



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN URBANISMO

**LA DISPUTA POR LO VISUAL. LA IMAGEN PÚBLICA DE LA
CIUDAD COTIDIANA**

TESIS

**QUE PARA LA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN
URBANISMO**

Presenta:

Edgar Gabriel Pérez Moreno

Tutor: Mtro. Héctor Segura Carsi Facultad de Arquitectura

Ciudad, Universitaria, Cd. Mx.

Noviembre,2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

La disputa por lo visual. La imagen pública de la ciudad cotidiana

Edgar Gabriel Pérez Moreno

Director de tesis:

Mtro. Héctor Segura Carsi

Sinodales:

Dr. Marcos Rodolfo Bonilla González

Mtro. Jaime Irigoyen Castillo

Mtro. Francisco Morales Segura

Dr. Raúl Salas Espíndola

2016

Agradecimientos

A MI PADRE Y A MI ABUELO

Que me enseñaron a conocer la ciudad con los pies, el estómago, la memoria y el corazón.

A MI MADRE

Que con su amor y respaldo ha hecho todo posible.

A MI HERMANO

Que me impulsó a buscar

A SARA

Que siempre ha estado a mi lado como *diferencia*.

A MI QUERIDO CENTRO

Que desde niño me ha dejado caminarlo.

A TODOS LOS CAMINANTES VAGABUNDOS DE LA CIUDAD

Que me enseñaron que andar es más que sólo caminar.

Distraerse es olvidarse de lo que se está haciendo, de lo que se está mirando, es dividir la parte moral de la física; hay distracción cuando nuestro cuerpo se halla colocado en un lugar cualquiera, y nuestra imaginación y nuestra voluntad vagan en regiones distantes. Y entonces, como nuestra naturaleza es tan limitada, no podemos entender ni comprender lo que vemos, hablamos y obramos maquinalmente, sin pensar lo que hacemos y lo que decimos.

Francisco Zarco. Los distraídos. La Ilustración Mexicana, t. I, México, 1851.

INTRODUCCIÓN

El objetivo general de este trabajo, es evidenciar la alienación a un régimen estético hegemónico dentro de la vida cotidiana, proponiendo la idea de un sistema de aparatos como instrumento para entender la visualidad e imagen de las ciudades. Primero estableceré un punto de partida, la noción de cotidianidad, para luego cuestionar si es posible su rompimiento, bajo qué condiciones sucede y cómo afecta esto en la percepción habitual de la ciudad. Posteriormente hablaré sobre qué son los aparatos y cómo funcionan, para finalmente, establecer una propuesta que aborde la aparición de la ciudad como cuerpo e imagen.

Plantearé una estética de lo cotidiano que amalgame aspectos de la percepción visual con una lectura histórico-política de las ciudades y de la sociedad que le habitan. La investigación se hará bajo el marco de un análisis teórico estético del espacio urbano cotidiano, partiendo de la experiencia como peatón. La investigación consiste en un examen del espacio a partir de un análisis estético que enarbola las capacidades de reflexionar y diferir, como formas para suspender la cotidianidad coercitiva durante los recorridos peatonales dentro de las ciudades. Para su desarrollo utilicé una metodología cualitativa que proyectó recopilar y analizar datos por medio de una extensa bibliografía basada en textos de orden sociológico, histórico, geográfico, arquitectónico y filosófico que

ayudaron a determinar la noción de lo cotidiano como parte del sistema de aparatos.

¿Por qué hablo de lo cotidiano? De qué se trata esto que parece ser reconocido por todos, como una categoría genérica que enmarca una vida compartida por cada miembro de la sociedad en una época y lugar concretos. ¿Realmente es tan sencillo? ¿Todo mundo en cualquier momento puede decir qué es eso a lo que llamamos cotidianidad? Sería un poco ingenuo pensarle como algo tan natural, inmanente a la humanidad misma, un término que designa la vida normal que todos ejercemos.

Lo cotidiano se instaura en lo individual porque es dependiente de la subjetividad, no se construye en colectivo, sino que se entrecruza en lo social. Se trata de un sistema complejo que afecta las formas de percepción individual de la vida general; es un mecanismo supeditado a un sistema político-económico controlado por el Estado, pero también, al contexto epocal, social y cultural de las personas. La vida cotidiana sesga la mirada del individuo en sociedad, impidiendo percibir al espacio como un cúmulo de procesos, contextos, relaciones, interacciones y construcciones.

*

La palabra aparato viene del verbo latino *apparare* que significa "preparar para", en este sentido el aparato estético es algo que prepara la mirada para observar de cierta manera los objetos de la

realidad. Lo cotidiano no es uno de los aparatos, pero es el lugar donde se despliegan; determina la forma de percibir la ciudad como objeto estético, social e histórico.

Para el filósofo francés Jean Louis Déotte, los aparatos cumplen la función de reconfigurar al arte;¹ la cotidianeidad lo hace en cuanto a la percepción de los objetos estéticos con los que nos enfrentamos en la vida diaria, como la arquitectónica que conduce y condiciona nuestro actuar diario en el mundo, de una forma aparentemente imperceptible. La cotidianidad emancipa la función estética de la arquitectura y la re-crea en el hábito, en una forma de habitar el espacio a partir de la objetivación del día a día que se establece en la realidad mediante la significación de un sentido que otros han atribuido. La función sensibilizadora de la arquitectura desaparece por medio de lo cotidiano.

Las ciudades son determinadas por épocas que responden a los aparatos dominantes.² Si la cotidianidad es un lugar para el despliegue de los aparatos, lo es porque forma parte de un proceso de escritura inmersiva; la cotidianeidad envuelve y aísla la percepción del sujeto, permitiendo observar sólo lo que existe dentro de ésta.

¹Jean Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo editora, 2013.

²Jean Louis Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, Metales pesados, Chile, 2013, p. 51.

La perspectiva inventada por Leon Battista Alberti y Filippo Brunelleschi, se comporta como un aparato porque posee la temporalidad del instante que configura la manera de percibir, de que un objeto es observado en su momento de aparición (en el instante de enfrentarnos a la obra). Peter Berger y Thomas Luckmann señalan que la vida cotidiana está organizada en función de la percepción individual de dos dimensiones, la corporeidad y el tiempo. El mundo de lo cotidiano se articula a través de la presencia en el aquí y el ahora, la vida diaria se desarrolla en el presente. Lo más próximo al sujeto es la zona de lo habitual, directamente accesible a su manipulación corporal. Esa zona contiene el mundo que está a mi alcance, en el que actúo a fin de modificar la realidad. "En este mundo de actividad mi conciencia está dominada por el motivo pragmático, o sea que mi atención a este mundo está determinada principalmente por lo que hago, lo que ya he hecho o lo que pienso hacer en él. De esta manera, es mi mundo por excelencia [...]".³

³Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2003, 40.

ÍNDICE TEMÁTICO

Capítulo I. Ciudad y cotidianidad	3
1.1 La cotidianidad como origen	3
1.2 De qué se trata lo cotidiano	9
1.3 El hábito como institución	20
1.4 El jazz y el subvertir de la vida cotidiana	33
1.5 El rompimiento de lo cotidiano y su pacto ficcional	37
Capítulo II. El aparato estético	52
2.1 Walter Bejamin y el origen de los aparatos	52
2.2 El aparato estético y el acontecimiento.....	58
Capítulo III. Andar la ciudad; Urbanismo escala 1:1	63
3.1 La corporeidad y la presencia, una forma de modificar el espacio social, arquitectónico, histórico y estético ...	63
3.2 El caminante y la lógica del recorrido, ubicarse en la ciudad	75
3.3 Lo que no vemos al recorrer la ciudad	80
Anexo de capítulo III (imágenes e historia de las calles).....	96

Conclusiones. El nuevo régimen visual de la ciudad (hábito de consumo visual y programas visuales) **108**

- El programa visual que se encubre
- Diseño y vanguardia
- La estética de lo cotidiano
- La educación estética como crisis
- Caminar no es sólo caminar

Bibliografía **133**

Capítulo I. Ciudad y cotidianidad

Miré la avenida Álvaro Obregón y me dije: Voy a guardar intacto el recuerdo de este instante porque todo lo que existe ahora mismo nunca volverá a ser igual. Un día lo veré como la más remota prehistoria.

José Emilio Pacheco, Batallas en el desierto.

1.1 La cotidianidad como origen.

Nuestra relación con el mundo se da a partir del conocimiento; los saberes y posibilidades personales dictan nuestro comportamiento y la postura que asumimos al enfrentarnos con la realidad. La cotidianidad ocupa nuestros sentidos y capacidades (la razón, el discernimiento, la memoria, la sagacidad etc.) para obtener información del mundo y ordenar nuestra vida de acuerdo a ese conocimiento, producto de la experiencia. El discernimiento, funge como una capacidad cognitiva que nos permite aplicar lo aprendido para forjar una relación con el mundo, legisla, juzgando a partir de sus principios regidos por leyes particulares. El universo de lo cotidiano opera como un conjunto de circunstancias determinantes a las cuales estamos acostumbrados. La muerte, la enfermedad, el

nacimiento, los éxitos, los fracasos, el amor, el odio, las alegrías y tristezas, son sucesos calculados de la vida de cada día, en un mundo cotidiano que es, al mismo tiempo, un mundo cuyas dimensiones y posibilidades se evalúan en proporción a mis facultades particulares. Se trata de lo que en verdad puedo hacer; la cotidianidad se establece como una totalidad que sólo me responde a mí como sujeto, un absoluto que se construye a partir de lo probable.

Quotidie es el adverbio latino con el que los romanos designaban lo que ocurría diariamente. Aunque esta significación trae acuestas el sentido de repetición, la noción actual de cotidianidad se ve salpicada de juicios valorativos que le contraponen al hecho histórico, entonces, la vida cotidiana será la vida que todo sujeto anónimo vive, como si fuese algo genérico que compartimos sin importar raza, género, condición social, geografía, cultura, contexto histórico, religión etc. Pero ¿realmente esto es así? ¿Estamos delimitados por un estilo de vida general y colectivo que guía el rumbo de todos durante nuestra existencia?

¿Cuándo empezó a cobrar relevancia el pensar lo cotidiano? Preocuparse por eso seres que no eran ni ricos, ni artistas, ni reyes, ni obispos; ni ninguna figura sacra, de autoridad o poder que pudiese influir sustancialmente en el curso de la vida de una sociedad. ¿Por qué, si eran totalmente ignorados, se les comienza a notar? Probablemente el interés surgió con la representación, es a partir de la pintura flamenca que se comienza a edificar un

imaginario de lo cotidiano. Observemos el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, realizado por Jan van Eyck en 1434. ¿Qué vemos? Una fracción de la vida privada; esta obra es relevante para la consciencia histórica de lo cotidiano porque fue uno de los primeros cuadros hagiográficos. Van Eyck nos abre una puerta a la vida privada de Giovanni de Arrigo Arnolfini y de Giovanna Cenami. Somos voyeristas que observan el lecho matrimonial de la pareja: la cama con coberteras rojas, la fruta junto a una ventana, dos pares de suecos tirados por la habitación (unos debajo de la silla de fondo, aparentemente dejados ahí de forma descuidada) y el rosario de Giovanna colgado en la pared junto a un espejo. Esta mirada es una transgresión, el cruce de un umbral que convierte la vida privada en un asunto público; pero privado no es un sinónimo de cotidiano. Lo que este retrato hace, es plantear un origen, un punto de partida donde la mirada se vuelca hacia ese "Otro" no histórico.⁴



Jan van Eyck, 1434, Óleo sobre tabla, National Gallery, Londres.

