lugar donde pueden reunirse y deliberar racional y libremente asuntos de interés común”<sup>65</sup>. Lo individual viene siendo el espacio donde la política no tiene lugar, donde las dinámicas internas dentro de un hogar son invisibles o no discutibles. Tal invisibilidad del acontecer privado solo opaca las dinámicas de poder internas que se llevan a cabo en el hogar, así como suponer que la designación del espacio interior no tiene nada que ver con políticas públicas.

---

**63** Parte de la obra Francis Alys (Amberes, 1959) constatemente cuestiona la constitucion simbolica del espacio politico sobre el espacio geografica. Entre acciones performaticas, elementos simbolicos, video dibujo e instalacion, Alys elabora en *No cruzaras el puente antes de cruzar el rio* una critica respecto a la frontera entre Europa y Africa en el estrecho de gibraltar. El elemento emblematico de dicho cuestionamiento sera la cosntruccion de un puente "sobre la quimera del horizonte".

**64** SOTO V, Paula. *Lo público y lo privado en la ciudad*. [en línea], Revista Casa del tiempo, p.54

**65** *Ibid*, p. 55

**66** BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. *Op. cit.* p. 136

Para Flusser, teórico brasileño de los medios masivos, se borra el umbral entre el afuera y el adentro de la casa, este se hace permeable y transparente, "son los medios, las prótesis de los sentidos humanos, los que ahora parecen controlar al habitante de la casa".<sup>66</sup> Esta disolución entre el espacio interior y el exterior tiene efectos en el imaginario urbano y en la forma en que percibimos los fenómenos que acontecen en la ciudad.

Hemos de pensar que la disolución de las dicotomías urbanas no es esencialmente positiva o negativa, en el caso de la invasión de los *mass media* dentro de todos los hogares, dicha acción tiene un carácter negativo en tanto su relación es unidireccional, carente totalmente de una construcción de lo colectivo desde lo personal, desde lo privado.

La intromisión de "lo público" en el espacio personal mediante discursos emitidos por los medios de comunicación tienen un fuerte impacto en la percepción del exterior. Es mediante la inserción de mensajes y "noticias" referentes a lo público que el encuentro con el exterior se polariza, esto tiene una fuerte impresión sobre el imaginario urbano, es decir sobre la construcción de preceptos, límites físicos y perceptuales del espacio público.

Uno de los peligros se encuentra en la generalización de la cultura del miedo, la cual organiza las ciudades mediante protocolos de vigilancia que afectan el urbanismo y la gestión física y social del territorio de maneras radicales. "Se trata de la progresiva interiorización del control ... hasta el extremo de convertir a la ciudadanía en el primordial cuerpo de vigilancia policial para con sus supuestos

conciudadanos”.<sup>67</sup> La cultura del miedo tiene como efecto la generación del “otro” un sujeto que representa todos los factores negativos y peligrosos, así como todo aquello que es negativo en el sujeto que lo enuncia. El resultado de esta otredad es la generación de fronteras del miedo, de colonias, calles, pueblos que mas allá de la violencia fáctica de sus circunstancias, están imbuidos de una imagen que los transforma en espacios a evitar.

Otra de las consecuencias de estas fronteras intra-urbanas tiene que ver con la segregación y mitificación de sus habitantes, circunstancia que excluye y subestima a los habitantes de tales espacios.

Estas fronteras no se producen de manera gratuita, tienen una finalidad específica. Su intención es continuar el proceso de fragmentación y segregación de la ciudad. Tienen que ver con la producción de un consenso que considere y aplauda el despojo, la persecución y la generación de guetos para los expulsados de los ahora pululantes y económicamente viables espacios de consumo.

El proceso que se enuncia es el de la gentrificación, el cual tiene como base la posesión de los espacios públicos por parte de capital privado. Es decir el espacio público antes considerado lugar de acción del estado y las políticas públicas tiene la inserción de los intereses y políticas privadas.

La privatización y la segregación se vale de plantear esencialmente el espacio público como un problema a solucionar, mientras tanto la población en general vive siempre sospechosa frente a cualquier atisbo de relación fundada en la fraternidad o en la mera generosidad.

---

67 PERAN, Martí. “Arte público punto cero: Notas para una recapitulación” en *Lugar\_cero reflexiones polifónicas sobre el arte y la ciudad*, Editado por Fundación del centro histórico, p.182

Ciudadanía siempre temerosa de ese “otro” que es presente en las calles, en los parques, colonias, mercados, transporte público y demás espacios.

Sassen fija la marcada diferencia entre público y privado desde un sujeto en particular quien teme y nombra la polarización: el burgués del siglo XIX. “El territorio físico y el espacio social, de la mano y sin tapujos, se planifica y se organiza para la circulación ostentosa de la subjetividad burguesa como única referencia y como modelo universal... el capitalismo se ha convertido ya en una explícita fábrica ideada para la producción de este tipo específico de subjetividad inducida que se publicita por doquier de forma indecente y pornográfica.”<sup>68</sup>

La disyuntiva entre lo privado y lo público es entonces una operación de clase que tiene lugar en el desarrollo de las ciudades industriales. “Las ciudades del primer capitalismo concibieron el espacio público como un lugar de anomalías: el anonimato, la barricada anarquista y la prostitución”.<sup>69</sup> En el París del segundo imperio “Hausmann está puesto al servicio de borrar la experiencia colectiva y la memoria del pasado con su *embellissement stratégique*”.<sup>70</sup> París como una de las primeras ciudades modernas de Europa tiene la clara convicción de erradicar la posibilidad de subversión mediante sus amplios bulevares y su traza panóptica alrededor del arco del triunfo.

Cuando Walter Benjamín se refiere al *flâneur*, evoca todos estos periodistas que realizaban sus artículos sobre la pululante sociedad francesa. Su espacio de trabajo era la calle, los cafés, las pasajes, estos últimos como intersticios entre el exterior y el interior. El burgués promedio

---

68 SASSEN, Saskia.

*Op cit*, p.188

69 *Ibid*, p.183

70 BUCHENHORST, Ralph,  
Miguel Vedita. *Op. cit*, p.90



vivía en su interior, en estos “estuches aterciopelados” en lo se que se atrincheraba para protegerse de las anomalías.

El espacio publico como anomalía como problema que debe ser solucionado a toda costa viene de demonización, del horror que provoca pensar “la sociabilidad que se generan para la mirada de esos otros que son desconocidos un espacio público es, pues, un espacio en el que el intruso es aceptado, por más que este no haya encontrado todavía su lugar y por más que no haya abandonado su libertad de ir y venir”.<sup>71</sup>

---

71 SOTO V, Paula. *Op cit*, p.57

72 *Ibidem*

Pero a pesar de pensar el espacio publico como el lugar idílico para las practicas materiales de la libertad, incluyendo el anarquismo y aquellas que son contradictorias, este espacio esta plagado no solo por la cuestión de la convivencia de sujetos heterogéneos. Existen en el normas comunes y de la común aceptación de las normas. Sean estas explicitas o implícitas, formales e informales, rígidas o flexibles.

“La vida en público y la vida en privado se constituyen como espacios de interacción y co-presencia.”<sup>72</sup> En ambos se gesta un sujeto político y social que debe de vivir bajo las normas que se han generado para la mutua convivencia, mas, este contrato social en el que se nos ha incluido sin nuestro consenso, debe de ser reformulado. Jugar, deformar, crear y reintegrar nuevas formas de percibir y por lo tanto vivir el espacio en común que tenemos, debe partir de la aceptación de sus complejidades de su carácter incompleto y complejo.

En un sentido mas amplio privatizar el espacio, pero dando la cualidad a este de lo intimo, de aquello que creemos solo tiene lugar al interior. Realizar una apropiación del

espacio por parte de los diferentes agentes que toman parte de ella a sabiendas de que nada tiene el derecho a permanecer por siempre.

Como última dicotomía, la perspectiva de lo urbano ya no está confinada a la ciudad misma. La ciudad es el punto de partida de una visión totalizadora. Ante la expansión inminente de lo que Lefebvre llama capitalismo espacial, la lógica de la ciudad-mundo ya no distingue entre rural y urbano. El territorio global se determina bajo las relaciones entre espacio dominantes y espacio dominados.<sup>73</sup> En donde el espacio dominante posee un mayor grado de desarrollo y control. Su lógica, instrumenta el espacio, se expande, idealiza y domina la producción de los espacios, de las materias primas y las poblaciones que la habitan, despojando la posibilidad de los pobladores de ser autosuficientes, cooptando los recursos para su redistribución y captación.

*... El espacio entero ha sido integrado al mercado y a la producción industrial a la vez que este espacio ha sido. Así pues: integración al capitalismo de la agricultura y también de la ciudad histórica y en extensión al espacio entero, comprendida la montaña y el mar, a través de la industria del ocio.<sup>74</sup>*

La ciudad en la actualidad no es solo un tema que concierne a quienes viven en ella, su lógica, la manera en que irrumpe en el mundo es de carácter global y es impulsada gracias a el capitalismo espacial. “La megalópolis ciñe la tierra de Singapur a Los Ángeles y Milán. Enteramente una zona entre la nada y la nada, no se sabe de una duración y una distancia perceptibles.”<sup>75</sup> Bajo este panorama repensar la ciudad, sus posibilidades políticas y de organización permiten

---

73 LEFEBVRE, Henri, *op cit*, p. 221

74 *Ibid.* p. 221

75 BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. *Op. cit.*, p. 138

---

76 PERAN, Martí. *Op cit.* p.186

77 El colectivo superflex en su pieza *Superkilen*, comisionada por la ciudad de Copenhague, desarrolla un parque que busca incluir a la población migrante de 50 países a partir de duplicar y traer mas de 100 juego de sus lugares originarios. El proyecto busca generar, un espacio inclusivo que juega a su vez con el recuerdo y la identidad mixta. La mayoría de las obras del colectivo incursiona en aspectos legales, políticos y económicos que operan desde las artes.

mediar su impacto y potenciar sus capacidades como un artefacto a favor de las culturas y poblaciones que afecta y no en su detrimento y destrucción.

A manera de conclusión respecto a las dicotomías de definen la traza del espacio urbano así como de las conductas que se desarrollan en ella, hemos de decir que algo que comparten entre si, es la preponderancia del valor de cambio sobre el valor de uso. La perspectiva del sujeto ideal del capital es dada desde la economía, “el espacio publico esta orquestado a partir de su capacidad para dinamizar procesos económicos, desde la mera actividad comercial hasta las soluciones urbanísticas que han de concretar las formas del escenario publico.”<sup>76</sup> En tanto la especulación del valor del espacio este por encima de los usos simbólicos, sociales y políticos de este, la instrumentalización del espacio ha de continuar.

---

### 2.3 LA CIUDAD PALIMPSESTO

Debajo de la superficie, mas allá de la infinitud del horizonte urbano, las múltiples capas de las utopías perdidas se suceden unas sobre otras. Los cinturones de pobreza alrededor de los centros de poder se expanden como el duramen de la madera, dejando marcado entre cada línea, entre cada frontera trazada por caminos, huellas de su crecimiento, de su transformación expansiva. Sobre todas estas capas la tersa alfombra de la gentrificación repliega y encubre el caos hacia los cerros encaramados, hacia las provincias.



**Fig. 11** Superflex, "Superkilen", 2010, [http://bit.ly/1LXN0Ra], Consulta 5-febrero-2016<sup>77</sup>

La espacialización capitalista solo requiere de fachadas para continuar "normal" y funcional mientras va desenraizando poblaciones enteras de los ahora nuevos fraccionamientos que conservan las fachadas cascarones vacíos de historia.

La ciudad desde una perspectiva funcionalista de base meramente económica entiende el espacio como un instrumento, como objeto de explotación. Política que busca imponerse y justificarse en tanto proyecto social y urbano unívoco para la sociedad en su conjunto, en donde las acciones y movimientos están controlados y determinados

por la división y fragmentación del espacio en relación a un aumento de la producción y la eficiencia. La cancelación del espacio socialmente producido por medio de modelos de control de la percepción.

El habitante desprovisto del afecto, sin relación con su lugar arrendara las fachadas huecas de las ciudades, recorrerá los centros (históricos) comerciales que alguna vez fueron el reflejo de una historia, en medio de un proceso maquillado de degradación de las identidades locales.