⁴No en un sentido ni hegeliano ni marxista de la historia, sino más bien historiográfico.

Más de un siglo después, otro artista flemánico plasmó plenamente al individuo común dentro de su obra, Pieter Brueghel el Viejo. En *Los Cazadores en la nieve* (1565)⁵ observamos un paisaje invernal que no es un simple telón de fondo sino el escenario principal donde se desarrolla la vida cotidiana de Flandes en el siglo XVI. El primer plano nos muestra tres cazadores regresando a una aldea, seguidos por su jauría de perros, atrás, un grupo de personas quema algunos objetos y en el fondo aparecen una serie de patinadores sobre un lago congelado, incluso se puede observar que algunos de ellos llevan palos como si jugaran un especie de hockey primitivo. Las figuras humanas son sólo eso, efigies antropomórficas de cualquiera, no hay nadie definido, ningún nombre identificable, son los todos, la comunidad que desarrolla su cotidianidad invernal; las casas nevadas, las carretas, los animales, las actividades diurnas, todo está ahí. No se trata de un cuadro costumbrista, va más allá de la exaltación tipificadora que retrata, congela e inmoviliza perpetuando lo característico; la costumbre repetida, genérica y sin protagonista que modela un arquetipo cubierto por cualquiera. El cuadro de Brueghel es distinto, aunque no hay nombres y pareciese genérico, se mueve, tiene vida, es casi como una crónica, el retrato de un momento, el instante preñado con el pasado y futuro de un espacio y tiempo específico que no permanecerá, que ya se ha ido, pero del cual aún somos testigos, aunque sólo de un espectro que por supuesto es sólo una huella de la realidad.

⁵Es una obra perteneciente a una serie de seis que representan los meses del año.

Fue en el siglo XIX donde realmente se exaltó la figura de lo cotidiano. Un relato corto de Edgar Allan Poe se convirtió en el texto iniciático que provocaría el movimiento artístico de ponderación de la cotidianidad. *El Hombre de la multitud*, cuento narrado en primera persona, nos presenta a un individuo que despierta tras un periodo de enfermedad. En un estado letárgico, el personaje se encuentra con la vida moderna, una multitud acelerada que no tiene tiempo para detenerse y hacerse consciente de la realidad que le rodea. El protagonista, de quien ignoramos el nombre, observa la nueva vida urbana, la de la ciudad bulliciosa y viciada. Sentado en un café contempla todo, se encuentra cuasi pasmado, fuera del ritmo que la modernidad implanta. Decide acechar a un hombre, después de seguirle por horas, concluye:

*Este viejo –dije por fin- representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el hombre de la multitud. Sería vano seguirlo pues nada más aprenderé de él y sus acciones.*⁶

El hombre de la multitud fue un cuento que influenció profundamente el panorama artístico francés del siglo XIX, con él, la ciudad reveló su estado de producción de masas, el cambio en la percepción del tiempo, del yo y del otro; es un relato que refleja la transformación de la vida cotidiana en la urbe moderna. Édouard Manet y Charles Baudelaire fueron lectores de Poe, al igual que el escritor norteamericano retrataron a ese hombre de la multitud. Manet

⁶Edgar Allan Poe, *El hombre de la multitud*, en *Cuentos 1*, Alianza Editorial, México, 1989, p. 256.

se liberó de convencionalismos temáticos y empezó a pintar a esa gente que antes había sido ignorada, en su obra podemos encontrarnos con la *Amante de Baudelaire tendida*, conocer a la *Olimpia* (una niña de 16 años amante del pintor) y penetrar en *Un bar del Folies-Bergère*, que retrata la importancia social del bar en la vida parisiense de fines del siglo XIX.

Baudelaire develó los poderes corruptores e incitantes de la vida urbana. Su obra asume una tarea, demostrar que al arte no le debían importar los grandes eventos o cismas de la Historia, sino que había que plasmar los instantes del paisaje cotidiano.

1.2 De qué se trata lo cotidiano

Para Agnes Heller la cotidianidad reitera las acciones vitales, fijándoles en una repetición dentro de la distribución diaria del tiempo, en otras palabras, se trata del espacio y del tiempo repartidos en los ritmos de la vida diaria donde se desenvuelven las historias individuales. Heller menciona que:

En la cotidianeidad, la actividad y el modo de vivir se transforman en un instintivo (subconsciente e inconsciente) e irreflexivo mecanismo de acción y de vida. Las cosas, los hombres, los movimientos, las acciones, los objetos circundantes, el mundo, no son intuitivos en su originalidad y autenticidad; no son examinados ni se manifiestan; son, simplemente, y se aceptan como un inventario, como parte de un todo conocido.⁷

El mundo de lo ordinario implica una codificación de significados compartidos con la comunidad⁸ que el sujeto reconoce como válidos para sí y aquellos con quienes comparte la realidad. Este orden de las cosas ha sido establecido por otros, sujetos que me anteceden como habitante de una realidad en la que se adscribe mi cotidianidad (que sólo reconoce al presente como temporalidad pues es en el aquí y el ahora donde sucede). El Gaston Roupnel propone al tiempo como una realidad afianzada en el instante, sólo allí, el sujeto toma consciencia de sí mismo y pone a prueba la realidad, señala que:

⁷Ágnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, 1977, pp.43-44.

⁸Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2003.

*La idea que tenemos del presente es de una plenitud y de una evidencia positiva singular. En él nos encontramos a nosotros mismos con nuestra personalidad completa. Sólo allí, por él y en él, tenemos la sensación de existir [...] hay identidad absoluta entre el sentimiento del presente y el sentimiento de la vida.*⁹

Soy consciente del presente a partir de que me reconozco en él (mi corporeidad y pensamiento), de que mi vida cotidiana se establece en el aquí y el ahora; le percibo por medio del instante, el momento en el cual estoy observando, viviendo y habitando. Cuando actúo en el mundo, esto no es más que una decisión instantánea que lleva toda una carga de "originalidad".¹⁰ Nuestros pensamientos y sentimientos se despliegan en la consciencia del presente, disipándose adyacentemente al instante que acaba de suceder y que no podemos conservar en su totalidad como si fuese un ser completo; lo que queda son recuerdos de ese presente (ahora pasado) y una consciencia intuitiva de aquello que nos entregará el próximo instante, una consciencia del porvenir. La cotidianidad se establece como un momento preñado, simultáneamente el presente instantáneo revela las huellas de su pasado (de las cuales es consecuencia) y las predicciones de su futuro lógico.

La consciencia del presente permanece porque el instante se renueva de forma perpetua, esto no se trata de un *continuum* sino de una construcción a partir de la singularidad del instante unitario.

⁹Gaston Roupnel en *La institución del instante*, FCE, 2002, México, p.18.

¹⁰En el sentido de origen.

Gastón Bachelard señala que el presente "No podrá transportar su ser de un instante a otro para hacer de él una duración."¹¹ La realidad del tiempo reside en el instante, como lo dice Ronupnel,¹² la duración es sólo una construcción sin ninguna realidad absoluta. La continuidad "[...] está hecha desde el exterior, por la memoria, fuerza de imaginación por excelencia, que quiere soñar y revivir, pero no comprender."¹³ Se puede decir que el *continuum* es la sucesión de instantes fragmentados que simulan una frecuencia procesal aparentando unidad y concatenación, como el movimiento en las proyecciones fílmicas.

La realidad toma vida en lo efímero, en el presente que se desvanece irremediabilmente. Cuando esta realidad se convierte en pasado deviene en memoria; pero este devenir no sólo se refiere a lo histórico, la memoria también es relato, es la marca de la vida común que el historiador pasa por alto debido a su carácter ordinario. La tragedia ocurre cuando la memoria se resuelve en olvido, porque no queda ninguna prueba, ninguna marca de la existencia de una vida, que pudo ser voluntariamente escindida por conveniencias políticas de un régimen o porque simplemente fue ignorada por considérale insignificante. ¿Quién determina aquello que es arropado por la Historia? Las figuras de autoridad, pero este es un tema que desarrollaré posteriormente.

¹¹Gaston Bachelard, *La institución del instante*, FCE, 2002, México, p.11.

¹²Ibíd.

¹³Ibíd. p. 23.

*La realidad de la vida cotidiana se presenta ya objetivada, o sea, constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos antes de que yo apareciese en escena.*¹⁴

Esta objetivación contempla apropiaciones individuales, viables, sólo a través del lenguaje como instrumento que ofrece al sujeto la posibilidad de participar de la cotidianidad. El lenguaje exhibe el orden de los constructos sociales, de lo nominalmente determinado por el hombre, es por medio de él, que las objetivaciones (que otorgan el sentido de lo real) se incorporan a la subjetividad de una persona para que la cotidianidad adquiriera coherencia. "La vida cotidiana, por sobre todo, es vida con el lenguaje que comparto con mis semejantes y por medio de él. Por lo tanto, la comprensión del lenguaje es esencial para cualquier comprensión de la realidad de la vida cotidiana."¹⁵ señala Heller.

El lenguaje forma parte del conjunto de recursos con los que cuenta el sujeto para entender su realidad, sus usos involucran desde la reafirmación de un status social hasta la delimitación de una visión del mundo; es por medio de estos usos que el lenguaje se convierte en una instancia capaz de revelar el sitio que cada persona ocupa en el mundo.

¹⁴Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2003, p.39.

¹⁵Ibíd. p.92.

Para Heller,¹⁶ la vida cotidiana es en su conjunto un acto de objetivación, un proceso individual en el cual el sujeto deviene en el exterior, su ser (delimitado por saberes, características y capacidades) es exteriorizado como parte de una vida propia (que se convierte en objeto), pero también, independiente al sujeto mismo que se construye a partir de las relaciones con el otro. La esfera de lo real es donde se produce la objetivación y ahí las múltiples cotidianidades se intersectan; esto no significa que haya cotidianidades compartidas, sólo existen puntos de coincidencia dentro de la realidad, configurada a partir de acuerdos que permiten el establecimiento y funcionamiento de las relaciones sociales. Sin embargo, aunque para Heller la vida cotidiana es en su conjunto un objetivarse, no significa que:

[...] *cada una de nuestras actividades cotidianas constituyan una objetivación y ni siquiera que todas aquellas que lo son sean un objetivarse al mismo nivel y con el mismo radio de acción.*¹⁷

La realidad es un acuerdo enunciado a través de la significación que otros atribuyeron al mundo; la cotidianidad se adscribe a éste mundo configurado por acuerdos previos, por lo tanto mi presencia es modelada. Cuando Martin Heidegger señala que los hombres somos lanzados al mundo, no significa que fuimos arrojados a uno sin

¹⁶Ágnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, 1977.

¹⁷Ágnes Heller, *La teoría Marxista de la revolución y la revolución de la vida cotidiana*, Barcelona, ediciones Península, 1982. p. 98

estructura; nacemos en un mundo previamente estructurado por arquitectura, cultura, tecnología, condiciones históricas y lenguaje. Hemos nacido en la cuna de una sociedad que conduce y condiciona nuestra percepción del espacio, nuestras experiencias e incluso, nuestras capacidades de pensar y sentir. El individuo no es sólo lo que él cree de sí mismo, es parte de una interconexión de relaciones en la cual, él desempeña un papel de reproducción de la objetivación del que no se da cuenta necesariamente.

El lenguaje designa nominalmente al mundo y yo le aprendo a partir de las palabras que no inventé, sino que me fueron heredadas. La realidad de la vida diaria se encuentra estructurada por el lenguaje (por los objetos, acciones y elementos que éste distingue). Todo individuo delimita su mundo y por lo tanto se delimita a sí mismo a través del lenguaje, pero esta restricción de la vida cotidiana se ve afectada por dos dimensiones que la organiza: la corporeidad y el tiempo.

El cuerpo es el eje en torno al cual gira la cotidianidad, es el aquí de la vida diaria. Por otro lado, el presente se define como la dimensión temporal que da lugar a lo cotidiano, es el ahora. Por eso, la conciencia subjetiva del mundo cotidiano se articula a través del aquí y el ahora, de modo que la experiencia cotidiana guarda relación con los rangos de proximidad o alejamiento de estas dos dimensiones.¹⁸

¹⁸Daniel Hernández, en *Cultura y vida cotidiana. Apuntes teóricos sobre la realidad*, Sociológica, año15, número 43, mayo-agosto de 2000, 88-99.

El sujeto tiene conciencia de su cotidianidad por medio de la dimensionalidad del aquí y el ahora. Berger y Luckmann apuntan que:

Lo más próximo a mí es la zona de vida cotidiana directamente accesible a mi manipulación corporal. Esa zona contiene el mundo que está a mi alcance, el mundo en el que actúo a fin de modificar la realidad, o el mundo en el que trabajo. En este mundo de actividad mi conciencia está dominada por el motivo pragmático, o sea que mi atención a este mundo está determinada principalmente por lo que hago, lo que ya he hecho o lo que pienso hacer en él. De esta manera, es mi mundo por excelencia.¹⁹

La realidad de la vida diaria se manifiesta como un mundo donde las intersubjetividades se conectan. Hay tantas cotidianidades como personas en el mundo, intrínsecamente ligadas a una realidad compartida, lo cual, como ya se dijo, no significa que haya cotidianidades comunes, simplemente existen interacción de cotidianidades. Según Daniel Hernández, lo intersubjetivo es un fenómeno de interacción de subjetividades dentro de la temporalidad presente donde las objetivaciones son compartidas, aunque no necesariamente en un mismo orden y nivel. Sería imposible una vida cotidiana sin la interacción y comunicación social. Sé que alguien externo a mi subjetividad, que no es idéntico a mí pero que pertenece a la misma construcción de una identidad comunal, reconoce los mismos acuerdos sociales y las mismas objetivaciones con las que el mundo se ordena, él, también establece su cotidianidad en la

¹⁹Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2003, p. 40.

bidimensionalidad de la corporeidad y el tiempo, actúa en el mundo de lo real, al igual que yo, con una perspectiva similar; los signos y significados que reconocemos en el mundo son afines.

Retomando a Umberto Eco, el sujeto mora en un universo sígnico, es una creatura simbólica que vive en sociedad incluso cuando se encuentra sola (rodeada de aquello que fue nombrado y determinado por otros). Los signos no existen por sí mismo, son creados y aceptados por una sociedad en beneficio del entendimiento común, son utilizados para transmitir información, para enunciar algo que se conoce y que se quiere sea reconocido; según Eco, esto sólo es efectivo cuando existe un código común entre emisor y receptor, es decir, una serie de reglas que atribuyen un significado al signo. Umberto Eco²⁰ establece que estas reglas son fundamentales para entender el orden y decodificar el mensaje (proceso sígnico) que luego yo decidiré si obedezco (proceso volitivo, que escapa a la competencia de la semiótica). Este acuerdo nominal permite reconocer el signo a partir del referente y de igual forma a la inversa; el significante no necesita estar presente para que sea reconocido e interpretado. Yo puedo reconocer el signo árbol sin necesidad de que uno esté frente a mí. El signo no representa la totalidad del objeto sino que, como plantea Eco, “—mediante diferentes abstracciones— lo

²⁰Umberto Eco, *Signo*, <http://psikolibro.blogspot.com>, agosto de 20014.

representa desde un determinado punto de vista o con el fin de alguna utilización práctica.”²¹

Daniel Hernández señala que la realidad cotidiana puede entenderse como: “[...] un ordenamiento espacio-temporal que implica múltiples experiencias subjetivas coexistiendo simultáneamente.”²² Experiencias que sustentan objetivaciones comunes.

*Lo cotidiano es, por eso, un hecho social por excelencia, cuya dinámica está determinada tanto por la diversidad de subjetividades como por las objetivaciones socialmente establecidas. En esta dualidad radica la estructura de la vida diaria como fenómeno social y, a la vez, como universo subjetivamente determinado.*²³

La vida cotidiana existe para todos, tanto para indigentes como para gobernantes; se trata, de una categoría genérica que se expresa por medio de un sujeto anónimo. Para Hernández, el cualquiera o el ninguno, tiene su correlato en la anonimidad del sujeto histórico,²⁴ de manera que los acontecimientos son revelados como consecuencia del obrar de nadie y de todos, son resultado de una anonimidad común dentro de la Historia.

Cada cotidianidad es distinta y no se ciñe a los falsos parámetros de entendimiento espacial de lo público y lo privado. Lo

²¹Ibíd. pp. 27-28.

²²Daniel Hernández, *en Cultura y vida cotidiana. Apuntes teóricos sobre la realidad*, Sociológica, año 15, número 43, mayo-agosto de 2000, 88-99.

²³Ibíd.

²⁴Ibíd.

opuesto a lo cotidiano, es el mundo de lo anómalo (inesperado e inaudito) que va más allá de las fronteras de las esferas de la intimidad, de lo familiar, de la experiencia inmediata, de la repetición, del cálculo y del dominio individual.

La categoría de cotidianidad general (o vida cotidiana) se conforma a partir del hábito individual dentro de una normalidad, en contraposición a la Historia, que choca y destruye la estabilidad normativa. Lo cotidiano se convierte en problema cuando se autoevidencia por medio de alteraciones, pequeños eventos inesperados que le exhiben y desnudan, no obstante, como señala Karel Kosik, "A la cotidianidad pertenece también la excepción cotidiana, así como [...] la festividad."²⁵ El estar en el mundo, se encuentra codificado a partir de una serie de festividades, ritos de paso de carácter religioso, económico o intelectual que suspende la cotidianidad pero que al mismo tiempo se adscriben a su horizonte de ejecución. Según Arnold Van Gennep, la vida individual en cualquier tipo de sociedad consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra, tránsitos que revelan posicionamientos y condicionamientos nuevos. Cada rito detenta una normatividad específica que debe ser cumplida. "Todo cambio en la situación de un individuo comporta acciones y reacciones entre lo profano y lo sagrado, acciones y reacciones que deben ser reglamentadas y vigiladas a fin de que la sociedad general

²⁵Karel Kosik, *Dialéctica de lo concreto*, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/nadia_osornio/wp-content/uploads/2014/05/Dialectica-de-lo-concreto.pdf, 20 de octubre de 2014, p 44.

no experimente molestia ni perjuicio.”²⁶ La vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden. Los ritos de paso, aunque suspendan momentáneamente la cotidianidad, son parte de ella al ser contemplados como una continuidad dentro de su sistema coherente, lógico y natural, forman parte de la construcción del discurso de normalidad, sin importar que sólo se realicen en una ocasión.

²⁶Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p.15.

1.3 El hábito como institución

Según Daniel Hernández, el hábito funciona como un instrumento psicológico que delimita y restringe las opciones, en él, las decisiones son (prácticamente) anuladas al disiparse el acto consciente de una elección. Si bien, pueden existir un sin número de formas para realizar una actividad determinada, la habituación libera al sujeto de la carga de discernimiento, restringiendo las decisiones al contemplar sólo una opción. Si mi actividad diaria consiste en ir de un lugar a otro (digamos de mi casa al trabajo y viceversa), la habituación me instará a tomar siempre los mismos caminos y a utilizar el mismo medio de transporte.

Toda actividad humana está sujeta a la habituación. Todo acto que se repite con frecuencia, crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que ipso facto es aprehendida como pauta por el que la ejecuta. Además, la habituación implica que la acción de que se trata puede volver a ejecutarse en el futuro de la misma manera y con idéntica economía de esfuerzos. Esto es válido tanto para la actividad social como para la que no lo es.²⁷

¿El hábito puede ser parte de un mecanismo de control ejercido por un régimen de autoridad? El Estado configura lo público a través un proceso activo que estimula la reproducción social del individuo en comunidad; si bien, frecuentemente se le percibe como un conjunto

²⁷Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2003, p. 72.

formado por gobernantes, órganos de administración pública, instituciones de gobierno, ejército, policía, tribunales, sedes (físicas) de dirección y símbolos de poder, el Estado va más allá de estos elementos, se fundamenta en una articulación de relaciones de dominación establecidas por los sistemas de producción como una forma de estructuración de la vida humana. Es por medio del capital que el Estado genera relaciones de interdependencia y sometimiento, establecidas voluntariamente por individuos "jurídicamente iguales" (aunque en una clara relación jerárquica de mando-obediencia). El Estado cumple la función de dirigir y administrar los asuntos públicos, función que le fue voluntariamente delegada por la sociedad. La existencia de la dominación estatal le supone como una autoridad suprema colectivamente reconocida. ¿Qué hace el Estado al manejar los asuntos públicos? En primer lugar, los crea, es él quien determina qué cuestiones deben ser parte del interés público; después, se ostenta como el poseedor del monopolio legítimo de la violencia y la coerción física, poder que ejerce cuando algo amenaza el cumplimiento de los objetivos de interés público que él mismo ha determinado. El Estado funciona como un artificio de control porque somete voluntariamente a las personas a cambio de algún beneficio²⁸ (seguridad, sobrevivencia, empleo, garantía de los derechos naturales etc.). Su dominación se apoya en la participación democrática y aceptación de quien está siendo sometido. La sumisión requiere de una normatividad relativa a la vida común; de esta forma

²⁸Ibíd.

surgen los códigos de conducta social que determinan el comportamiento adecuado del individuo en comunidad. Este régimen no sólo se legitima por el marco jurídico, también lo hace a través del hábito socialmente aceptado.