Lo que se asoma en la nostalgia de ver un viejo edificio caer, es mas que la perdida de un hogar, es el final de una forma de vida que estaba implícita en esos lugares y que ahora es sustituida con nuevos inquilinos sobre nuevas organizaciones y creencias. Las ruinas de las pasadas ciudades serán la fachada de algo que ya ha comenzado: la total dislocación del ser en el espacio, la desidentificación del cuerpo y la memoria del espacio en donde toma lugar.

La lógica capitalista ha deja de pensar los espacios como lugares de producción si no la producción de los espacios determina sistemas de producción de la sociedad. Es entonces que su geometrización, división y acción tendrán como finalidad la generación formas de control del flujo. "Flujos de energía, materias primas, flujos de productos acabados, flujos de mano de obra, flujo de capitales, sin contar pequeños flujos como los flujos de los automóviles. Es una nueva relación de la economía política al espacio que se forma"<sup>78</sup>.

---

78 *Ibidem*

La ciudad en tanto objeto, no solo se limita a la dominación del espacio físico, en las fronteras y caminos, en

el interior de nuestras casas, esta habita en nuestras mentes. Una limitada visión de la ciudad en tanto velocidad y progreso, es gracias a la manipulación de la imagen de la ciudad que activamente se construye y condiciona la forma en que vivimos en ella. Cancelar la posibilidad de imaginar la ciudad implica la cancelación de un proyecto de la vida humana en comunidad.

La incongruencia entre la división del espacio en un infinito de posesiones privadas y la ostentación de dominación global del espacio confina a los ciudadanos a una participación mínima dentro de las decisiones sobre el uso del suelo y sus recursos. El ciudadano no está en capacidad de administrar estos espacios, es solo un arrendador, un sujeto que hace efectiva la plusvalía de un lugar sin modificar ni aportar nada sustancial.

La apropiación positiva de los espacios por parte de sus habitantes, como forma de conciencia y construcción de sus símbolos y actividades colectivas, debe interactuar con la idea de ciudad, con el como habitamos y experimentamos el espacio, esto atañe tanto a el proyecto social que implica una forma de vivir en conjunto dentro de la ciudad; a la posibilidad de constituir y repercutir en las formas que se utiliza el espacio público y en carácter literal "imaginar" (de generar imagen) sobre los paisajes del recorrido masificado del trabajo.

El medio de ruptura para la totalización de la experiencia y el espacio surge en la necesidad de jugar con las posibilidades de encuentro, valerse de la estructura en red y de las diferentes capas históricas, perceptivas y formales de

la ciudad para narrar lo común y lo personal en nuestro lugar. Debemos imaginar la ciudad como parte de un ejercicio práctico del estar, solo así los valores de la ciudad idealizada y autoritaria cederán ante las realidades específicas de cada entorno.

Existe una contradicción constante en la concepción y acción del espacio urbano la cual tiene una relación sobre la forma en que se visualiza; una es vista “desde arriba” esta describe la condición y el condicionamiento de la realidad urbana en términos generales y globales<sup>79</sup>, es manifiesta en los mapas en las utopías urbanistas y en la mirada panóptica que generan los rascacielos; esta la mirada “desde abajo” la que existe al nivel del suelo, esta existe en las narraciones, es relatada, es vivencia y por lo tanto su enunciación implica acción, “esta fundada en las prácticas espaciales localizadas y en experiencias concretas de la vida cotidiana”<sup>80</sup>.

Revertir las dicotomías que forman la ciudad y los procesos de segregación y globalización del paisaje urbano, requiere de su exégesis, es decir de la lectura rigurosa de sus complejidades y posibilidades para la vida humana en sociedad. La ciudad se vuelve entonces un palimpsesto de textos, símbolos y significados, que parten de la observación de sus formas de influencia entre capas históricas, sociales, políticas e imaginarias.

La ciudad como relación y manifestación del movimiento, implica una participación del cuerpo, la memoria y la creación de vínculos afectivos. Reflexionar el concepto de ciudad y como este es entendido como un sistema espacial de relaciones nodales que permean las relaciones sociales implica

---

79 PE SOYA, Edward.

*Op. cit.* p. 38

80 *Ibidem*

realizar una revisión histórica, aunque breve, que permita entender el cambio sustancial en las formas en que concebimos, percibimos e ideamos el espacio.

Esto implica en términos de Lefebvre una interacción de las tres superficies que se superponen sobre la ciudad y que se expresan de manera física a manera de palimpsesto, de rasgaduras, veladuras y sobreescritura de la superficie.

La ciudad como manifestación de un encuentro entre: el espacio ideal que se da en los modelos utópicos, en las cosmovisiones que son la base de la ordenación de espacios tangibles; el espacio imaginario que se da a partir de nuestros deseos y necesidades, lugares vinculados al recuerdo y al mito; y el espacio percibido entendiendo la ciudad que se gesta progresivamente mediante la acción del cuerpo mismo del ciudadano, es el espacio con el que estamos en contacto de manera cotidiana, aquel que se genera en el juego de los sentidos.

Todas estas formas de ciudad coexisten y se modifican recíprocamente. Una de las premisas de esta investigación se basa en la afirmación de que la ciudad imaginaria que tiene lugar en primera instancia en el ciudadano, infiere en el espacio perceptible, y que por lo tanto modifica la ciudad ideal, abriendo nuevas posibilidades a la forma de relacionarnos en el espacio y entre nosotros.

Indagando la constitución de la ciudad, adentrándose en su morfología como síntoma de sus condiciones, tendremos una visión unificada de la dinámica urbana, lo que nos da la posibilidad de dar interpretaciones plásticas del sistema, con la finalidad de incidir en sus espacios.



---

### 2.3.1 LA CIUDAD IDEAL

*La ciudad es un ensayo de secesión que hace el hombre para vivir fuera y frente al cosmos, tomando de él porciones selectas y acotadas.*

José Ortega y Gasset, obras completas. Tomo II

Toda ciudad es la manifestación de una utopía, presentación y representación de ideales de convivencia, en tanto prácticas del estar. Es la superficie donde se suceden el intercambio constante de recursos humanos y materiales.

Cada urbe es un proyecto, el ejercicio del poder modela su forma, “su rostro” es el rostro de los diferentes ideales de la convivencia y el desarrollo. La utopía como la manifestación de una cosmovisión, como la solución a la problemática social bajo la creencia de que una nueva sociedad surgirá de tal ciudad.

El principio ideal de la ciudad, es la manifestación utópica del intrincado diseño de relaciones social-espaciales, simbólicas y políticas. La ciudad es un espacio diseñado para el movimiento y la interacción, para la administración de esa interacción. La ciudad es la articulación de una narrativa viva de una forma del estar.

La Utopía es la resolución ideal del espacio, la sinécdoque de nuestra relación con el espacio, que a partir de modelos busca “resolver” problemáticas sociales estableciendo modelos de acción y habitabilidad predispuestas en el diseño y control. Las prácticas del espacio que derivan de tal control buscan fijarse en el tiempo y el territorio como soluciones inmanentes.

La forma ideal de cada ciudad es palpable en la ordenación de sus poderes e instituciones, en la constitución de

un deber ser de su población que se refleja en la trama de sus calles y avenidas, en la distribución de los centros de producción y en las diferentes lugares determinados a cada clase social. Aun así el común denominador de las ciudades actuales se forma en función del movimiento y el encuentro, que en un sentido inverso y gracias a la densidad de población ha tendido a la reducción del espacio vital a favor de los espacios de consumo y de trabajo. Espacios de intercambio mediados solo por el valor de cambio.

---

**81** El prefijo griego *ou* se puede entender cómo “no”, es una acepción distinta a *eu* que significa “bueno”.

La Utopía de Tomas Moro es la formulación de una ciudad ideal bajo un principio filosófico y político, estableciendo un “no lugar”<sup>81</sup>, una tabula rasa creada por sus pobladores imaginarios al cavar una fosa sobre las aguas y dejar entrar el mar en ella. Este no lugar, pensado gracias a las narraciones de Americo Vesputio y sus “descubrimientos”, encierra el paradigma de la república de Platón. Surge desde la literatura y la filosofía la constitución de la ciudad estado como artefacto modelador de lo humano a partir de la construcción de un lugar que nace de una fosa, de un vacío que debe ser llenado.

La regulación de las maneras y los espacios de convivencia de la ciudad ideal están bajo los preceptos del deber ser, de la superación del mal que aqueja las ciudades reales por medio de una estructura que prevé y modifica las conductas conflictivas. Un deber ser que se da gracias a su traza, a sus leyes y preceptos.

En un acto de rebote, Utopía es la tabula rasa que se colocara sobre México-Tenochtitlán, lugar y espacio que alimento las fantasías reformadoras de Moro. Sobre las ruinas que pretendía conservar Cortes como trofeo, se creó una



**Fig. 12** Desconocido, Mapa de Uppsala (Tenochtitlan en 1521). Biblioteca mundial digital [http://bit.ly/1Sn7wRT]. Consulta: 11-10-15<sup>82</sup>

ciudad, que de la antigua solo llego a conservar sus ejes cardinales, mismo que eran a su vez rutas comerciales y avenidas.

“La trama urbana de Tenochtitlán era centralista de corte axial”<sup>83</sup>, con los puntos cardinales como referencia para sus avenidas y utilizando tecnologías para aprovechar el espacio natural, chinampas y calzadas de tierra, vías rápidas impulsadas por agua y un abasto de agua potable hacia el centro mediante un acueducto que iba desde el cerro de los chapulines (Chapultepec) hasta la plaza central de la ciudad.

Sobre las ruinas de Tenochtitlan se erigió tras la conquista una nueva ciudad que tomo como referencia la residencia de Cortés como la base de lo que en un principio fue un trazo de 10 cuadras a la redonda y que gracias

---

82 Como podemos apreciar, las subsecuentes modificaciones al espacio urbano de la ciudad de México conservaron el damero central y se fueron expandiendo mas y mas hacia las tierras recién desecadas. Cada nueva extensión guardaba una relación con el centro de la ciudad y a la medida que los pueblos alrededor de la ciudad fueron atrapados por esto conservaron a su vez pequeñas plazas que recuerdan su origen.

83 *Ibidem*

84 *Ibid.* p. 18

85 *Ibid.* p. 6

a él conservó parte de los cimientos del antiguo palacio, las avenidas Tlalpan, México-Tacuba y el camino que lleva a el cerro de Tepeyac permanecieron sin variaciones durante largo tiempo.

El proyecto de la ciudad de México como una de las primeras ciudades con una traza de damero (tablero de ajedrez) surge después de la partida de Cortés por orden del rey de España y queda en su lugar el primer Virrey Antonio de Mendoza. Es en la mente de este Virrey, quien a partir de 1537, ante la amenaza de un levantamiento, decide fortificar la ciudad a la manera renacentista: en lugar de usar torreones, muros y fortalezas habitadas por conquistadores<sup>84</sup>, hace las calles anchas para que circule la caballería y realiza la “partición de la congregación”, planeación que viene de la República de Platón y que consiste en separar a la población de manera que se asigna un espacio específico a cada grupo de la ciudad, dejando a los españoles en el centro y a los indios y los negros en la periferia, este modelo se llevaría cabo en otras ciudades con iguales resultados para el control de los levantamientos, generando dos ciudades paralelas y complementarias: la ciudad de los españoles y la ciudad de los indios.

La ciudad seguiría los requerimientos de una ciudad humanista orientada de norte a sur y no de oriente a poniente como se hacia en el medievo. Mendoza toma como referencia para su ciudad en forma de damero, las construcciones que había realizado Cortes y Alonso García Bravo jumetrico de la nueva España sobre lo que eran “los lotes pertenecientes al palacio de Moctezuma<sup>85</sup> y que en la

actualidad corresponden al edificio del Nacional Monte de Piedad. La fundación de la Ciudad de la Nueva Hispania sobre la antigua ciudad, se basa en la suplantación y la construcción del nuevo orden sobre las ruinas de la anterior. Esto tiene un carácter práctico y simbólico, en el primer caso la reutilización de las piedras y bases de lo que fuesen las pirámides, ahorrando así mano de obra y material, en el segundo caso, establece la imposición de un nuevo orden sobre los espacios sagrados de los mexicas, era la prueba irrefutable de su nuevo poder<sup>86</sup>.

---

86 *Ibíd.* p. 37

La realización de la Utopía sigue la suposición del hueco a llenar, de un espacio vacío a ordenar, lo crea en la medida que la destrucción y la ruina son la base para la expansión de la ciudad sobre la cuenca de México. Su construcción ha de pagar el costo de la creación de una ciudad ideal, sobre una geografía que fue ignorada o simplemente subestimada. Una de las primeras pruebas al respecto fue la inundación de la ciudad de México en 1629 y no dejemos de lado los constantes problemas de sanidad, espacio y abastecimiento de agua que se va agravando con el paso del tiempo

La ciudad colonial sienta un precedente del arquetipo de la ciudad que se percibe desde el geométrico y que llega hasta el urbanista que mira desde arriba la configuración de una meta-estructura que se supone infalible, pero que deja de lado el caos, la capacidad funcional de ese caos que deriva en encuentros de todo tipo y sobre todo a esa cualidad, ese carácter intangible que esboza cada ciudad sobre sus calles.

La ciudad de México como terreno de la utopía renacentista antecede a la estructura panóptica de la *embellissement*

*stratégique* de Hausmman sobre el París medieval. Antecede a las reformulaciones que dieron lugar a “la ciudad luz” y a las exploraciones Baudelarianas. Fija a su vez una demarcación geográfica, una presencia, del racismo que se vive en la ciudad de México, que hasta el siglo XXI continua con estrategias colonialistas.

Rastrear la ciudad ideal en el contexto actual de la ciudad de México tiene que ver tanto con señalar los complejos de edificios administrativos de santa fe, la pululante y “cosmopolita” avenida reforma y el acelerado proceso de gentrificación del centro histórico.

*A diferencia de lo que ocurría en la ciudad tradicional, perfectamente ordenada a partir de la dialéctica entre el centro y la periferia , hoy las ciudades se organizan mediante una estructura urbana coraliforme, expandida cuando no incontinentes, en el interior de la cual se multiplican inevitablemente los centros y sus respectivas periferias subordinadas.<sup>87</sup>*

---

87 PERAN, Martí , *op cit*, p.180

Esta multiplicidad de centros da lugar a una extensa variedad de polis en un sistema de interdependencias que expande la ciudad mas allá del horizonte. Sin embargo hemos de citar el caso del centro histórico como punto de partida para una ciudad modelo, una suerte de maqueta de intenciones mercantiles y turísticas que sirve como medida y representación de un espacio que se reduce a tal resumen pero que sin embargo se ve presa del fuerte valor simbólico que aun posee “su centro”.

La elaboración simbólica de los centros históricos a partir de metonimias tienen la intención de hacerla rentable generando en ella “una imagen de la ciudad con intención

de totalidad: el centro histórico es la ciudad, un centro comercial su modernidad y así sucesivamente”<sup>88</sup>. Este acto reduccionista centra la actividad humana y el uso del espacio urbano hacia el consumo. Estos nuevos centros se valen de las cualidades históricas de su arquitectura y perfilan una serie de adecuaciones que preparan el espacio para inversión privada.

Desde la ciudad modelo y hacia su exterior esta ensombrece la generación de fronteras y fortalezas preservan los mecanismos de opresión y de mantenimiento de la desigualdad por antonomasia en el mundo contemporáneo. “Paradójicamente, la fragmentación y división que imponen se ve reforzada por la operación de unos mecanismos de control y vigilancia de carácter universal y transfronterizo.”<sup>89</sup>

La utopía ya no destruye y genera el vacío necesario para su constitución, remueve la estructura invisible, es decir desarticula las capacidades urbanas de la ciudad propiciando la violencia y las diferencias entre grupos locales que devienen en enfrentamientos violentos. A su vez, disloca la relación entre los sujetos y sus espacios y desactiva las cualidades políticas del espacio público. Este efecto dentro de una guerra táctica tendría las similitudes y efectos de una bomba de neutrones, que destruye menos infraestructura y tiene un mayor daño y extensión en la eliminaciones de seres vivos.

La ciudad ideal funcionalista continua con las estrategias de segregación y orden para su debida administración. “La apertura de las fronteras económicas de la ciudad ha conllevado la proliferación de otras en el interior, más frágiles y menos estables que las antiguas fronteras nacionales y que a

---

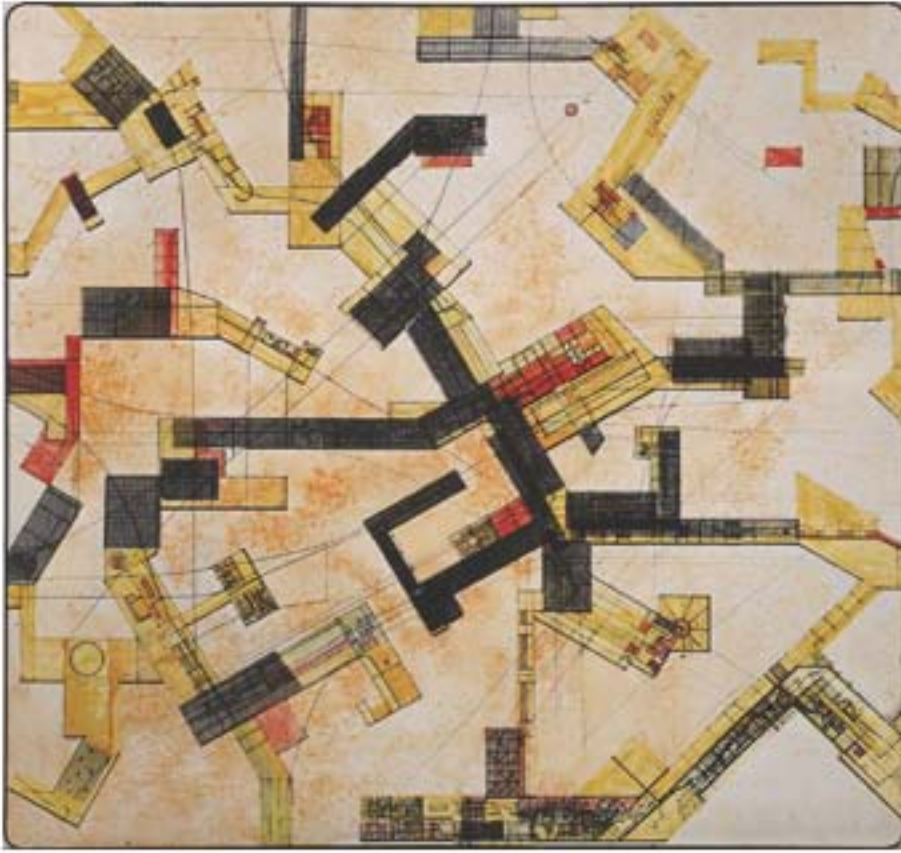
**88** AGUILAR Diaz, Miguel Ángel. “Espacio público: Tendencias y tensiones” en *Lugar\_cero reflexiones polifónicas sobre el arte y la ciudad*, Editado por Fundacion del centro historico, p.23

**89** PERAN, Martí , *op cit*, p.133

**90** El proyecto arquitectónico del situacionista *Constant Nieuwenhuys* implicaba una ciudad nomada, modular y laberintica. Basada en los campamentos gitanos, Constant idea unA ciudad que promueve los encuentro azarosos, el juego, la desregulacion de un sistema estatico del espacio por uno trasportable, vetiginoso y nuevo.

**91** BLANCO, Paloma et al, ed. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, p.129

**92** *Ibid*, p.133



**Fig. 13** Constant Nieuwenhuys, *New Babylon*, [http://bit.ly/1TeRt9T]. Consulta (12 -01-16)<sup>90</sup>

la vez que marginan y aíslan también dan origen a nuevas espacialidades, nuevas posiciones y nuevas reivindicaciones”<sup>91</sup>. La capacidad del espacio público como medio para el disenso se ha desplazado a las redes sociales virtuales, “la fetichización de la tecnología en occidente como promesa de un virtual espacio sin fronteras tiende a ocultar su acción como perfecta fortaleza de vigilancia del mundo real”.<sup>92</sup>



---

93 *Ibidem*

Mientras que las acciones contestatarias no se lleven de la virtualidad a las calles no sucederá una “primavera” en los movimientos de protesta. La utopía tecnológica como lugar de la democracia y la libre expresión tiene un reflejo en la desarticulación de las protestas en las calles, sin la debida traslación de la inconformidad a organizaciones que se den lugar de manera física en la ciudad las redes sociales solo serán un “modo de coordinar la acción de distintos grupos e individuos sobre el mundo real, un mundo dominado por las fronteras, muchas veces resguardadas por esa misma tecnología”.<sup>93</sup>

---

### 2.3.2 LA CIUDAD IMAGINARIA

*Un lugar va mas allá del simple hecho de suplir nuestras necesidades básicas, de la simple necesidad biológica de buscar una conformidad en el ecosistema.*

Yi fu Tuang Espacio y lugar

Existen un momento y un lugar donde nos sentimos seguros, una intimidad con las cosas y las circunstancias que no se limita a la habitación, sino que se expande hacia las calles, hacia los barrios. “Hacer lugar es fijar uno o múltiples centros afectivos de nuestras experiencias en el espacio. Establecer un aquí y un ahora para tener un allá y un después, algo abierto e infinito frente algo confortable y mensurable”<sup>94</sup>. Ese “allá” es el espacio, es el movimiento hacia lo desconocido,. Ambos aspectos se complementan y permiten una comprensión sobre el mundo en el que se vive. El espacio puede ser entendido como una relación de distancias o lugares a partir de uno o varios centros afectivos. El lugar es el espacio experimentado, aquel

---

94 TUANG, Yi-Fu. *Espacio y lugar*. University of Minnesota Press, p.4

95 *Ibid.* p. 43

del que nuestros sentidos tienen conocimiento pero que a la vez conservamos en nuestra memoria.

*Los países tienen sus geografías reales y míticas... la forma de actuar de las personas depende de su comprensión de la realidad, y esta comprensión, como nunca puede ser completa, necesariamente está impregnada de mitos. El espacio mítico es una construcción intelectual... es una respuesta de sentimiento y de imaginario de las necesidades humanas fundamentales.*<sup>95</sup>

El espacio mítico es esa distancia que va más allá de nuestro cuerpo, de nuestra mirada y que es explicada por medio de la imaginación, es la construcción de una otredad que se alimenta de lo desconocido para disparar especulaciones y respuestas. Esta ligado a el lugar, el mito también esta inmerso en el espacio abstracto y conocido, lo articula en tanto secuencia de experiencias.

El espacio abstracto del modernismo se basa en la deslocalización de los fenómenos políticos y sociales del espacio público, así como la formulación de un sujeto dispuesto a conquistar mediante su voluntad tanto a sí mismo como a la naturaleza, el cual irónicamente esta desposeído de un espacio propio. Este espacio es plano y estéril, se basa a partir de la cardinalidad cartesiana y se sustenta en la racionalización de las acciones y las cosas.

*El imaginario es una expresión discursiva, un medio para elaborar representaciones espaciales provenientes de la experiencia cotidiana, la memoria, el arte y los mass media. En el imaginario se reflejan las tensiones o dinámicas territoriales a las que está sujeta la ciudad: la convergencia o confrontación entre discursos institucionales y lo que llama*

*“punto de vista ciudadano ... El imaginario es abstracción e interpretación de los elementos de una cultura urbana compleja, y muchas veces, fragmentaria.”<sup>96</sup>*

---

**96** ZÚÑIGA, Christian.  
*La dimensión simbólica de los espacios urbanos*  
[<http://bit.ly/1QwhWgL>],  
revista Bifurcaciones.

**97** AGUILAR Díaz, Miguel  
Ángel, *op cit*, p.21

El espacio mítico, el imaginario de la ciudad es afectado por su enunciación mediática, principalmente audiovisual. “Esto supone que ciertos espacios públicos urbanos, son conocidos a partir de que han sido alterados por algún evento que los vuelve mediáticos (violencia, inundaciones, explosiones, accidentes, etc.)”.<sup>97</sup> El dilema de esta enunciación como habíamos mencionado anteriormente es la generación de una otredad, la cual justifica la privatización del espacio público.

Suponemos que lo íntimo solo tiene lugar en el interior, en el aislamiento que permiten las paredes. Contrario a este pensamiento, el espacio imaginario es la toma de lo íntimo dentro de lo público, es la elaboración afectiva del espacio que a su vez irrumpe en la distinción entre lo privado y lo público entre lo íntimo y lo superficial.