En ocasiones a lo público se le percibe como un sitio de inclusión de la totalidad social, pero esa totalidad tiene una condicionante, debe ser semejante y adscrita a una normativa (a la del régimen y la sociedad que la acepta viviendo bajo sus parámetros); el Otro no es bienvenido. Cuando un elemento ajeno penetra, entonces molesta, porque no pertenece a la comunidad ni reconoce el consenso social. Los extraños no pueden ser simplemente agregados porque no son similares a mi (miembro de un grupo), no han acatado las normas que fijan las dinámicas y cualidades de lo público que mi sociedad ha establecido y que yo he decidido respetar.

El Estado como conjunto de sistemas, se encarga de extender el concepto de ciudadanía e igualdad jurídica para todo sujeto, pero al otorgar estas garantías sustrae a la sociedad de la toma de decisiones porque es él quien maneja el sistema general. Hay que considerar que el Estado actual no se desenvuelve únicamente en la parcialidad local, responde a un interés público global. Las decisiones que tome cualquier Estado deben de convenir, o bien a la mayoría o al Estado más fuerte.

La habituación se incorpora al engranaje estatal al ser parte del control oculto que se instaura a partir de la

institucionalización. Aquello que se observa constantemente y las acciones monótonas tienden a habitualizarse. El hábito se institucionaliza cuando se tipifica como parte de aquello aceptado como normal, adecuado y correcto para el Estado. Según Berger y Luckmann "Las instituciones, por el hecho mismo de existir, [...] controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano que lo canalizan en una dirección determinada, en oposición a las muchas otras que podrían darse teóricamente."²⁹ Este carácter controlador es inherente a la institucionalización.

Un mundo institucional, pues, se experimenta como realidad objetiva, tiene una historia que antecede al nacimiento del individuo y no es accesible a su memoria biográfica.³⁰

El mundo existía antes de que yo naciera (fue nombrado por otros con anterioridad) y existirá después de que muera. Las instituciones están ahí, fuera de los alcances del individuo pero presentes en su realidad (lo quiera o no), no puede hacerlas desaparecer a voluntad, ni cambiarlas, a menos que se genere un consenso social que las modifique o escinda, situación sumamente compleja de realizar. Las instituciones resisten casi todo cambio porque responden a las objetivaciones, a los acuerdos que ordenan y dan coherencia al mundo por medio de significados que determinan la realidad compartida. "La realidad objetiva de las instituciones no

²⁹Ibíd.

³⁰Ibíd. p. 80.

disminuye si el individuo no comprende el propósito o el modo de operar [de las tipificaciones].”³¹

El hábito es parte de la objetivación del mundo, se adscribe al nombramiento de las cosas por un lenguaje que yo no inventé sino que me fue heredado. La habituación transcurre en el espacio cotidiano, ahí la sociedad se expresa en su conjunto por medio de las relaciones de producción que el capital ha implantado;³² para Lefebvre, es por eso que “[...] el mundo de lo cotidiano no reproduce a un tipo de hombre en abstracto, sino aquel que participa de la reproducción capitalista. Al controlar la producción en general, la clase dominante controla la producción del espacio y los fines que le son inherentes.”³³

El sistema de control mediado por el hábito institucionalizado puede comprenderse a través de la noción “dispositivo”, término utilizado por Michel Foucault a partir de los años setenta cuando comienza a ocuparse del tema de la gubernamentalidad (gobierno de los hombres). Foucault explica:

Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo

³¹Ibídem

³²José Luis Lezama, *Teoría social, Espacio y ciudad*, El colegio de México, México, 2010.

³³Henri Lefebvre, en *Teoría social, Espacio y ciudad*, El colegio de México, México, 2010, p. 250.

*dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos. [...] Por dispositivo entiendo una suerte, diríamos, de formación que, en un momento dado, ha tenido por función mayoritaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una función estratégica dominante [...]. He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan. Esto es el dispositivo: estrategias de relaciones de fuerza sosteniendo tipos de saber, y [son] sostenidas por ellos (Foucault, *Dits et écrits*, vol. iii, pp. 229 y ss).³⁴*

El hábito institucionalizado se adscribe al dispositivo porque modela sujetos, los limita mediante reglas (para controlar su comportamiento) y responde a una función estratégica concreta, quedando inscrita en una relación de poder institucionalizada por medio de las tipificaciones. Giorgio Agamben³⁵ señala que el dispositivo se trata de un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cada cosa: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas etc. Es, en sí mismo una red que se tiende entre todos estos elementos. El dispositivo posee una función estratégica de control y vigilancia, inscrita en

³⁴Michel Foucault, en *¿Qué es un dispositivo?*, *Sociológica*, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011, p. 250.

³⁵Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, *Sociológica*, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011.

una relación de poder. Agamben hace un rastreo del término y encuentra tres acepciones generales:

1) *Un sentido jurídico [...]: “El dispositivo es la parte de un juicio que contiene la decisión por oposición a los motivos”, es decir, la parte de la sentencia (o de la ley) que decide y que dispone.*

2) *Una significación tecnológica: “La manera en la que están dispuestas las piezas de una máquina o de un mecanismo y, por extensión, el mecanismo en sí mismo”.*

3) *Una significación militar: “El conjunto de medios dispuestos conforme a un plan”.*³⁶

Cada uno de estos significados está presente, de cierta forma, en la noción utilizada por Foucault. Claramente el término parece remitir a un conjunto de mecanismos y prácticas (ya sea discursivas o no discursivas; jurídicas, técnicas o militares), que tanto en el uso común como en la utilización que propone Foucault, tienen como objetivo obtener un efecto de control y vigilancia. Agamben apunta que “El término *dispositivo* nombra aquello en lo que y por lo que se realiza una pura actividad de gobierno sin el medio fundado en el ser.”³⁷ Los dispositivos siempre implican un proceso de subjetivación, es decir, producen los sujetos necesarios para retroalimentarse. Pensemos en la escuela que produce la noción “alumno” con la necesidad de estudiar; o en la fábrica que produce

³⁶Ibíd. p. 253.

³⁷Ibíd. p. 256.

al obrero con la necesidad de trabajar; así, podemos nombrar un sinfín de subjetivaciones engendradas por cada una de las partes que compone al dispositivo.

Con el fin de otorgar una generalidad mayor al término (de por sí ya bastante extenso en la idea de Foucault) Agamben especifica que el dispositivo es:

[...] todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo [...].³⁸

Foucault explica que en una sociedad disciplinaria, los dispositivos indican (por medio de discursos, prácticas, saberes y ejercicios) la conformación de cuerpos dóciles y libres, “[...] que asumen su identidad y su libertad de sujetos en el proceso mismo de su *asubjetivación*. De esta manera, el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno.”³⁹ Los dispositivos no sólo efectúan la

³⁸Ibíd. p. 257.

³⁹Ibíd. p.261

producción de sujetos, también desubjetivan cuando el Yo tiende a negarse en el proceso subjetivo. Ambos⁴⁰ parecen ocurrir simultánea e indiferentemente, sin dar lugar a la recomposición de un nuevo sujeto. "En la no-verdad del sujeto no discurre, de ninguna manera, su verdad. Quien se deje asir en el dispositivo del <<teléfono portátil>>, sea cuál sea la intensidad del deseo que lo empuje, no adquiere una nueva subjetividad, sino únicamente un número por medio del cual podrá, eventualmente, ser controlado; [...]"⁴¹ El no-sujeto forma parte de la masa que se desenvuelve en el mundo a través de gustos comunes, normas de comportamiento colectivas, necesidades creadas⁴² y actividades socialmente tipificadas como correctas; su vida pasa por alto la reafirmación de la identidad individual, adquiriendo una identidad social donde el hábito institucionalizado norma el desarrollo de su vida cotidiana.

El hábito institucionalizado suele pasar inadvertido, esto supone un problema, el de restringir de forma velada la elección o la posibilidad de cambio. La mentalidad habituada no enfrenta la necesidad de concientizar su presencia dentro de la cotidianidad, ni busca innovar o deliberar al enfrentarse con elecciones imprevistas, sólo se apega a la comodidad rutinaria del suceder. El hábito se convierte en una certeza que apacigua al sujeto, en cada acto

⁴⁰Tanto el proceso de subjetivación como de desubjetivación.

⁴¹Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo?*, *Sociológica*, año 26, número 73, mayo-agosto de 2011, p. 262.

⁴²No Necesarias.

habitudo se reproduce el orden cotidiano así dispuesto. El peligro de la habituación radica en que nos invita a percibir como natural un orden cotidiano que está socialmente determinado. "Decir que un sector de actividad humana se ha institucionalizado ya es decir que ha sido sometido al control social."⁴³

Tipificar algo dentro del marco de lo correcto depende de los consensos sociales abalados por los regímenes de autoridad. Pensemos en la defensa animal como parte de una habituación institucional; son los regímenes quienes determinan a qué tipo de especies es necesario proteger, ni siquiera se puede hablar de que ese criterio sea determinado por el estatus de una especie en peligro de extinción. ¿Por qué la vida de una cucaracha no es protegida? Se les elimina sin miramientos, incluso se busca su exterminio total como especie. El maltrato animal en algunos sistemas jurídicos, es penalmente castigado pero el exterminio de plagas, no sólo no es contemplado, además es alentado, y es precisamente por los acuerdos sociales establecidos por una autoridad, determinantes de la vida de una cucaracha como nociva para la salud del hombre. El insecto no es un sujeto sino un objeto que no tiene derechos sociales y por eso es fácilmente desechado. Los objetos se presentan como cosas que el sujeto puede y debe dominar a su antojo. Este problema trasciende el campo de lo objetual, de tal modo que, se puede justificar la

⁴³Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2003, p. 77.

supremacía de la vida humana ante la de cualquier animal, y no sólo eso, aparentemente hay vidas humanas que son más importantes que otras. La vida de un terrorista no tiene el mismo valor que la de una de sus víctimas, está claro que existe una diferencia en la valoración social de ambas, son los regímenes de autoridad quienes determinan el valor de cada vida humana y establecen las condiciones aceptables para que éstas sean eliminadas. El predominio del sujeto sobre el objeto no se reduce a la dominación de lo inanimado o de las (supuestas) especies inferiores de vida. El hombre, como género, ha considerado durante mucho tiempo a la mujer como un objeto que debe someterse ante su autoridad; la violencia de género es muestra de cómo un humano objetiviza a otro, violando y transgrediendo sus derechos, lo mismo pasa con un asesino serial o un explotador laboral. Quizá sea hora de pensar que las cosas no están ahí únicamente para mí, para ser dominadas y en función de mi regodeo como sujeto.