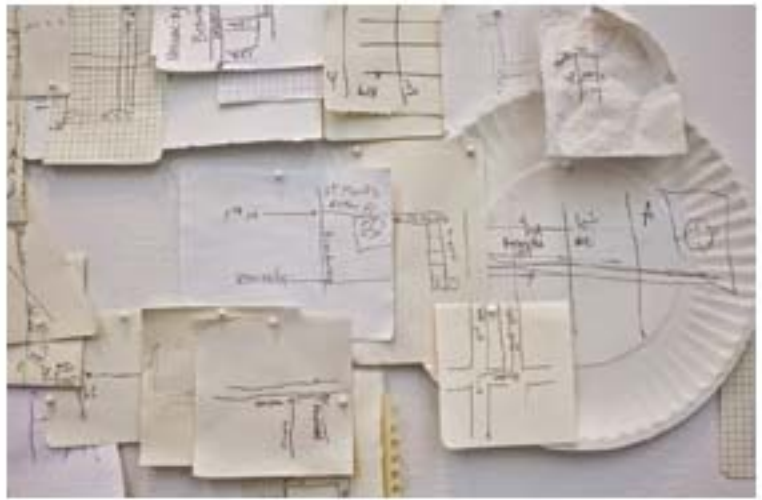
Romper las convenciones mediáticas, las fronteras del miedo que generan el ciudadano debe atreverse a ser afectado, es decir a permitirse percibir más allá de la automatización e insensibilidad que asignaba Simmel como característica definitiva del *urbanitas*. Ser influenciado, afectado por los demás y los lugares supone una operación imposible en una ciudad donde los índices de violencia rebasan la norma, pero operaciones colectivas de apropiación, de esfuerzos en materia de colaboración y juego en el espacio público pueden permitir un gesto, una fuerza insospechada en la apropiación sensible de la ciudad. La capacidad de soñar sobre las calles no debe

ser solo un ideal pequeño burgués sino un proyecto ciudadano. Imaginar la ciudad es la expresión invisible del sujeto en la inmensidad.

Habitamos la ciudad y la ciudad habita en nosotros. Los fragmentos inconexos e incompletos de la experiencia urbana toman unidad y forma dentro de las mentes de sus ciudadanos. Cada espacio de un recorrido común guarda una relación con un pensamiento, con un anhelo, con un mero divagar de nuestras mentes. ¿Acaso no volvemos a recorrer los lugares cuando olvidamos algo, ya sea una idea, un objeto, una fecha?. El espíritu humano como una ciudad, es una metáfora de Nicolás de Cusa para explicar las aperturas de los sentidos cual puertas a la realidad. Giordano Bruno por su parte ordenaba la mente como si este fuese un teatro de siete gradas.

La metáfora como medio de enunciar los afectos, como artefacto para recordar y analizar las ideas coinciden con la larga enseñanza de la construcción de palacios mentales de los *mnemotécnicos* griegos, que eran capaces de recitar y elaborar sobre la marcha complejos discursos con solo recorrer los pasillos de su mente.

¿Qué forma tiene entonces la mente del habitante de ciudad?, Una posible respuesta sería afirmar que su mente es una ciudad. Pero no solo una ciudad, sino una megalópolis configurada por todos los espacios que tuvieron lugar en su recuerdo y los que no, caben también aquellos lugares que se inventa. Los confines en un horizonte mental tienen como su frontera la propia imaginación y de los pasos del sujeto.



**Fig. 14, 15, 16** Nobutaka Aozaki,  
From Here to There, 2012,  
[<http://bit.ly/1aZkWR>]  
Consulta (12 -01-16) <sup>97</sup>

---

98 El ejercicio de la historia a partir de lo mínimo, de la capacidad de los detalles para inferir contextos mas amplios.

99 BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. *Op cit* p.87

La *micrología*<sup>98</sup> seria un medio para narrar las historia de las constelaciones, de las líneas que se trazan entre puntos minúsculos entre el espacio físico y las ciudades mentales que darían lugar a un encuentro, no solo del sujeto con el espacio de su afecto, o su desagrado, si no con otros ciudadanos en ese mismo instante.

En una proporción más amplia, el inconsciente mismo de una sociedad reposa en lo mínimo, en los detalles que se pierden en el gran análisis que una sociedad hace de sí misma. "Las imágenes espaciales son los sueños de la sociedad. Cuando es descifrado el jeroglífico de una imagen espacial cualquiera, se muestra el fundamento de al realidad social."<sup>99</sup>

La micrología de lo social y lo singular nos hermanaría con los surrealistas, quienes creen en el inconsciente de la ciudad que les habla y que ellos psicoanalizan, en un juego entre la fantasía y la realidad. Y por ultimo pero no menos trascendente, la micrología daría lugar a una dialéctica entre el pasado y el presente, el consciente y el inconsciente, daría lugar a una arqueología de lo urbano, algo que Benjamín estimaba como la medida necesaria para la creación de una imagen dialéctica de la ciudad.

### 2.3.2.1 LA METÁFORA DE LA CIUDAD

Para hacer surgir la metáfora inherente al imaginario que plaga cada calle, Benjamín apostó a la

dialéctica, a la oposición del pasado con el presente que confluían en la ciudad misma. Un largo listado de citas objetos y datos históricos alrededor de los pasajes de París, eran los elementos que coleccionaba para el análisis de la ciudad Haussmanizada.<sup>100</sup>

Para Benjamín el medio de adentrarse en las profundidades de la ciudad es por medio de la oposición, del análisis materialista del fetiche de la mercancía el cual estaba en las calles, en el análisis de las condiciones que se daban por sentido se encontraban los medios para entender el desarrollo del capitalismo en el siglo XX.

En su análisis de la poética de Baudelaire surge el *flaneur*, personaje que ha estado en el imaginario poético de la ciudad, ya sean los surrealistas, dadaístas o situacionistas. El *flaneur*, figura del paseante ocioso, absorto en el deleite del aglomerado humano, camina despacio paseándose con una tortuga o una “langosta con un listo azul”, guarda en su esencia la despreocupación, la ensoñación producida por el espacio.

Tanto Benjamín, como Kracauer, consideraban un ejercicio de exégesis la lectura de las imágenes urbanas, la donación de un lenguaje a las imágenes espaciales, a partir de interpretar la ciudad y sus manifestaciones como imágenes oníricas, las cuales eran reflejo del inconsciente colectivo. Kracauer concebía el “paisaje urbano como metáfora”<sup>101</sup> en donde lo mínimo y lo trivial de las relaciones

**100** Vestido de turista  
Aozaki pide referencias en Manhattan que lo llevan de un lugar a otro, de una indicación a otra. La pieza consiste en la generación de un mapa que se desarrolla a partir de croquis, de las representaciones gráficas y verbales de quienes le señalan el camino. Esta pieza recuerda las indagaciones de Kevin Lynch en la imagen de la ciudad y los trabajos de Stanley Bruown “this way Bruown” (1961). El mapa a partir de los sujetos, de la vista al ras del suelo.

**101** Término que se refiere al proceso de modernización de las ciudades medievales de Europa en el siglo XVIII y que inicia en la ciudad de París del segundo imperio a cargo del barón Hausmann, que a la vez ampliaba las avenidas de París generaba una estructura panóptica y antimotines.

imprevistas y figurativas que devienen en imagen es donde se encuentra el sustrato mítico de la ciudad. Kracauer creía que “al descifrar el jeroglífico de una imagen espacial cualquiera, se muestra el fundamento de la realidad social”.<sup>102</sup>

El *flaneur* además de ente abierto a la sensibilidad, debe ser un detective para descubrir los jeroglíficos de la ciudad, descifrar las estructuras y los objetos a la vista de todos pero que por eso mismo inhallable, cotidiano y por ello invisible.

Ambos filósofos proponen la alegoría como la base de entendimiento de la ciudad, Kracauer declara que “la potencia subversiva de la analogía puede liberar a la realidad de sus grotescas petrificaciones conceptuales. A partir del pensamiento analógico se desarrolla la alegoría”<sup>103</sup> desmitificar la modernidad mediante la alegoría, desenmascarar, en palabras de benjamín, “la ciudad como el escenario del fetiche de la mercancía y la fantasmagoría”.<sup>104</sup>

La lectura del espacio urbano mediante sus acontecimientos mínimos, se sucede mediante la acción de recorrer la ciudad, de analizarla. Para que de tal acción se obtengan símbolos, alegorías y acciones metafóricas, se debe desenmascaren la intención y estructura misma de la ciudad, y en consecuencia, la sociedad que la genera.

La ciudad como superficie semiótica, en donde las personas intercambian gestos-signo en un espacio ideado para tales propósitos, tiene para su comprensión la micrologías<sup>105</sup>. Suerte de análisis del todo en sus partes, principio de análisis perceptivo y conceptual de un espacio que en otros términos sería inasible. La ciudad como una totalidad.

---

102 BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. *Op cit*, p. 87

103 *Ibidem*

104 *Ibidem*

105 *Ibid* p. 90



Encontrar el signo pertinente, la metáfora perspicaz que se asiente mas allá y se configure alegoría y forma micrología de la ciudad pertenece a las calles. La ciudad moderna en su gigantismo y fragmentariedad es inabarcable, carece de un rostro sensible y comprensible como un todo. Esta debe ser abordada a partir de sus fragmentos, de estructura que sirva de “maqueta”, sinécdoques asequibles de su estructura. Para Benjamín ese espacio eran los derruidos pasajes de París de 1930.

---

### 2.3.3 CIUDAD PERCIBIDA

*A partir del cuerpo la creación de la realidad puede darse sobre todo a partir del espacio, que es condición previa para el cuerpo, principio de identidad dada de primera instancia... El cuerpo en movimiento es el dispositivo que permite abrir el espacio mientras lo crea <sup>106</sup>.*

La ciudad percibida es en donde la ciudad se expresa en donde genera su discurso, su lenguaje. La ciudad imaginaria deviene de las particularidades microscópicas de lo cotidiano, del azaroso y a la vez riguroso movimiento transurbano. Los encuentros, las derivas que nacen de la maraña, son parte de lo impalpable de la ciudad. La ciudad percibida como categoría para lo urbano es esa herramienta para el ejercicio de una metafísica del lenguaje de la ciudad, de su glosa, de su escritura. Digamos que la tripartición de Lefebvre es un acercamiento que permite intuir los aspectos inmateriales que dan lugar a una ciudad.

Cuerpo y espacio se transforman recíprocamente, no son objetos aislados, el sujeto político, el sujeto social existe en un momento y lugar determinados. Es gracias al cuerpo que el espacio existe, es gracias al espacio que el cuerpo existe. La corporeidad humana es el centro de la cardinalidad, de la creación especulativa del mundo y sus confines, su cosmogonía, del principio de creación del espacio. Toda escala geográfica tiene como condicionante la medida del hombre, los cuales van desde una casa, una calle, una ciudad, un país o un continente.

La idea de “cuerpo”, es decir de sus principios de acción y la forma de percibirse, tienen su correlato en el espacio urbano. La estructura de la ciudad esta dada a partir la racionalización del cuerpo y sus potencias, de la objetivación de “el cuerpo” y la desestimación de “los cuerpos”.

El espacio es existencia y la existencia es espacial.<sup>106</sup> Esta experiencia es relación con el mundo, en el sueño y en la percepción, y por así decirlo anterior a su diferenciación, expresa la misma estructura esencial de nuestro ser situado en relación con un medio ambiente.<sup>107</sup>

El recorrido del hombre es como un trazo que se inscribe sobre la superficie de la tierra, el cual, paso de satisfacer una necesidad alimentaria y de reconocimiento del espacio a una acción simbólica. Se convirtió en la primera acción estética que penetra en los territorios del caos, procurando pertenencia, reconocimiento.

Tal proceso conlleva la transformación de los significados del espacio atravesado, a partir del andar y de la generación de objetos colocados en su trayecto como

---

106 *Ibid* p. 100

107 GONZÁLEZ Valadez, Isaí. “Espacio e identidad Un estudio sobre la dimensión política del desarrollo”. Tesis doctoral. UNAM Posgrado de la Facultad de Ciencias políticas. p 292

---

**108** CERTAU, Michel.  
*La invención de lo cotidiano. (L'invention du quotidien I. Arts de faire gill gallimard, 1990)*  
Trad. Alejandro Pescador.  
Editado por Universidad Iberoamericana. p. 130

**109** *Ibidem*

“señales y signos de contenido para el”<sup>108</sup>. Primero el sendero allanado por los pasos, seguido de reconocer con la mirada los accidentes de la geografía, para luego crear sus propias marcas, más perdurables que sus huellas, con las piedras letradas con el menhir (piedra larga)<sup>109</sup>. La arquitectura es espacio y signo, es trazo y gesto que tiene como semilla germinal el andar.

Las primeras poblaciones humanas eran expresiones del andar, de espacios de reposo y espacios de movilidad, dentro de una trama que se coordinaba en tanto posibilidad del cuerpo. La ciudad en este aspecto, es la manifestación de relaciones de movimiento, entre cuerpos, entre objetos, entre estructuras políticas y el ejercicio de su administración. La transformación del paisaje urbano puede sintetizarse en el desarrollo de dos aspectos: la transacción y la traslación. Del intercambio que existe entre los cuerpos, los objetos y los espacios.

Las innovaciones tecnológicas en materia de transporte han modificado la ciudad, que a partir de la revolución industrial transformaron y definieron el espacio urbano. El tren, el automóvil, las telecomunicaciones, dinamizaron la creciente industria y permitieron una expansión y modificación del espacio público, de calzadas de tierra a avenidas pavimentadas para los automóviles. Estos fenómenos que aunados a procesos de modernización supeditaron el movimiento de las personas al flujo de la mercancía, por lo cual nos referimos no solo a una transformación de las formas de transportación sino a una traslación - transacción del andar, en donde el tiempo conferido al movimiento urbano

---

**110** CARERI, Francesco.  
*Walkscapes: el andar  
como practica estética.*  
Editorial GG. p.21.

**111** “Los pastores de Laconi ,  
en Cerdeña denominan a los  
menhires: perdas litteradas,  
de entre las múltiples  
interpretaciones que surgen  
a partir de esta alusión  
destacamos aquella que se  
refiera a su utilización para la  
construcción arquitectónica  
del paisaje como una  
especie de geometría ,  
como figuras abstractas  
contrapuestas al caos que  
les representaba lo natural”

**112** CERTAU, Michel.  
*Op. Cit*, p. 163

esta ligado al tiempo de trabajo.

El tiempo-espacio donde se desarrolla el ocio, no esta carente de restricciones, ha sido reducido a un fetiche, aun simple consumo, condición que abarca subyuga todas las experiencias del viaje. La sujeción de la traslación a la transacción económica del movimiento, lleva a la enajenación del viaje y sus experiencias, es precisamente este punto una de las problemáticas centrales de la investigación.

El cuerpo deja de ser un dispositivo para la experiencia, pasa a ser un instrumento de consumo y de producción, su movimiento es una circularidad, una dicotomía entre formas del estar supeditadas a una practicidad y valor económico. La irrupción del viaje en este esquema en tanto disposición a la experiencia focaliza la ciudad imaginaria al interior del ciudadano y permite que lo trivial y lo “común” manifiesten cualidades sensibles e incluso observaciones criticas.

El ciudadano “se traslada en células racionalizadas, en burbujas de poder panóptico y clasificador, un modo de confinamiento que hace posible la producción de un orden, una insularidad cerrada y autónoma, la cual, supuestamente, independiza de los arraigos locales”<sup>112</sup>. El tren es para Certau está “burbuja” que en su intento de acortar distancias priva al cuerpo de la experiencia de viajar. Las vías rápidas, los circuitos y demás caminos exclusivos para los autos son caminos fronteras, espacios que reducen la distancia entre dos puntos teniendo como costo la separación y confinamiento de otros.

Lo que se puede observar, es la constante transformación de la ciudad en función de la movilidad, de regular y permitir el flujo no de personas si no de capital, el capital

del trabajo y la transportación de mercancía. El paseante, el ocioso queda confinado a espacios creados expresamente para “vagabundear” pero como ya se veía en el París del siglo XIX estos espacios serían mediadores entre la experiencia de andar y de comprar.

Los pasajes que describe Benjamín tienen un paralelismo con los centros comerciales actuales, en donde la sensación de exterior-interior ha sido desplazada por un complejo de confort y exclusividad. El paseo a la manera del flaneur solo tiene cabida si esto implica un consumo, es así que el paseante adquiere y modela sus vivencias en relación a su capacidad de adquisición.

Moverse fuera de estos lugares, así como fuera del tiempo dedicado a las “vacaciones” implica un movimiento carente de experiencias. Los vagones del metro, los asientos del camino son “estos lugares de pereza y de pensamiento, naves paradisíacas entre dos citas (negocios y familia, violencias color gris)”, donde se crea un espacio-tiempo libre de la dicotomía entre trabajo y ocio. El viaje imaginario es la expansión del espacio imaginario y al renovación de nuestros límites míticos y perceptuales, este se manifiesta y se repliega de una forma abierta para crear y recrear los fenómenos físicos del espacio percibido.

El cuerpo para crear nuevos espacios requiere del espacio imaginario para su realización y viceversa. Las miradas perdidas en los espacios del movimiento, del paso entre estaciones, son las que paradójicamente sacan de las sombras los sueños de nuestros secretos, es en donde inicia un viaje inmóvil hacia a el interior.

---



# BIBLIOPOLIS: LA CIUDAD-LIBRO

---

CONTENIDO

<b>III</b>	Bibliopolis: La ciudad-libro
<b>3.1</b>	LA CIUDAD LIBRO
<b>3.2</b>	La retórica del andar
<b>3.3</b>	Breviario sobre el arte público
	CONCLUSIONES





---

### III BIBLIOPOLIS: LA CIUDAD -LIBRO

*El libro de la naturaleza se ha convertido en el libro de la ciudad, pero redactado en una escritura cifrada, escondida, sobrescrita, que se sobrescribe a si misma.*<sup>113</sup>

Analizar la ciudad mediante su condición de exégesis, es decir de ser leído como un libro, como territorio sagrado del mito y el encuentro, se vuelca a los espacios de movimiento, a la lecto-escritura a partir de la motricidad y el juego de los sentidos en el flujo de lo cotidiano. “La forma elemental de la experiencia humana es el movimiento, el andar, el cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos (de la caligrafía) de un “texto” urbano que escriben sin poder leerlo”.<sup>114</sup>

La ciudad es el resultado de la superposición de discursos, del tachar y reescribir, del borrar y rehacer de acuerdo a nuevas políticas o visiones de la vida humana en su conjunto. Si la ciudad es entendida

alegóricamente como un libro, este entonces sería un palimpsesto, un continuo sobre escribir en la superficie urbana.

La manera en que debe ser “leído” e intervenido este palimpsesto implica la interacción de las tres esferas en donde se mueve la ciudad. La ciudad percibida, la imaginaria y la ideal son a su vez planos dentro de este palimpsesto que interactuar a su vez con las capas históricas y sociales.

El espacio de las constelaciones de acción tienen lugar en el espacio público, es ahí donde las posibilidades de elaborar una forma de estar y percibir la ciudad son de manera más evidente. La intervención del espacio íntimo y cerrado del hogar puede ser abordado desde la propia intimidad que puede permitir la ciudad imaginaria.

Consideramos que el despliegue de la ciudad libro tiene como medio de escritura el cuerpo,

---

**113** BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. *Observaciones urbanas: Walter Benjamín y las nuevas ciudades*. Editorial Gorla, p. 135

**114** CERTAU, Michel. *Op cit.* p. 245



Fig. 20, 21, 22, Amado cabrales, *Movimientos para el Ying en el espacio subterráneo*, 2014, fotografías cortesía Iranyela López.<sup>115</sup>

el movimiento del sujeto en el espacio determina un discurso, una forma de considera la ciudad, dado de manera fáctica en su permanencia y traslado de un lugar a otro.

Las implicaciones de la ciudad libro tienen un especial interés en generar una relación metafórica entre ambos espacios. Cada espacio tiene una estrecha relación en la afirmación de un discurso a partir de sus formas, ambas han sido transformadas mediante un ideal, mediante una composición lógico lineal<sup>116</sup>, ambas representan una forma de concebir y modelar el mundo.

Su comparación es recurrente en la figura de personajes como Certau o Benjamín. Es de suponer que lo que invita al juego de superposiciones no son sus coincidencias sino sus

---

**115** Movimientos para el ying es un libro heptagonal despegable, hecho a partir de técnicas del origami. Su contenido se compone de una serie de instrucciones para realizar ejercicios de concentración y estiramiento especialmente diseñados para el metro. Tanto su forma como su contenido tienen la intención de modificar la percepción del viaje en el metro. <sup>115</sup>

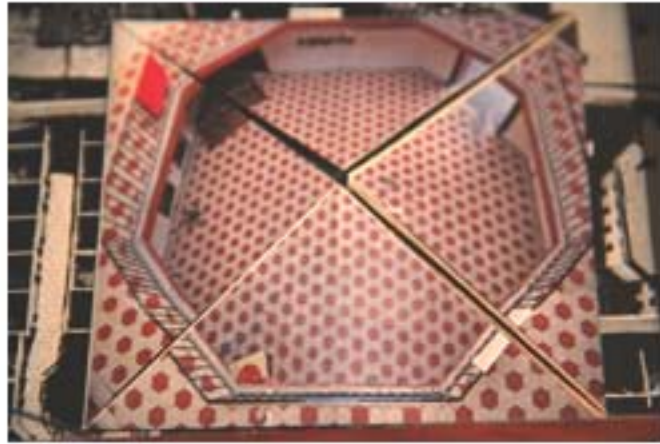
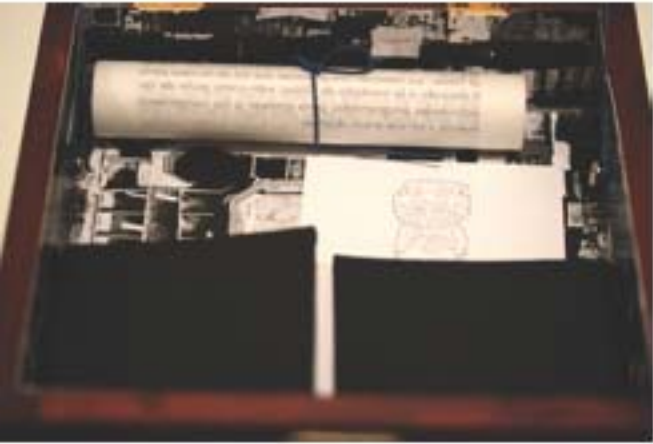
**116** Específicamente nos referimos al codex, a su ilación lineal y secuenciada, a su larga historia como medio de imposición del logos.

**117** *Se denominó terrain vague o espacios difusos, interludios perdidos en el entresijo de los múltiples centros, pero ajenos a su control y mandato, lotes vacíos, ruinas, predios intestados son esos vague.*

distancias explícitas. En la exhibición de sus coincidencias y diferencias se da una dialéctica que asoma una percepción diferenciada a lo que estamos acostumbrados a ver en cada uno de estos espacios. Es tal vez las hendiduras entre la metáfora lo que asoman nuevas perspectivas al fenómeno de la “lectura” en ambos espacios.

De alguna manera ambas poseen una base para su orientación, el índice es a vez el mapa y a la inversa. Estas guías cotejan, da un orden y una intención, estructuran de manera jerárquica sus espacios, ya sea mediante una simbología u ordenación lineal de los puntos de interés, de las referencias a seguir. Son una vista superior que deja de lado la particularidad y busca la constitución de una unidad, al menos semántica, que se observa morfológicamente unida. Desde estos índices, desde arriba, se ven las trazas, las avenidas como contenciones temáticas entre barrios síntesis y antítesis divididas por avenidas, por puentes.

Las páginas son las calles mismas, el espacio del tránsito, es lo que vemos en blanco, el papel donde el cuerpo de texto toma lugar, en las calles en lugar de solo leer a la izquierda se lee, se avanza por la derecha si se va en auto. Si se va a pie o se entra en un edificio se ve de arriba abajo. Ese edificio ese interior es el carácter connotativo de ese edificio palabra, su significación denotativa va en relación con la semántica de la colonia, con la de las palabras-edificio, si se usa o no y quienes lo hacen. Cientos, miles de frases dicen una y mil cosas algunos son párrafos colonias, otros son simples oraciones sueltas, palabras a la deriva, *Terrain vague*<sup>117</sup>, Palabras olvidadas en la enciclopedia de los tránsitos.