El hábito institucionalizado instauro un modo mecánico, incluso en los sentimientos y las emociones. Se podría pensar que algo como el amor sería una excepción de lo cotidiano, sin embargo, existen regímenes emocionales que determinan al amor como parte de una condición normal y natural de la sociedad. Este tipo de régimen norma y configura la manera de sentir y expresar las emociones; el amor institucionalizado se erige como un cliché que dista mucho de un rompimiento con lo cotidiano.

El hábito legitima todo acto que se inscribe en la norma de la institución, confiriéndole el atributo de "normal", pero también, propicia la aparición de estigmas alrededor de la persona cuyo actuar no coincide con el contenido fáctico de lo habitual, de tal modo que el campo lo público se configura como como un campo de exclusión social. El Otro, aquel cuya vida cotidiana y percepción del mundo no coinciden con el corpus institucionalizado del hábito, es señalado, rechazado y discriminado. Lo más grave es que al identificar la diferencia, se puede legalizar la violencia contra ese Otro, pues no pertenece a la institución, a lo correcto; su presencia es incomoda y crea la necesidad de escindirle. "La asimilación cultural, que se establece a través de una cotidianidad con instituciones muy poderosas, es una forma para exterminar al Otro sin dejar rastro tangible de violencia física."⁴⁴ Pero no todo el hábito es institucionalizado, si como supone Michel de Certeau, el dispositivo "[...] por todos lados se extiende y precisa la cuadrícula de la vigilancia, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella [...]"⁴⁵ Para Certeau, los procedimientos populares cotidianos juegan con los mecanismos disciplinarios y se conforman para transformarlos. Los modos de hacer, forman una contrapartida del lado de los dominados, constituyen prácticas por medio de las cuales, los usuarios se reapropian del espacio.

⁴⁴Daniel Hernández, *en Cultura y vida cotidiana. Apuntes teóricos sobre la realidad, Sociológica*, año15, número 43, mayo-agosto de 2000, 88-99.

⁴⁵Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, UIA, México, 2010, XLIV.

Modifican su funcionamiento mediante múltiples tácticas articuladas en base a los detalles de lo cotidiano. “[...] ya no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de analizar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en los sucesivo dentro de las redes de la vigilancia.”⁴⁶ Estas tácticas o ardidés de los dominados, conforman una serie de procedimientos multiformes y resistentes que escapan al control panóptico, componen la oposición a la institucionalización del hábito como forma de control, por ende, al dispositivo mismo.

⁴⁶Ibid. XLV.

1.4 El jazz y el subvertir de la vida cotidiana

Entonces uno podía entrar a un club y descubrir una silueta negra tocando su trompeta con el tempo acelerado. Ese conjunto de notas melancólicas, acordes bulliciosos y fraseos irregulares eran más que música, más que el sentimiento emancipado del alma encarnado en el sonido improvisado de una armonía, era la ciudad de los negros yuxtapuesta a esa ciudad americana de postguerra que los aislaba en guetos. El bop de los cuarenta y cincuenta fue la muestra de un plano urbano de disidencia donde se plasmaba la discordancia con el régimen. La modulación ampliada con movimientos abruptos, las notas acortadas y los contratiempos, fueron ejemplo de esa ciudad negra que empuñaba artimañas y rupturas para extender la libertad en lo musical, pero que incidía en lo social. Cuando Lee Morgan grabó City Lights, no sólo dejó un legado musical, dejó impreso el resplandor de una ciudad que brillaba; la ciudad eléctrica, la urbe moderna que extendía su iluminación para que aquel trompetista de Philadelphia pudiese tocar toda la noche en los clubs de desplazados, hombres de segunda reprimidos por el Estado. El hard bop fue una manera de ejercer civilidad, de luchar por los derechos, una búsqueda de libertad.

En los años cuarenta el bop no sólo se trató de música, fue una continuación de los movimientos ciudadanos en busca de la igualdad de derechos civiles para los negros en Norteamérica. La conciencia de clase del jazz comprendió que la música podía ser más

que una vía de expresión, debía ser un medio de lucha, un espacio legítimo donde los negros norteamericanos pudiesen enunciar sus descontentos, sexualidad, experiencias y vínculos con el pasado.

A la música no se le debe observar como un fenómeno aislado y separado de sus condiciones históricas materiales, pero hay que estar consciente de que la visión retrospectiva es sólo una interpretación, una valoración cambiante inmanente a la obra de arte misma determinada por su contexto. A partir del presente y ejerciendo la mirada retrospectiva se puede entender al jazz como un elemento transgresor. El free jazz supone una ruptura radical con los estilos del swing y el dixieland porque elude llevar cualquier tipo de progresión u organización; apostó a la improvisación, a seguir una dirección impredecible basándose únicamente en la intuición musical; el ritmo y el tempo no existe en ningún instrumento, no los marca la batería sino que se extiende de una forma global. El free jazz buscó la autonomía de los sonidos, no es que fuese necesariamente atonal pero prescindió de muchas reglas, se cimentó en el virtuosismo y en la capacidad de improvisación de los intérpretes. Todos estos aspectos son un intento de romper con el canon, de trastocar el entendimiento musical implantado por un régimen y de transformar los modos tradicionales de producir música. El jazz liberó a través de la toma de consciencia, se orientó hacia la producción de un arte inculto, brindó una superficie de adscripción a la masa discriminada por los regímenes de las artes. Las reglas clásicas de la música se dejaron a un lado, si pensamos en Ornette Coleman, tanto las armonías

como la técnica le eran secundarias, lo que le importaba era la autenticidad de la expresión. Con marcadas evocaciones a la sonoridad del blues, Coleman se concentraba en la melodía dejando fuera cualquier armonía preestablecida (de modos, escalas e incluso de métrica). En sus agrupaciones escindía de piano; la batería no quedaba limitada a marcar el ritmo; todos los instrumentos tenían la misma relevancia y los intérpretes eran libres de tocar como quisiesen o pudiesen (siguiéndose melódicamente los unos a los otros).

El free jazz desafió los estándares preestablecidos por los cánones estéticos del arte occidental hasta entonces, no sólo aquellos que determinaban las funciones de la métrica, armonía y melodía, también aquellas que aparentemente protegían la pureza de la música como parte de un arte culto y superior. En su momento, el jazz fue percibido como una expresión burda y popular, pero aún con este estigma se las arregló para marcar una época y crear un sonido nuevo con independencia normativa. Representó la lucha por la emancipación con un orden blanco dominante. El free jazz fue un sonido violento, áspero, agresivo y visceral porque era un sonido de disputa, pendenciero. No se creó para el disfrute llano sino para emancipar, para ejercer la libertad de la comunidad negra reprimida.

We insist!: The Freedom Now Suite de Max Roach un álbum cargado de acidez e ironía política, es una muestra clara de esa búsqueda de la liberación, y no me refiero únicamente a lo musical. La portada

hace referencia al movimiento de derechos civiles. Roach plantea una respuesta al *establishment* racista de la música y de una sociedad blanca en Norteamérica.

1.5 El rompimiento de lo cotidiano y su pacto ficcional.

La cotidianidad general existe sólo como ficción, como una categoría aglutinante de las múltiples cotidianidades individuales; es el medio por el cual comprendemos al mundo, actúa como un marco que configura y sostiene nuestra percepción de un contexto epocal. Las múltiples cotidianeidades son la puerta de acceso a lo real, intermediarios y prótesis que con el pretexto de normalidad nos conducen hacia la falsa conciencia del estar aquí, del Yo que cree gobernar plenamente el ser y suceder dentro de la vida diaria. Este marco se autoencubre como existencia ficcional que sostiene la realidad. El saberse circunscrito a las dimensiones del espacio y tiempo, no significa que se deba asumir la presencia del Yo como algo autosuficiente, totalitario y autoconsciente que tutela la toma de decisiones ante cada aspecto de nuestras vidas. Sin duda hay un conocimiento del Yo a partir de saberse a sí mismo en contraposición de saberle al otro. Para Hegel esto significa que existe una autoconsciencia de ser único y estar en el mundo, una reflexión que viene desde el afuera de la consciencia misma y distinta al ser otro del mundo sensible. La unión del adentro y el afuera, o la igualdad de la consciencia consigo misma será la autoconsciencia que tomará al ser y a lo universal como momentos abstraídos que escinden de una esencia significativa. El Yo, sólo estará cierto mediante la suspensión de todo lo que representa el otro. Pero ¿existe el Yo autónomo separado de influencias externas? No, y mucho menos posee una libertad plena; las neurociencias han demostrado que los humanos

responden a una condición biológica que va más allá de su voluntad, nuestro cerebro está programado para funcionar de una manera específica;⁴⁷ los instintos no se razonan; las necesidades no reconocen el libre albedrío; el dolor es un síntoma de que algo está mal, no se puede derogar a voluntad únicamente por querer evitar el sufrimiento.⁴⁸ No sólo se trata de lo neurobiológico, la falsa consciencia del YO está condicionada por el lenguaje y la cultura (lo que pienso y cómo lo pienso; lo que siento y cómo lo siento determinan mi forma de percibir la realidad); así como los pactos sociales y los regímenes de autoridad que establecen lo correcto (la normatividad valorativa de lo bueno y lo malo aceptado colectivamente). La falsa consciencia se encubre con la cotidianidad genérica de lo normal y lo apropiado. ¿Por qué seguimos admitiendo gobiernos con los que no estamos de acuerdo y decisiones políticas que nos perjudican? porque nos encontramos insertos en un sistema democrático represivo inconsciente, que se vale de lo cotidiano para generar un estado de naturalidad, de tal manera que al hombre acepta hacer lo que debe hacer, se siente satisfecho con la condición que le impone la sociedad. Ante la normalidad occidental capitalista la democracia se ha establecido como lo correcto, aunque sea una falsa

⁴⁷Las mutaciones cambian el funcionamiento estándar de la biología, pero este es un tema en el cual no me meteré dado que es un estado de excepción.

⁴⁸Hay que tomar en cuenta que existe un componente cultural en el dolor que lo puede potencializar o atenuar, la forma de afrontarlo está subordinada a la percepción que se tenga de él, por tanto, se configura como una experiencia individual que varía en intensidad dependiendo de quién lo experimente.

democracia, ir en contra de ella sería como atentar contra el bienestar común, porque lo democrático se ha instituido como el valor supremo de la libertad. Los regímenes de poder se valen de lo cotidiano haciendo parecer que todo es parte de una normalidad. Por medio de la indiferencia todo se mantiene como un sistema estable que soslaya las disensiones. Este sistema es represor, no porque utilice la coerción física, aunque a veces lo hace, sino porque mentalmente controla a partir de la pasividad, infunde una resistencia al cambio, miedo a romper la estabilidad del sistema; es preferible resguardar la seguridad que ya se posee (como un instinto de supervivencia). Vulnerar la estabilidad es una transgresión difícil de lograr por toda la carga sociocultural que reprime.