**Fig. 20, 21, 22**, Amado Cabrales en colaboración con los residentes de la HCNE, capsulas del tiempo, 2014, fotografías cortesía de Iranyela López <sup>118</sup>

---

**118** Capsulas del tiempo es la primera aproximación a una comunidad que se da lugar en la Honorable Casa Nacional del Estudiante que se compone de estudiantes de Provincia. Las capsulas contienen los recorridos afectivos de 3 residentes de la casa. Cada uno eligió un espacio de significación para su primera experiencia en la ciudad de México el cual es representado a partir de libros de artista específicos para cada uno de los lugares.

Leer no afecta el texto, afecta el texto que se desarrolla en la mente del lector, es decir su historia. Aquel que ahora le habita y habita en la palabra. Ciertas palabras son nuestra morada y otras simplemente las rodeamos. Las ventanas anchas de Poder contrastan con las empañadas y viejas de despojo. Leer y releer va con la mirada, esta solo va de paso, como el transeúnte, que también solo avanza y mira. Supedita sus demás sentidos a la lectura. Rayar, subrayar en cambio es una violencia, es dar mil vueltas frenéticas



alrededor de esas calles hojas y rasgarlas, marcar simbólicamente una pertenencia o una aversión a lo que se señala.

No podemos saber de que se trata el libro, el título solo nos hace denotar algo, pero en esencia es la máscara que oculta lo múltiple. Antes en el intercambio de lecturas, en las largas relecturas- caminata era posible leer y suponer la trama de la ciudad. Ahora la ciudad es un libro de libros, es el libro perdido de Borges en la biblioteca de Babel, el cual indica el camino a la comprensión de todos los demás.

*Metáfora” es etimológicamente un indicador espacial de movimiento. Su uso frecuente dentro del discurso postmoderno pretende señalar el componente dinámico, fluido, inestable y agnóstico del sistema y la caracterización de toda topología como tropología: como lógica del cambio, de la indeterminación, de la apropiación, del desplazamiento y de la diseminación, que reintroduce el vector temporal e histórico en el esquema.*<sup>118</sup>

---

**118** BLANCO, Paloma et al, ed. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, p.120

**119** BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. Op cit, P.89

**120** PALLASMA, Juhani. “la ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada” en en *Habla ciudad*, Arquine, p.39

**121** TERRA, Paulina. *Memorias colectivas del paisaje urbano*, Bifurcaciones, s/n

**122** BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda. Op cit, p.88

Si la metáfora es el acto de transportar, no un objeto en si, sino la ejecución de una acción, Bibliópolis es el vehículo que conecta la ciudad como el lugar de la representación del mundo entero; y el libro, la realización de la visión integral de ello. Continuando con la lógica de lo inconmensurable de lo urbano, no sería simplemente metáfora, sino metáforas transportando en red hacia toda dirección el sentido sobre las paginas-calles. Estas metáforas serian la configuración de aquello que se asoma entrelineas, entre calles, sería el medio de la micrología en su sentido practico.

La alegoría se convierte entonces en un medio cognitivo para descifrar los jeroglíficos de la gran ciudad... recurso de extrañamiento orientado a desautomatizar la percepción cotidiana... es la potencia subversiva de la analogía que puede liberar a la realidad de sus grotescas petrificaciones conceptuales.<sup>119</sup>

La fabricación del transporte dependerá de la intención del traslado. El libro de artista entre en este punto como el medio para articular la experiencia metafórica de la ciudad. Inaugura la relación entre ciudad y libro como

arquitecturas del lenguaje en relación con las estructuras del pensamiento. La ciudad imaginaria toma así un poder capital de transformación mediante la articulación y manipulación de signos sobre las superficie semiótica de la ciudad-libro.

El discurso, así como el sentido de una ciudad “... son excavaciones habitadas para la arqueología de la cultura, exponiendo el denso tejido social”.<sup>120</sup> Bibliópolis es la instauración de signos y experiencias articuladas siempre desde la creatividad y la imaginación sobre el espacio público.

La ciudad “sólo puede conocerse rasgando las capas superficiales de homogeneidad social y cultural, recorriendo sus estratos de tiempos y espacios heterogéneos, para lo cual sólo sirve atravesarla y experimentarla, identificar sus relatos e itinerarios proliferantes”.<sup>121</sup>

*Interpretar la ciudad equivale a descifrar sus imágenes oníricas, la sustancia de estas solo puede ser extraída de los fenómenos en apariencia mas inapreciables y banales. La misión del desciframiento es conceder lenguaje a un inconsciente materialmente objetivado en el espacio... el tiempo ha tomado aquí la forma del espacio.*<sup>122</sup>

Una dislocación del sentido de la ciudad logos, de sus tiempos y espacios, debe implicar una variación de la forma en favor de un traslado de significantes en la ciudad-libro. Entonces el punto de partida para intentar discernir y adentrarse en el funcionamiento del arte público podría ser una pregunta relacionada con sus transportes.



---

## 3.2 LA RETÓRICA DEL ANDAR

*La historia comienza al ras del suelo, con los pasos, cada una de sus unidades pertenece a lo cualitativo: un estilo de aprehensión táctil y de apropiación cinética.*<sup>124</sup>

La retórica del andar esta forma de dar vueltas<sup>125</sup> a las palabras y a los recorridos genera sobre la superficie urbana un texto que se crea en tanto subraya el con-texto. Al viajar se mueve y significa mediante el cuerpo como instrumento de lectura- escritura, esto permite nuevas connotaciones del espacio dadas por la experiencia que dan lugar a un ejercicio retórico de la relación entre sujeto y espacio. Singularidad del movimiento que es dada por los enlaces simbólicos históricos y económicos que derivan del recorrido.

Las historias desde el suelo, desde los pasos, son un intrincado tejido de caminos y encuentros que se desvanecen fugazmente, cada trashumante, cada comunidad, cada barrio establece un relato, un espacio mítico y personal sobre la ciudad, en este caso no hay ciudad sino ciudades, la superposición de perspectivas sobre múltiples planos de experiencia. *“Prácticas microbianas singulares y plurales, que un sistema urbanístico busca suprimir pero que, en lugar de ello, sobreviven a su decadencia”*<sup>126</sup> historias no escritas pero de alguna forma necesarias y trascendentes.

El recorrido como una forma de apropiación sensible del espacio subraya un lugar y una experiencia que muchas veces es trazando burdamente como una línea sobre el mapa. El hecho de atravesar el espacio, es ya un instrumento de conocimiento fenomenológico y de interpretación

---

**124** CERTAU, Michel.  
*La invención de lo cotidiano. (L'invention du quotidien I. Arts de faire gill gallimard 1990)*  
Trad. Alejandro Pescador.  
Editado por Universidad Iberoamericana p. 109

**125** *Ibid* p. 112

**126** *Ibid* p. 113

simbólica del territorio, es una forma de lectura psicogeográfica del territorio comparable al *walkabout* de los aborígenes australianos.<sup>127</sup>

“La experiencia poética, mítica del espacio nos lleva una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad habitada. Una ciudad trashumante, o metafórica, se insinúa en el texto vivo de la ciudad planificada y legible.”

Todo viaje debe considerar el espacio como un entrecruzamiento de movi­lidades, una apropiación simbólica del lugar, juego de resonancias entre el viajante y el espacio. El viajero es entonces un lecto-escritor de experiencias, de espacios que experimenta a medida que se desplaza, que aprende a través de los diferentes planos en el espacio que va entretejiendo a medida que los va viviendo.

Las formas escriturarias nómades, aquellas que no se encuentran constreñidas por modelos lineales y causales<sup>128</sup>, nos permiten trazar un paralelo entre el espacio de la escritura y la topología urbana. Un modelo nómade que deconstruye la idea de una trama única, dando lugar a perspectivas de lectura múltiple. Los diferentes recorridos posibles, las bifurcaciones, las clausuras y laberintos textuales de este modelo aparecen como metáforas de las posibles maneras de recorrer una ciudad asociándose al paseo y a la deriva.

La vinculación de espacios mediante el movimiento del cuerpo, la activación de símbolos mediante la configuración de nuevos espacios míticos nacidos de la experiencia, trabaja sobre el entendimiento de la articulación de esta “retórica” de los gestos. La escritura nómade toma a el cuerpo como el medio de la lecto-escritura.

---

**128** El *walkabout* de los aborígenes australianos, en el que cada vía le corresponde su cantico, y el conjunto de las vías de los canticos conforman una red de recorridos errático-simbólicos. El tiempo e historia son reactualizados cada vez que se recorre el espacio al andarlos. CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como practica estética*. Editorial GG. p 11

**129** GACHE, Belén. *Op. Cit.*, p. 77



Fig. 23, 24, 25 Amado Cabrales e Iranyela Lopez, *Brújula de los sentidos*, 2015, fotografías cortesía de editorial “&” . 129

La posibilidad de modificar la narrativa fija, de articular *las historias* en lugar de la Historia, es mediante la creación activa de una autonarrativa, la cual se genera mas allá de la tradición y que implica la inclusión de aspectos nuevos y ajenos que se recombinan con los anteriores y dan lugar a nuevas formas de concebirse, de tomar conciencia de si y de su lugar.



---

**129** *Brújula de los sentidos* es un libro hexagonal desplegable que contiene una serie de poemas relativo a los 5 sentidos mas uno, la intuición. Los libros se daban a cambio de plasmar sobre un mapa, un recorrido que tuviese lugar en el centro y que implicara uno de sus sentidos. La acción se llevo a cabo en la feria del libro del centro histórico.

**130** *Ibid.* p. 79

Un libro es un espacio que, como todos los espacios, está construido a partir de un tejido de vectores indicadores que funcionan como puntos de localización y orientación. “Leer, implica, así mismo, poner en práctica saberes espaciales: en la lectura avanzo, me detengo, me situó, me oriento, vuelvo sobre mis pasos, reanudo el camino, me pierdo. Aun cuando la cultura del libro impreso se constituye a partir de trayectos lineales, cualquier lector ha practicado lecturas de reenvíos saltos y derivas”.<sup>130</sup>

Mientras el tiempo actúa como elemento constrictivo que solo permite moverse en una dirección, del presente hacia el futuro. El espacio se presenta libre y pululante de posibilidades traspasado por desviaciones e intersecciones, toda una gama de posibilidades se despliegan bajo los pies. Las formaciones espaciales funcionan como modelos estructurales a partir de los cuales la narración se va armando.

Los mapas ( de una ciudad, de una casa, del trazado ferroviario, etc.) dan pie a constelaciones textuales y permiten una lectura topográfica de los textos.<sup>131</sup> El movimiento temporal dentro del libro, se da al seguir cada frase, al cambiar de pagina- plano se hace un recorrido espacial y temporal, secuencial y fragmentario. A su vez. Cada plano temporal en el espacio urbano se superponen como las páginas de un libro, el salto o retroceso de planos temporales sobre la ciudad se da a través de la imaginación, de la vinculación dialéctica entre presente y pasado mediante la detonación de la memoria y/o la historia la cual tiene una presencia latente. El viajero debe de volver sobre sus pasos para revolver las paginas de la historia escrita en el asfalto.

La escritura de Bibliópolis toma forma en el andar. Una escritura que determina un relato, la composición de un texto no lineal, de una nueva mitología del espacio en tanto que la experiencia reconfigura los espacios en relación al sujeto. Es la elaboración de una ciudad imaginaria que nace de la ciudad percibida. Si la ciudad es un texto, andar es el escrutinio es el subrayado de este texto.

El libro ciudad se debe a la potencia poética de articular una forma de ciudad en la medida en que se crea una forma de moverse en ella. Los espacios de reposo, de tránsito, los espacios muertos son puntos y líneas en una intrincada red. Dentro de este espacio de significación la retórica del viaje es lo que permite un discurso articulado.

Las motricidades peatonales forman sistemas reales cuya existencia hace efectivamente a la ciudad pero que carecen de un receptáculo físico ante la fugacidad del andar.

El libro de artista como expresión plástica móvil, se presenta como un dispositivo que detona y registra el andar, que busca entablar un diálogo con el espacio que se recorre en la ciudad generando una apropiación, estableciendo relaciones anímicas en espacios anónimos a partir de viaje inmóvil; el viaje a la experiencia interior.