No se puede hablar de un Yo puro, auténtico y libre de condicionamientos extrínsecos; lo que existe es un Yo impuro (turbio, heredero y delimitado). ¿Qué tanto lo exterior llega a influenciar la pureza? No se puede saber con certeza, para hacerlo habría que separar lo puro de lo impuro, pero no hay una posición externa que le permita al Yo saberse a sí mismo desde un afuera y emancipar lo extrínseco de lo intrínseco; es imposible simplemente suprimir las aportaciones exteriores y desnudar al sujeto para que aparezca en toda su pureza.

Lo real constituye una representación en tanto que es dependiente del lenguaje, nuestra experiencia de la realidad posee un carácter ficcional, estructurada y mantenida por fantasías de

autocontrol y estabilidad. Estoy adscrito a la ficción de un pacto tácito de comportamiento y funciones dentro de la sociedad que no firmé pero que he decidido respetar. Esta ficción no viene desde el afuera sino desde el adentro, nosotros como sociedad producimos y reproducimos la falsa consciencia de normalidad. Aceptar la realidad a través de la categoría de lo cotidiano es establecer una suerte de contrato que lleva a suspender incredulidades, contradicciones e incoherencias; a comportarse como si la vida cotidiana fuese un absoluto autogobernado y estático. La realidad se construye como un cúmulo de minificciones totalizadoras que conforman la categoría de lo cotidiano con una falsa consciencia mediada por el Yo impuro.

El pacto ficcional supone la presencia de tres figuras: el narrador, quien dicta el discurso de la realidad cotidiana; el sujeto, que se desenvuelve en aquello que el narrador decretó como real, en medio de ambos se encuentra el relato, el discurso mismo como suceso que acaece y sostiene la realidad. Cuando hablo de narrador no se trata de una figura autoral sino de un sistema complejo de interconexiones, actores, asociaciones y dependencias que configuran el discurso de lo real (autoridades, regímenes, Estado, signos, lenguaje, simbolismos, cultura, historia, condiciones materiales, biogenética, tecnología etc.). La cotidianidad (como marco totalizador que presenta la normalidad) se adscribe al relato; afianzada en la presencia espacial, configurada por la temporalidad del instante. Para que el pacto tácito sea

aceptado debe haber verosimilitud y constancia, si uno u ambos factores no existiesen el pacto no sería reconocido.

Cada ficción cotidiana tiene un grado distinto de ficcionalidad. En esta estructura monadológica la metaficción rompe el pacto suspendiendo la cotidianidad sin quebrantar la ficción misma, esto significa que es atravesada y no desgarrada. La metaficción renegocia los términos del pacto por medio de un proceso. Primero el sujeto ficcionado se reconoce dentro (es autoconsciente de estar delimitado por una ficción), luego suspende la cotidianidad y finalmente, reorganiza la realidad. Cuando Roman Jakobson habla de metalenguaje se refiere al lenguaje que le permite al hablante reflexionar sobre su propia lengua. La metaficción disloca e interacciona varios planos ficcionales permitiéndoles contemplarse a sí mismos, ser autoconscientes y autorreferenciales; quebranta la falsa consciencia del Yo que considera la ficción como lo real. No es la consciencia del "ser" ni del "no ser" sino del siempre "estar siendo" dentro de una determinación.

Regresaré al retrato de *Giovanni Arnolfini y su esposa*, no sólo nos encontramos como voyeristas frente a la intimidad de la pareja, van Eyck nos presenta un guiño metaficcional. Al fondo de la habitación hay un espejo cóncavo, dentro de él, vemos el reflejo del pintor mientras realiza el retrato. La obra en sí, concientiza al espectador de que se encuentra frente a una ficción representada por el artista flamenco, quien señala su presencia en el momento mismo

de la creación. Un juego más complejo ocurre en la película *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard. Durante una de las secuencias, Ferdinand Griffon interpretado por Jean-Paul Belmondo, charla con Marianne (Anna Karina); Ferdinand conduce un auto sin toldo, la cámara toma a la pareja desde la parte posterior, entonces Belmondo voltea y viendo a la cámara dice: -“¡Sólo piensas en disfrutar!” El personaje de Anna Karina responde -“¿A quién le hablas?” Belmondo con una mirada sobria declara -“al espectador”. La secuencia termina cuando Anna Karina voltea a la cámara y observándonos lanza un -“¡Ah!”, como un suspiro. No sólo Godard nos hace conscientes de la ficcionalidad del cine, también, cuestiona nuestra posición como espectadores de esa ficción. Godard presenta a los personajes que se saben al interior, poseen la autoconsciencia que se entiende a sí misma dentro de una ficción.

Roto el pacto ficcional, queda la cotidianidad suspendida hasta el momento en que se genera una nueva. Todo lo imprevisto es absorbido por el conocimiento cotidiano, dice Karel Kosic⁴⁹; aun cuando lo anormal transforma las relaciones del sujeto con la realidad, el devenir de la vida diaria se construye con la asimilación de conocimientos que le reconstituyen; por más extraordinario que sea el choque, el sujeto se adaptará, tarde o temprano, a sus nuevos condicionamientos e incorporará el

⁴⁹Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/nadia_osornio/wp-content/uploads/2014/05/Dialectica-de-lo-concreto.pdf, 20 de octubre de 2014.

conocimiento reciente. Cada sujeto de una cotidianidad puede ser reemplazado por otro. Las personas son sustituibles e intercambiables. Un tipo de sujeto cotidiano es aquel que no se construye a partir de afectos sino más bien, por medio de indiferencia e ignorancia, es susceptible a ser remplazado porque la función que él cubre (dentro de la vida cotidiana de un individuo determinado) la puede realizar otro sin que la cotidianidad se modifique, pensemos en el cajero de un supermercado o en el empleado de un cine, son una presencia ausente dentro de nuestras vidas, la cotidianidad se encargan de negar la presencia en el aparecer del otro. Lo mismo pasa con el objeto arquitectónico o urbano, mientras no existan lazos afectivos, el paisaje cotidiano puede cambiar sin que esto afecte substancialmente la cotidianidad de un individuo. Sin embargo, aunque lo inesperado o anormal transforme las relaciones afectivas que unen a un sujeto con algo otro (ya sea un lugar u otro individuo), el devenir absorberá el conocimiento nuevo reformando la cotidianidad del sujeto, por ende, la realidad misma. La muerte de un ser amado, la guerra, la banca rota, todo deviene en una nueva cotidianidad; incluso los campos de concentración tenían la suya, así como también un condenado a muerte, señala Kosik.

No existe una verdadera ruptura de la cotidianidad, el movimiento dialéctico perene se encarga de reconfigurar el choque e incorporar al saber cotidiano, eso que en algún momento fue extraordinario. Según Kosik "[...] la cotidianeidad consiste en la distribución de la vida de *millones* de personas de acuerdo con un

ritmo regular y reiterado de trabajo, de actos y de vida, cuando millones de personas son arrancadas de ese ritmo se produce una interrupción de la cotidianidad.”⁵⁰ Para el filósofo checo la guerra es lo único que verdaderamente interrumpe la vida cotidiana. Separa a millones de personas de su medio natural, los arranca de su contexto, les arrebató su trabajo, modifica sus hábitos y los despoja de su mundo familiar. “Es cierto que la guerra "vive" en el horizonte, en la memoria y en la experiencia de cada día, pero está fuera de la cotidianidad.”⁵¹ Señala el filósofo checo. Si bien es cierto que no se trata de algo a lo que estemos habituados, la guerra llega a poseer su propia cotidianidad. Los sujetos crean cotidianidades incluso en los ambientes más hostiles, menos habituales y naturales.

Ingenuamente se puede creer que lo cotidiano es eso que forma parte del núcleo de la intimidad, algo que se contrapone a lo histórico, como agente trascendental que se distingue de lo habitual e irrumpe en la vida diaria como una catástrofe donde el sujeto es arrojado de manera fatal (parafraseando a Kosik). Bajo este parámetro, la Historia sería un quebrantador al destruir, por medio de excepciones y extrañezas, la marcha normal y constante de la cotidianidad. La Historia no es más que un fragmento de realidad, un registro de los hechos que deja fuera el suceso que se despliega en

⁵⁰Ibíd. p. 44.

⁵¹Ibíd.

el presente instantáneo y del cual se alimenta lo cotidiano. El intento de crear un archivo, en el sentido etimológico de la palabra de ir al origen, es determinante. Cómo se obtiene la información y qué es lo que se decide incorporar a ese archivo, si los hechos históricos son como un destello que vemos brillar pero que se consume rápidamente. La Historia necesita de un mediador, de alguien que capture parcialmente ese fulgor, ya sea mediante su presencia en calidad de testigo o mediante un trabajo arqueológico que desentierre el conocimiento de aquello que sucedió, con todo, siempre quedará la duda de la fiabilidad de la información.

Que no exista una verdadera ruptura de la cotidianidad no significa que sea inalterable, existen interrupciones momentáneas, aquí enunciare varios tipos de ellas.

El desconocimiento voluntario de la objetivación.

Suspende la cotidianidad porque se produce cuando el sujeto cancela conscientemente el significado de los objetos y los acuerdos socialmente establecidos con anterioridad. Cuando el individuo desconoce los convenios sociales nominales que ordenan al mundo, la comunicación es anulada, imposibilitando el cruce de subjetividades dentro de la esfera pública. El acuerdo necesita ser replanteado para regenerar la cotidianidad. En un principio, son sólo pequeños grupos quienes precisan de ese ajuste, crear un paréntesis de objetivación singular dentro de una objetivación general, que les permita dar coherencia a su realidad, de no ser así, esta nueva

visión del mundo (que no reconoce los mismos pactos) será desechada para que la objetivación general domine. Pensemos en la sacralidad, toda religión posee pactos propios que no comparte con otros segmentos de la sociedad, estos pactos pueden ser inentendibles, incluso, ilógicos para los no pertenecientes a la religión pero encuentran coherencia dentro del nicho que resguarda la devoción. Si consideramos los ritos cristianos de consagración y comunión en la eucaristía, la idea de canibalismo no resulta descabellada dentro de una sociedad occidental contemporánea. El alimento no sólo es espiritual, se trata, ni más ni menos, de la carne y sangre de Cristo; para los cristianos esto no es un símbolo, por medio de la transustanciación el pan y el vino son convertidos literalmente en carne y sangre. Existe un acuerdo particular para este grupo, el pacto sólo funciona en el universo sacro y no es adaptable fuera de él; este tipo de canibalismo sagrado es tolerado dentro de una sociedad seglar porque lo sabe fuera su coherencia y legislación. Para el cristiano, comer la carne y sangre de Cristo es algo cotidiano. La sociedad laica puede adoptar estos pactos particulares para construir su conocimiento de la realidad e interpretar el mundo, pero sólo como símbolos que no pertenecen a la norma general.