La construcción de la ciudad imaginaria se da a partir del viajar, su propia constitución errática y azarosa tanto de pensamiento como de recorrido, se contraponen a la línea recta del camino. El viajar, evocar las multiplicidades,

Los espacios de desterritorialidad de la experiencia más allá de los destinos predispuestos, supone la creación una arquitectura del espacio a partir de la experiencia de sus habitantes y no a partir de imposiciones discursivas externas.

La figura del viajante rompe la linealidad al generar nuevos movimientos y percepciones, tanto puede reinterpretar un espacio cotidiano y familiar, así como descubrir lugares nuevos dentro de su recorrido al desligar el carácter funcional de su movimiento. El viajar entonces, desplaza y diversifica, un mal que aqueja al ciudadano: el hecho de concebir su propio camino como simple transportarse, asociando su persona a un mero tráfico de mano de obra o mercancía. La narrativa no lineal tiene coincidencia con el andar, el viaje, y en específico un viaje por el imaginario.

Esta defensa del viajante como forma de conocimiento, de apertura a la experiencia, busca contraponerse a la ideología imperante, en la que la cosmogonía u ordenación del espacio responde, en un principio en el supuesto de un espacio a merced de la manipulación de su dominio.

Superficie plana y estéril, legado de la cardinalidad y el racionalismo.

Es entonces que el viaje encara estas tres formas de ciudad iniciando, como primera instancia, un viaje hacia el interior del ciudadano, es decir de la recreación de su imaginario para la transformación de su espacio y su percepción, lo cual deviene en el espacio tangible.

---

### 3.3 BREVIARIO SOBRE EL ARTE PÚBLICO

En primera instancia hemos de afirmar que todo arte es público, en tanto este requiere de su recepción

como parte de un proceso orgánico en su desarrollo. Toda obra de arte es un producto cultural, depende de quien le concibe, del contexto en el que se desarrolla y el público a quien va dirigido. El arte al ser una forma de cultura es a su vez político, contrario a la libertad total del pensamiento y la expresión que planteaba el arte modernista.<sup>132</sup> Tanto los medios para su interpretación, distribución y consumo son parte de la obra y esta a su vez determina su postura política e ideológica.

---

**132** Greenberg y la alienación del arte como principio de diferenciación y de subsistencia de la singularidad del arte.

**133** BLANCO, Paloma et al, ed. Op cit, p.127

El arte público de manera muy general es todo aquel que se realiza en el espacio público, es decir que ha sido concebido para tal efecto. Dentro de esta categoría los por que del lugar se multiplican de manera exponencial. Mas el arte al que queremos dirigir la Bibliópolis tiene que ver mas con aquellas practicas que toman en cuenta "... las circunstancias sociales y biográficas que definen el espacio que pasan a ser el objeto mismo de la obra".<sup>133</sup>

Ya sea una instalación, una intervención, una escultura, un grafiti o un performance, en este caso un libro, este debe de tener un carácter *in-situ* hacer uso de las especificidades de los espacios, publico y su temporalidad, independientemente de la ideología que los articule. Podríamos aseverar que requieren de un principio ontológico dentro de su configuración para justificar su existencia en las calles, de otra forma se cae en el la moda, en la ingenuidad y en la politización de sus gestos sin el conocimiento de sus autores.

Dentro del arte contemporáneo a su vez podemos observar dos tipos de aproximaciones al espacio urbano, una que busca llegar el exterior al interior, la calle al museo, acto del artista etnógrafo de las calles y otro de un carácter preeminentemente de exhibición que tiene una estrecha relación con el simple devenir estético de las obras. Ambas aproximaciones tienen en su dimensión mas dañina la aceleración de los procesos de gentrificación.

*El artista etnógrafo es una especie de cartógrafo que traslada sobre el papel el espacio/cultura del "otro" según las coordenadas de la nueva teoría social, convirtiéndose la galería o sala de exposiciones en una verdadera sala de mapas en donde se despliega la epidermis cultural de aquel "otro" ante la mirada, entre curiosa y culpable, del espectador occidental... la espacialización de la cultura que reflejan estas cartografías vuelve a cosificar y fijar el espacio del "otro", un espacio en el que está metafóricamente encerrado y que le determina, mientras que el artista sigue adoptando la actitud del viajero etnógrafo, móvil y capaz de llevarse consigo las imágenes de su viaje.<sup>133</sup>*

Este etnógrafo se vale del recorrido para llevar la calle al museo, posa sobre el suelo el cadáver petrificado de una

---

134 *Ibid*, 125



experiencia que no sucedió, una que supuso haber intervenir, cuando lo único que realizo en ella fue su reflejo. Es este el arte público como el ejercicio inútil de traslación de un espacio mediante su fetichización.

---

135 *Ibid*, 122

Ese no-lugar que Robert Smithson trasladaba hacia la galería, lleno de evocaciones materiales de la verdadera obra, esa que sucedía lejos del espectador, fija una senda en donde el carácter de la experiencia se ve reducido a la materia. En el caso del *Land art* que se debe a la experiencia minimalista, el material se encuentra entre el juego de relación entre el objeto, el espacio que le circunda y el espectador, todo bien hasta ahí, pero si de lo que se trata es de un trabajo sobre el espacio urbano (que afirmamos no solo son calles o personas sino la capacidad de la ciudad para elaborar relaciones, afectos y encuentros), es entonces que el gesto petrificado es incapaz de mostrar la cualidad invisible de lo cotidiano. “Artistas como Hans Haacke o Fred Wilson introducirían en su obra una reflexión sobre el contenido simbólico y político del espacio de la galería y sobre la institución artística en su conjunto, pero de algún modo, seguían vinculados tanto espacial como temáticamente a una reflexión meta-artística que parecía expandir la tendencia del mundo del arte a pensarse a sí mismo más que a disolver sus límites.”<sup>135</sup>

Estas evocaciones del gesto, juegan una especie de retorno al museo en su cualidad de gabinete, de recolector de curiosidades, de conquistas estéticas y experienciales. El curador es entonces un archivista, un articulador de la obsesión de documentar o de manera más precisa un his-topatologo embalsamador, aquel que prepara y maquilla

los cadáveres para su exhibición. Ante la falta de una experiencia de lo “real”, es decir que afecte no solo al etnógrafo y su subjetividad sino al entorno que supone apreciar o conocer, la evidencia es entonces la experiencia, y lo que evoca es solo a si misma. El publico de tal gesto solo cosifica a los participantes de estas acciones publicas y a su vez es reificado, pues aquello que observa no requiere de su presencia, sino del ideal de su presencia en un espacio diseñado supuestamente para el.

En un sentido semejante, los gestos petrificados del poder, son practicas sobre la vía publica ejercidos como iconos de “la Ciudad”. Edificios gigantescos, esculturas monumentales y toda monstruosidad que profesa el rito del consumo como único medio de socialización. El arte publico en esta segunda aproximación satisface la necesidad de estatización de estas experiencias de consumo, aplanas las expectativas de un espacio y genera lo que se conoce como una ventana de Overton, la inserción de un el rango de ideas que el público puede encontrar aceptable, y establece que la viabilidad política de una idea. La ingenuidad de los productores y la continuidad de percepciones modernistas sobre el carácter apolítico del trabajo artístico ensombrecen la capacidad de vislumbrar los alcances de un arte publico y se presta a su fácil manipulación.

El desplazamiento, la privatización y la gentrificación se valen tanto del etnógrafo y de la obra monumental. Las consecuencias de estas practicas artísticas validan a ciertas costumbres y comunidades de manera “folclórica”, negando y demonizando a otras, así como modifican los

imaginarios respecto a la ciudad a favor de intereses políticos y económicos.

*... el arte desarrolla un papel crucial como instigador de un gusto y garante de una atractiva publicidad. Frente a esta convención, es imperativo que la pulsión estética ensaye otras formas de desarrollar una función en el interior de la esfera pública, menos atenta a los protocolos de seducción y más proclive a la simple y llana provocación.*<sup>136</sup>

En el arte público no existe un “deber ser” en sus prácticas y objetivos, es más bien una prioridad entre fondo y forma, entre la sensibilidad que pide el material que en este caso es impalpable, invisible, en ocasiones: el tejido social. Con esto en mente y ante las amenazas de la capacidad urbana a la que se refiere Sassen, el arte público se ha enfocado en la producción de un arte situacional, de procesos relacionales y de prácticas culturales contaminantes.<sup>137</sup>

Tanto la monumentalidad como la etnografía favorecen la tolerancia, el consenso. Hasta cierto punto suena descabellado oponer un pero al consenso, más la manera en que es articulado, no contiene en sí como primera condición la inclusión del discernir antes de acordar, el disenso en sí. La tolerancia se establece desde una posición de poder, en la que el otro es permitido desde sus confines, no implica un cambio en la percepción, sino la aceptación del otro dentro de un esquema de poder, por demás jerárquico. Tolerar en el espacio público solo da lugar a procesos de normalización, la diferencia es ignorada o desplazada.

El conflicto, el disenso, como medio para una transformación real del espacio común, en donde los diferentes

---

**136** PERAN, Martí. “Arte público punto cero: Notas para una recapitulación” en *Lugar\_cero reflexiones polifónicas sobre el arte y la ciudad*, Editado por Fundación del centro histórico, p.181

**137** PALLASMA, Juhani. *Op cit*, p.71

actores de la ciudad tomen parte en la construcción de la ciudad. Permitiendo así articular la "...singularidad en el interior del escenario común, utilizando para ello herramientas tan dispares como el cuerpo o los recorridos específicos y libremente decididos en sus periplos urbanos."<sup>138</sup>

*Habilitar procesos que promuevan el valor de uso... la generación de experiencias y acontecimientos mediados por el dispositivo estético en cuestión... para la construcción de un valor de uso que se sostiene en la articulación de procesos de trabajo y de investigación que, aun estando mediados por un objeto o instrumento de talante artístico, este opera como conductor para la creación de situaciones concretas, ya sean de orden político, emotivo o pedagógico, que se consumen en si mismas y sin mas finalidad que su propia ejecución.*<sup>139</sup>

---

138 PERAN, Martí

*Op cit*, p.184

139 *Ibid*, p. 186

Como una somera conclusión al respecto del arte público y a sabiendas que no se ha considerado el arte relacional de los noventas, ochentas y setentas. Nos atrevemos a esbozar una directriz de acción para Bibliópolis en donde este ha de favorecer la urgente revisión de esa falsa oposición entre lo privado y lo público, creando distintos juegos de espejo y vasos comunicantes que pongan en evidencia la interdependencia mutua entre las dos realidades; una oposición a la ciudad como un espectáculo, a la reificación del ciudadano como folclore acartonado, sólo útil para el consumo turístico o para la propaganda populista.

El espacio como una construcción cultural y la cultura como un conglomerado de relaciones espaciales en donde el arte público responde a una finalidad que se da satisfecha en

el gesto, en la articulación del tejido social sin mas pretensión que la búsqueda de la reflexión, el disenso y la capacidad de abrir nuevas percepciones por medio de la imaginación y la creatividad. La acción de arte publico ha de ser capaz de provocar un agenciamientos de espacio y de fuerzas mediante el cual inaugurar una dinámica capaz de enfrentarse con los modelos establecidos.



---

## CONCLUSIONES

*Llegamos a una pregunta que parece situarse en el medio del campo de fuerzas en el espacio urbano ac-*

*tual: ¿es posible imaginarse una vida urbana consciente sin siquiera ese lamento mudo lyotardano?, Ese lamento sobre la ausencia de lo absoluto, ¿no sigue siendo indispensable, por mas vana, borrosa, contraproducente que sea, la referencia a algo mas allá de lo bastardeado, de lo abandonado a si mismo, de lo fugaz y del descuido de cualquier metafísica? ¿A algo como un ultimo eco de lo redentor? Supongamos que de las ultimas dos preguntas se ocupa el filosofo romántico, mientras que de la primera, lo hace el autor desilusionado, el critico que tematiza su vida en la ciudad, no su ilusión de construirla.<sup>140</sup>*

---

140 BUCHENHORST, Ralph, Miguel Vedda, *Op cit*, p.139

Hemos agotado las teorías sobre lo urbano, las palabras palimpsesto, deriva, laberinto, *flaneur*, han sido llevadas al absurdo he incluso son parte ahora de los programas culturales de las ciudades temáticas. *Picnic flaneur* en Chapultepec, deriva situacionista por Tepito a bordo de un bus que parece sacado de *african safari*. Las estrategias del arte para la subversión de los espacios de producción-consumo se han espectacularizado como tanto temía Debord.