La locura

Es otra forma de romper con la objetivación al dotar de un significado propio a los objetos y situaciones que conforman al mundo. "La realidad es de lo que se pueda hablar con el otro. Sólo

se define como un producto de negociación [...]”⁵² nos dice Nicolas Bourriaud. La locura consiste en salirse de eso acuerdos y negociaciones. Cuando Hegel habla de demencia se refiere a un retiro del mundo real, a la ruptura de los vínculos de la conciencia con una realidad externa, en otras palabras, un logos interiorizado. Lo que la locura hace es imponer un orden simbólico distinto en el mundo. La coincidencia de cotidianidades intersubjetivas se establece en la realidad, aquello que sale de ésta se revela en el mundo de la demencia o bien en la imaginación. Para que la sinrazón sea aceptada por la sociedad, necesita de una prótesis que le permita fijarse sobre la realidad, el lenguaje preciso que le otorgue la facultad de construir vínculos para que continúen los cruces de subjetividades, de tal modo que se sigan produciendo intercambios entre interlocutores. La imaginación es una de estas prótesis que permite que ciertos objetos, ajenos a la negociación, se inscriban a lo real.

*[...] alguien ve un conejo naranja sobre mi hombro, yo no lo veo; entonces la discusión se debilita, se estrecha. Para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja sobre mi hombro; la imaginación aparece como una prótesis que vendría a fijarse sobre lo real.*⁵³

⁵²Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008, p.100.

⁵³Ibídem.

Lo sagrado

Lo sagrado se trata de una experiencia terrorífica, es descubrir la majestuosidad que emana de una aplastante superioridad de poderío, el *mysterium tremendum*, ese misterio que hace estremecer el cuerpo cuando aparece frente a él. Los hombres reconocen lo sagrado porque se manifiesta como algo diferente a lo cotidiano. Una hierofanía⁵⁴ según palabras de Mircea Eliade se trata de "[...] siempre un acto misterioso, la manifestación de algo «completamente diferente», de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo «natural»..."⁵⁵ Retomando la ideas de Eliade, las hierofanías anulan la homogeneidad del espacio y revelan un punto fijo; lo sublime entra en contacto con el individuo, lo cual significa, la aparición de un repentino estremecimiento con el que nos liberamos de las tramas de la realidad sensible, superamos nuestras limitaciones y entramos en contacto, como seres finitos, con la infinitud.

La irrupción de la intimidad.

Suspende la cotidianeidad porque violenta el estado de comodidad y seguridad donde se establece el sujeto. Lo íntimo es sentirse dentro una zona de confort que sólo es posible bajo los criterios de lo habitual, la comodidad, la seguridad, de lo conocido

⁵⁴Etimológicamente significa algo sagrado se nos muestra.

⁵⁵Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Guadarrama/Punto Omega, 1981, p.9.

y reconocible. La intimidad penetra todo espacio pues depende de las relaciones subjetivas, de su contexto e historia particular. Se oculta ya sea porque es algo que no se puede presentar ante los ojos de los demás y sale de los acuerdos sociales de comportamiento aceptado, o porque es una construcción de la subjetividad que sólo le incumbe al sujeto mismo. Cuando lo oculto es desvelado la intimidad es ultrajada, esto me vulnera, exhibe mis flaquezas, debilidades y fragilidades. La intimidad es lo eminentemente mío y cuando se transgrede se convierte en algo público.

El viaje

El tránsito afirma la cotidianidad al delimitar los traslados, dependientes de una funcionalidad comercial, laboral, educativa o social. Es por medio del tránsito habituado que nos desplazamos en el día a día por los espacios (que conforman nuestra cotidianidad) para cumplir nuestras funciones diarias. El viaje es un asunto distinto, nos permite salir del espacio de comodidad y cotidianidad, es un evento donde todo es nuevo. En el viaje nos desplazamos, pero no como una actividad mecánica que nos llevará a un destino conocido para cumplir nuestras funciones habituales. La conciencia del porvenir, que implanta el presente, se ve limitada por la apertura de lo posible dentro del viaje, que en sí mismo, está marcado por la incertidumbre.

El acontecimiento

La suspensión más relevante se da a través de la metaficción como acontecimiento que perturba,⁵⁶ algo que parece suceder de repente, sin explicación, e interrumpe el curso normal de las cosas. Slavoj Žižek menciona que:

Un <<acontecimiento>> puede hacer referencia a un desastre natural devastador o al escándalo más reciente provocado por una celebridad, al triunfo del pueblo o a un cambio político despiadado, a la intensa experiencia de una obra de arte o a la decisión íntima.⁵⁷

No hay causa discernible para el acontecer pero no se trata de un milagro sin explicación, sorprende porque de lo posible era lo improbable, ni siquiera se le había tomado en consideración. El acontecimiento es:

[...] en toda su dimensión y esencia: algo traumático, perturbador que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causa discernible, una apariencia que no tiene como base nada sólido.⁵⁸

El acontecimiento cambia paradigmas, no sólo puede modificar la percepción de lo real sino a la realidad misma; su carácter fundamental es la aparición de algo nuevo que debilita cualquier sistema estable, transforma el medio a través del cual nos

⁵⁶Todas las suspensiones anteriormente enunciadas se pueden reducir a la acción de un acontecer.

⁵⁷ Slavoj Žižek, *Acontecimiento*, Sexto Piso, España, 2014, p. 15.

⁵⁸Ibíd. p. 16.

relacionamos con el mundo; es un absoluto que desbarata el equilibrio de la vida cotidiana, no es que reforme la jerarquía de valores sino que introduce una dimensión diferente del ser.

Si bien no se puede decir que exista un rompimiento tajante de lo cotidiano, podemos hablar de grados de suspensión que suceden cuando lo inadvertido modifica el ritmo de vida diaria. La suspensión ocurre en un presente de desconcierto donde la conciencia del instante no encuentra un conocimiento previo al cual asirse para responder a la situación extraordinaria. El caos tutela el discernimiento hasta el momento en que lo nuevo es asimilado y convertido en conocimiento cotidiano, en una expectativa que compone la intuición consciente del porvenir que se desplegará en los próximos instantes.

Capítulo II. El aparato estético

2.1 Walter Benjamin y el origen de los aparatos.

Comenzaré con la transcripción de una carta dirigida a Sigfried Giedion y escrita por Walter Benjamin:

Mi muy querido Señor Gidion (sic)⁵⁹

Luego de haber recibido su libro, los pocos pasajes que yo leí me electrizaron a punto tal, que he debido decidirme a no comenzar la lectura sino luego de haber retomado contacto con mis estudios relativos al asunto, y esto de una manera más profunda puesto que no había sido el caso -circunstancias exteriores obligan- cuando su libro llegó a mis manos. Desde hace unos días, las cosas han retomado su curso, y yo paso horas en su libro, admirándolo. Por el momento no conozco sino la última parte. Es con esa intención que le escribo, puesto que aún manejo la emoción, en la cual su libro me transporta. Su libro constituye uno de esos raros casos que sin duda cada uno de nosotros ha podido conocer: que antes de enfrentarse a alguna cosa (o alguien: escrito, casa, hombre [Schrift, Haus, Mensch], etc.) sabemos desde ya que es del más alto nivel significativo; este conocimiento no engaña.

He estudiado su libro (junto a otras tantas cosas, porque ellas me conciernen de manera inmediata) la refrescante diferencia entre actitud radical [radikalem Gesinnung] y conocimiento radical [radikalem Wissen]. Usted posee el segundo, y es por lo cual que es

⁵⁹ ETH Zurich (Swiss Federal Institute of Technology). Institute for the History and Theory of Architecture (gta) Archives of the gta. Carta original de Walter Benjamin, Berlín-Grunewald, a Sigfried Giedion. Fecha: 15 de febrero de 1929. Formato A4 (aproximadamente). Manuscrito: escrito en letra gótica, tinta negra. Nueva traducción: Laurent Stalder (gta, ETH, Zurich) y Georges Teyssot, 24/11/2008.

usted capaz de esclarecer la tradición [die Tradition] a partir del presente [der Gegenwart], o más bien de hacer descubrir la primera a partir del segundo. De ahí, justamente, la nobleza de su obra, en la que admiro también el radicalismo [Radikalismus].

Me daría un gran placer poder hablar con usted. Se lo agradecería, si usted se acuerda de mí durante una ocasional estadía berlinesa. Si fuera en primavera a París, me permitiría avisarle a usted.

En fin, reciba usted con estas últimas palabras mis agradecimientos, que he reservado hasta hoy, en vista del envío de su escrito.

Con mis más sinceros agradecimientos

15 de febrero de 1929

Berlín-Grunewald

Delbruckstrasse 23

Vuestro ferviente admirador Walter Benjamin

No es de sorprender que fuese grande la influencia de Giedion, incluso, Deotte se aventurara a formular la hipótesis de que una buena parte de los conocimientos de Benjamin sobre arquitectura y urbanismo provienen de este historiador suizo, sobre todo, parece indicar que Benjamin funda en Giedion (y en su comprensión histórica de la arquitectura) la problemática de las relaciones entre infraestructura (cuestiones técnicas de construcción) y la

superestructura cultural (los nuevos comportamientos de lo urbano: el flâneur, el dandismo, el spleen, la prostitución, el hastío, el shock, las teorías de Baudelaire etc.)

Casi todas las épocas según su disposición interna, parecen desarrollar un problema constructivo determinado: el gótico las catedrales, el barroco el castillo, y el incipiente siglo XIX, con su tendencia retrospectiva a dejarse impregnar por el pasado, el museo.⁶⁰

La historia no se trata de un depósito de hechos inalterables; ver hacia atrás significa revisar el pasado pero sin encontrar un patrón idéntico que nos sirva como parámetro para medir a todo el mundo en una época. Giedion señala que: "Cada espectador en cada periodo -en cada momento, de hecho- transforma inevitablemente el pasado de acuerdo con su propia naturaleza."⁶¹ Los puntos de referencia absolutos son ilusorios, el hecho mismo de observar depende de un contexto y lo que se observa, forma parte de una situación interpretativa, contemplar una cosa es actuar sobre ella.

De tal modo, se puede decir que la técnica responde a la época, inaugura modos de hacer y producir; delimita la forma de percibir algo que fue hecho para ser apreciado bajo las restricciones de un tiempo. Los nuevos condicionamientos técnicos se encuentran sujetos a un posicionamiento histórico, la interpretación de la obra, variará dependiendo de la época desde donde se observe, aunque

⁶⁰ Sigfried Giedion en *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, Ediciones Metales Pesados, Chile, 2013. P. 18

⁶¹Ídem.