A que viene entonces este empeño soporífero, lacrimógeno y anticuado de trabajar la ciudad en términos poéticos, metafóricos. A que viene escudarnos siempre en la figura cansada de un hombre que veía en sus viajeros predilectos, la cieguera y la falta de conciencia de las prostitutas (de saberse mercancía). Benjamín veía en el *flaneur* un sujeto contradictorio, seducido por el entresijo que daban los pasajes, suerte

de espacio íntimo y superficial a la vez, la embriaguez de la masa era aquello que les daba el placer para divagar. Los estados alterados de la memoria como medio para encontrar otros caminos. De ahí que Benjamin dedicase un libro a los experimentos con el hachís. Si no hemos de poder cambiar la forma hemos de transformar la percepción que tenemos de ella, ergo la forma toma la figura de nuestras evanescencias.

*El método de benjamín es en todas sus partes monodológico. Los pasajes son el mundo en pequeño... por eso la mirada del flaneur tiene inconscientemente como objetivo el control del mercado como un todo, el ensueño del capitalismo.*<sup>141</sup>

---

141 *Ibid*, p.139

Quizá el dilema de la visión benjaminiana es la idea de la metáfora que condensa, que olvida que es una acción que traslada y no la cosa en sí. Lo que emula Benjamin en su acto microológico es precisamente este ensueño del capital, el de imponer una sola forma de percepción-transacción del mundo. Consiente o inconscientemente da en el clavo pues el capital se basa a su vez en una serie de mitos y alegorías totalizadoras.

Es por ello que esta tesis debe de aclarar no existe la ciudad libro como una unidad pertinente para el análisis, por el contrario no hay ciudad, hay ciudades y no hay libro si no libros. Aun así este transporte, esta metáfora tiende a convertirse en el objeto que traslada en lugar de enunciar la acción del traslado. La ciudad debe ser el espacio esencial de la escritura, mas allá ser articulada mediante los libros *in-situ* como dispositivos de acción del espacio público o de su registro.

La pregunta con la que abren estas conclusiones nos habla de la necesidad de una metafísica de la ciudad o el por-que de una metafísica al respecto. Me atrevería a decir que la respuesta residen en forma de mas preguntas y en las cuales existe la premura de su resolución: ¿cuáles son esos principios elementales que nos llevaron a vivir en la ciudad? y ¿cuál es esa necesidad ontológica que es satisfechas por lo urbano?. Responder dichas preguntas aunque sea de una forma especulativa determinaran si el modelo de la sociedad urbana debe de radicalizarse y cambiar sus dinámicas o simplemente ser sustituido por celular autosuficientes y descentralizadas, terminas con las pretensiones económicas de la globalización de la existencia y permitir pro primera vez la existencia de la diferencia sin la pretensión de su dominación.

Aseverar tal panorama en la metafísica de los espacios es aun una enunciación del filosofo romántico, es el golpe revolucionario del critico ilusionado desde el asiento, desde el teclado del escritorio. Este trabajo tanto teórico como practico ha de ser considerado un fracaso, en tanto que considero que el arte era la herramienta suficiente para la transformación del panorama urbano, incluso tratándose solamente de los participantes espectadores que fueron parte de las piezas.

Ningún sujeto por su cuenta, ninguna ideología será efectiva en tanto no surja de la acción, en tanto los ciudadanos no se apropien de las herramientas de producción de su imagen simbólica, del derecho a representarse a ellos mismos. Ya desde la década de los setentas Godard criticaba el papel del intelectual-artista como portavoz de los de "abajo" de los minorías. Ese derecho autoproclamado del artista ha



dejado de ser efectivo desde el momento en el que el valor de la representación ha sido cuestionado a partir de la “posmodernidad”, el fin del gran discurso unificador y la decadencia de las viejas maquinas de identidad (nacionalidad, religión, clase).

*La función del arte publico no puede consistir en acelerar la homogenización sino que ha de orientarse, por el contrario, en la legitimación de todas las singularidades imaginables. Con demasiada facilidad hemos olvidado que la verdadera pedagogía estética consiste en reconocer en la inutilidad del arte la semilla de la experiencia libre e irreductible a ningún concepto, abierto hacia lo infinitamente distinto.<sup>142</sup>*

---

142 PERAN, Martí.  
*Op cit*, p.190

La cultura nunca ha sido un elemento benévolo, es un artefacto ideado para la transmisión del conocimiento el cual siempre ha estado plagado de una ideología. Todo artista debe de tener la pertinencia de cuestionarse de manera crítica si el arte que realiza es en si la elaboración de una nueva posibilidad o la afirmación y justificación de una ideología.

Es así que el proyecto de Bibliópolis debe repensar el campo de batalla semántico desde una posibilidad mas arriesgada, acercarse a la revolución del signo, a la participación real de los ciudadanos y no en la idealización de sus experiencias.





---

## BIBLIOGRAFÍA

1. **AGUILAR** Diaz, Miguel Ángel. "Espacio público: Tendencias y tensiones" en *Lugar\_cero reflexiones polifónicas sobre el arte y la ciudad*, Editado por Fundación del centro histórico, México, 2012. 19-31.
2. **BLANCO**, Paloma et al, ed. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, 468 pp.
3. **BENJAMIN**, Walter. Iluminaciones II Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo. Trad. Jesús Aguirre, Editorial Taurus, Madrid, 1972. 190 pp.
4. **BUCHENHORST**, Ralph, Miguel Vedda. *Observaciones urbanas: Walter Benjamín y las nuevas ciudades*. Editorial Gorla, Buenos Aires, 2007. 206 pp.
5. **CARERI**, Francesco. *Walkscapes: el andar como practica estética*. Trad. Maurici Pla. Editorial GG Barcelona, 2002. 205 pp.
6. **CARPIO**, Adolfo P. *Principio de la filosofía: una introducción a su problemática*. Editorial Glauco. Buenos Aires, 2004. 517 pp.
7. **CARRION**, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. Tumbona Ediciones. México, 2012. 179 pp.
8. **CASTELLS**, Manuel. *Problemas de investigación en sociología urbana*. Siglo Veintiuno México, 1971. 278 pp.
9. **CERTEAU**, Michel. *La invención de lo cotidiano. (L'invention du quotidien I. Arts de faire gill gallimard 1990)* Trad. Alejandro Pescador. Editado por Universidad Iberoamericana. México 2000. 226 pp.
10. **CRESPO** Martin, Bibiana. El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea. Tesis doctoral. Barcelona 1999.
11. **DRUCKER**, Johanna. *The century of artistic's books*, Grammary Books, Nueva York, 1995, 432 pp.
12. **ESCARPIT**, Robert. *La Revolución del Libro*. editor UNESCO. Libro de bolsillo Alianza. Madrid 1968. 205 pp.
13. **FERRATER** Mora, José. *Diccionario de filosofía*, Editorial Ariel, Barcelona, 1994, 1017 páginas.
14. **GACHE**, Belen. *Escrituras nómades: del libro perdido al hipertexto*. Ediciones Trea. Argentina. 2006 255 pp.

15. **GONZÁLEZ** Valadez, Isaí. Espacio e identidad. Un estudio sobre la dimensión política del desarrollo. Tesis doctoral. UNAM Posgrado de la Facultad de Ciencias políticas. México, 2013. 415 pp.
16. **HARVEY**, David. *Ciudades Rebeldes: Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Traducción de Juanmari Madariaga. Akal. Madrid, 2013, 238 pp.
17. **HAVELOCK**, Eric Alfred. *La musa aprende a escribir*. 1º edición. Paidós. Barcelona, 1996. 188 pp.
18. **ILICH**, Iván. *El viñedo del texto: etología de la lectura: un comentario al "Didascalicon" de Hugo de San Víctor*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002. 221 pp.
19. **PALLASMA**, Juhani. "la ciudad en tanto percibida, recordada e imaginada" en *Habla ciudad*, Arquine, México, 2014. 39-44 pp.
20. **LEFEBVRE**, Henri. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez Gutiérrez. Editorial Capitán Swing. Madrid, 2013. 451 pp.
21. **LYNCH**, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Trad. Enrique Luis Revol. Editorial GG. Barcelona, 1976, 227 pp.
22. **McLUHAN**, Marshall. *La galaxia Gutenberg: génesis del Homo Typographicus*. Traducción de Juan Novella. editorial Aguilar. Madrid 1972, 410 pp.
23. **LIPOVESTKY**, Gille. *La era del vacío*. Anagrama. México, 2002. 220 pp.
24. **PERAN**, Martí. "Arte público punto cero: Notas para una recapitulación" en *Lugar\_cero reflexiones polifónicas sobre el arte y la ciudad*, Editado por Fundación del centro histórico, México, 2012. 179-197.
25. **ONG**, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México. 1982. 190 pp.
26. **RUPERT DE VENTÓS**, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. 5º edición. editorial Península. Barcelona 2007.
27. **SAN SEBASTIAN**: diputación Foral Guipuzkoa. *Nómadas y bibliófilos: concepto y estética en los libros de artista*. 2003. 269 pp.
28. **SASSEN**, Saskia. "¿Hablan las ciudades?" en *Habla ciudad*, Arquine, México, 2014. 15-31.
29. **SOJA**, Edward W. *Postmetropolis. Estudios críticos sobre ciudades y las regiones*. Traducción de Verónica Hendel Y Mónica Cifuentes. editorial Traficante de Sueños. Madrid, 2008, 600 pp.

30. **SIMMEL**, George. "Puente y puerta" en *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*, trad. Salvador Mas, editorial Península, Madrid, 2001, 29-34.
31. **YATES**, Frances Amelia. El arte de la memoria. *The art of memory*. Traducción de Ignacio Gómez de Liaño. Ediciones Siruela, Madrid, 2005, 252 pp.

---

## ARTÍCULOS Y LIBROS EN LÍNEA

1. **CALDERÓN** Zacaola, Marco Antonio. *La escritura alfabética griega como precursora de la filosofía.*, [en línea], Madrid, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, 2005, [citado: 13/03/2015] Cuaderno de materiales: Filosofía y ciencias humanas, No. 13.; 16 paginas, formato pdf, Disponible en: <https://cuadernodemateriales.files.wordpress.com/2012/01/cuaderno-de-materiales-23.pdf> ISSN: 1139-4382
2. **LÓPEZ** Rodríguez Silvia. *La teoría de la deriva: indagaciones en la metodología de evaluación de la ciudad desde un enfoque estético-artístico.* [en línea], Tesis doctoral en PDF [citado 20/01/2016]. Disponible en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/15793370.pdf>
3. **SOTO** V, Paula. *Lo público y lo privado en la ciudad.* [en línea], Revista Casa del tiempo 15 Marzo 2009: 54-58. UAM. [citado 2/02/2016] disponible en: [http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/17\\_iv\\_mar\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num17\\_54\\_58.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/17_iv_mar_2009/casa_del_tiempo_eIV_num17_54_58.pdf).
4. **TOVAR DE TERESA**, Guillermo. *Antonio de Mendoza y el urbanismo.* [en línea], México, Facultad de Arquitectura UNAM, 1985, [citado 20/06/2015], Cuadernos de arquitectura virreinal(núm. 2), formato pdf, Disponible en: <http://arquitectura.unam.mx/cuadernos-de-arquitectura-virreinal.html>. ISSN 0185 - 8572
5. **ZÚÑIGA**, Christian. *La dimensión simbólica de los espacios urbanos* [en línea], revista Bifurcaciones 2 de febrero 2016, [citado 2 de Febrero 2016] disponible en <http://www.bifurcaciones.cl/2014/12/zuniga/>, pagina de internet.
6. **TERRA**, Paulina. *Memorias colectivas del paisaje urbano/ entre la transformación y la preservación*, Bifurcaciones 2 de febrero 2016, [citado 2 de Febrero 2016] disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/2014/12/terra/>, pagina de internet.



## **BIBLIÓPOLIS**

Se terminó de imprimir en el mes de marzo del 2016,

En su composición se utilizó la tipografía:

Avenir Next Condensed 12 (Regular, italic y bold)

y Baron Neue 13, 32 y 36 puntos.

La supervisión de impresión estuvo a cargo de

Carlos Amado Cabrales Quintana

El tiraje de esta tesis fue de 6 ejemplares más reposición.

Se imprimió en papel opalina.