(hipotéticamente) la obra siga siendo la misma, la mirada se transforma debido a las condiciones épocas (tecnológicas, sociales, naturales etc.), aunado al surgimiento y actuar de los aparatos creadores de imágenes. No es lo mismo encontrarse con una pintura en su momento de aparición primera, que ver su reproducción, muchos siglos después, por medio de una fotografía, así como tampoco es análogo observar una película en una sala de cine que por medio de un reproductor blu ray sentado en un sillón de la casa propia; escuchar una sinfonía en una sala de conciertos es muy distinto a oírla por medio de audífonos en un reproductor portátil cuando se transitan los contextos espaciales. No estoy haciendo una apología del aura, lo que digo es que el medio condiciona, pero al mismo tiempo es condicionado por la época. Según Giedion "Ninguna generación tiene el privilegio de comprender una obra de arte en todas sus facetas; cada generación realmente viva descubre nuevos aspectos de la obra [...]"⁶² Aunque desde el presente se puede contemplar un panorama más amplio de los acontecimientos pasados, esto no significa que el observador deje fuera su propio escenario histórico. Las condiciones materiales de la época transforman los modos de existencia humana así como su forma de percibir el mundo. Las maneras de observar están condicionadas por la época y es precisamente a ellas a quienes responden los aparatos. El espectador debe encontrar la vía de acceso a las imágenes generadas por los

⁶²Sigfried Giedion, *Espacio tiempo y arquitectura*, Editorial Reverte, Barcelona, 2009, p. 43.

aparatos, cada imagen (arquitectónica, fotográfica, pictórica, cinematográfica etc.) exige su propia forma de ser recibida.

La técnica hace que el espectador se encuentre frente a un sistema de aparatos que configuran la manera de producir y reproducir imágenes, pero también, por sus características, determinan la forma en que los sujetos les perciben. El modo de ver está determinado por el sistema de aparatos.

Benjamin concibe a la obra de arte como un montaje, claro, él estaba pensando en cine, un ensamblaje en varias etapas que llevan a la obra a su estado ideal. Filmar conlleva la intervención de todo un gremio de expertos que producen la obra, dejando fuera la figura solitaria del artista como único creador. En los films, hay un director de cámara, uno de vestuario, otro de escenografía, uno más sonido, el editor, los intérpretes y el director general (sin mencionar a muchas otras personas que intervienen en la realización de una película). Lo mismo podríamos decir de la arquitectura, no sólo el arquitecto/diseñador levanta el edificio, también el albañil, el electricista, el plomero, el operador de máquinas etc. La concreción de una obra arquitectónica no depende únicamente del genio del diseño sino de todo aquel que intervienen para su construcción.

Según Déotte Los aparatos cumplen la función de reconfigurar las obras, y al hacerlo, re-modelanla la apariencia del mundo, o al menos la manera en que es percibida epocalmente. Al igual que el

cine y la fotografía, la arquitectura es un aparato que delimita la forma en que nos relacionamos con los espacios, nuestras maneras de pensar e incluso de sentir son afectadas por lo arquitectural. La recepción de un edificio, bajo la teoría benjaminiana, se da a través de dos vías:

- El uso, que de manera táctil y por medio de la corporeidad lleva al acostumbramiento del entorno.
- La percepción, una manera visual de recogimiento y contemplación.

Hay claras diferencias en la recepción de un edificio dependiendo de sus condiciones de diseño, no sólo en el aspecto creativo, si revisamos lo más elemental podemos encontrar que la experiencia del estar dentro, se transforma dependiendo de si hablamos de un edificio de 20 pisos o de una casa de sólo una planta. El cambio en la experimentación del espacio también se encuentra sujeto a la técnica y el uso de materias primas; el acogimiento de la obra cambiará y dependerá de si se utiliza hormigón, cemento, hierro, vidrio o madera y la elección de técnicas y materiales está determinada por la época. Lo tecnológico no sólo modifica las formas de construcción también modifica la percepción, el uso de la técnica que modela la arquitectura, también, modela las relaciones que en ella se desarrollan.

2.2. El aparato estético y el acontecimiento.

Nuestra percepción se ve determinada por la época. El contexto en el cual habitamos configura nuestra mirada y la manera en que se crean las imágenes, esta cotidianidad es lo que nos insta a observar de cierta manera nuestro entorno como algo normal. La Epokhé como punto de detención, se significa como una suspensión de juicio, un estado de duda. Retomando a Déotte, la época será entonces la suspensión de una estabilidad para fijar un punto nuevo de juicio determinado en el tiempo, un acontecimiento que sirve como arranque en una cronología particular. Si se contempla lo ya expuesto por Žižek sobre el acontecer, se puede enunciar que un acontecimiento hace época porque introduce una modificación, transforma valores y re-crea los modos de ser y hacer del hombre.

Las épocas tienden a homogenizar el mundo a partir de su cotidianidad general (esto nunca se cumple a cabalidad debido a las múltiples cotidianidades particulares). La homogeneidad hace que el hábito genere imágenes del tedio, imágenes que se vuelven redundantes a causa de la repetición, aunque no sean idénticas, son identitarias, propias de la normalidad, de lo que el sujeto entiende por una vida común. Quien nombra a la época no es un testigo sino un arqueólogo que devela los vestigios epocales. Ni siquiera siendo espectador del acontecimiento en el momento mismo del acontecer se tiene la capacidad de atestiguar; una época no se percibe en su momento de aparición sino mucho tiempo después, lo mismo ocurre con los

aparatos, no hay manera de darse cuenta de la forma en que cada uno cambia la época y da paso a una nueva. Un aparato es en sí un acontecimiento que transforma las maneras de ser y hacer de los objetos estéticos, altera la forma en que se construyen las imágenes y se percibe la realidad. El acontecer no tiene testigo porque quien lo observa no posee la capacidad de atestiguar, de darse cuenta del cambio de época, de las repercusiones que conlleva esta transformación; el espectador se encuentra inmerso y perdido en una cotidianidad estable que no le permite trascender su configuración espaciotemporal. Ni siquiera el actor como parte del acontecimiento, posee la capacidad de atestiguar, no se da cuenta de qué acción suya lleva al acontecer. "No hay entonces contemporaneidad entre el testimonio y el acontecimiento.",⁶³ nos dice Déotte.

Déotte señala que un acontecimiento siempre es espectral porque jamás se percibe desde la inmediatez. La consciencia del acontecer viene tiempo después con la percepción de las huellas, que no son el acontecimiento en sí. Decir la época es enunciar otra época, una pasada a la que no se pertenece. No hay perspectiva de época sin conciencia de la diferencia de los tiempos, sin darse cuenta de la posición de alteridad que juegan las otras épocas frente a mí.

La epocalidad suspende el tiempo y crea una nueva dimensión espaciotemporal, son los acontecimientos quienes inauguran las épocas, el cambio de una a otra se da por la intervención de éstos,

⁶³Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo Editora, 2013, p. 31.

aunque no todo acontecimiento crea épocas. Los aparatos se originan a partir de un acontecer que transforma la mirada cotidiana y la reconfigura al suspenderla, pero, no todo acontecimiento genera aparatos; hay acontecimientos que hacen época y acontecimientos que transforman la vida individual.

Déotte señala que para impedir su desaparición, la imagen necesita una superficie de inscripción, los acontecimientos reconfiguran las imágenes al instaurar un nuevo tipo de superficie, extraen representaciones de la realidad e introducen una forma de observar y acercarse al pasado.

Todo aparato obra imágenes, estas imágenes producidas, creadas y re-creadas, son proyecciones que parten de un programa visual. ¿De dónde vienen los aparatos? Del hombre, aunque no de una forma consciente. Se producen y luego reproducen, mayormente desde la inconciencia pero también desde la voluntad. Cada aparato posee un programa propio, determinado por sus características técnicas u ontológicas inmatrimales. La imagen significa a los programas inscritos en los aparatos productores. Los aparatos técnicos (como el cine, la fotografía y la arquitectura) son aquellos que a partir de la técnica y tecnología crean imágenes y reconfiguran la manera de observar la época; la aparición de una nueva técnica, tecnología o material es ese acontecimiento que hace época, y su uso es lo que reordena los valores de la norma visual dentro de la cotidianidad. En contraposición, los aparatos de inmanencia, modifican y

configuran el ser de la propia imagen, encuentran su propósito dentro del ser. A este tipo de acontecimientos pertenece la invención de los museos, quienes crean un nuevo discurso para interpretar la obra de arte, por tanto la imagen se observa de una forma distinta, se encuentra suspendida para su contemplación bajo el orden del discurso curatorial.

Cada época es dominada por un aparato, un algo nuevo que transforma la manera de producir y percibir las imágenes (que no existía con anterioridad), un *dominus aparare* que se alza como señor sobre los demás aparatos ya existentes. No es que los aparatos anteriores desaparezcan sino que coexisten bajo la sombra del nuevo aparato. La cotidianidad es donde se despliega la acción de los aparatos, se trata de un ensamblaje contenedor de todos los aparatos, incluido el *dominus aparare*.

Los aparatos no se continúan, no es que el cine prolongue lo hecho por la fotografía, sino que se distingue a partir de sus propias características. Cada aparato hace su propia interpretación del objeto estético. El nuevo *dominus aparare* no desecha al anterior, permite su coincidencia a partir de una revalorización. Lo que el aparato re-produce no es la realidad sensible, no se trata de la naturaleza pura sino de una imagen; crea artificios, visiones de una imagen pasada que se re-presenta de acuerdo a una temporalidad y una técnica pertenecientes a una época (inconsciente para el productor). Déotte señala que "[...], la especificidad de los aparatos es la de

emanciparnos de la adhesión originaria al cuerpo y a los lugares. Los aparatos suspenden, desarraigan, arrancan, deslocalizan, desplazan con violencia los cuerpos.”⁶⁴ Extraen su materialidad no de lo real sensible, sino de lo inmaterial, es por medio de ellos (los aparatos) que las imágenes pueden ser presentadas y representadas, hacen época en cuanto a que reconfiguran la manera de percibir las imágenes que conforman la realidad, pero no todos los aparatos como acontecimientos hacen época.

La acción de los aparatos se da en la cotidianidad como lugar, no como una época general si no en la vida individual, en la manera en que se percibe la realidad como objeto estético; el cuerpo como imagen se enfrenta con el entorno (a la ciudad como aparecer).

⁶⁴Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo Editora, 2013, p. 52.

Capítulo III Andar la ciudad; Urbanismo escala 1:1

3.1. La corporeidad y la presencia, una forma de modificar el espacio social, arquitectónico, histórico y estético.

Pensemos en la ciudad como una imagen tan inmensa que a su vez, contiene múltiples imágenes menores dentro de ella. Cada imagen singular interior, posee su forma particular de aparecer, podemos inferir entonces que la ciudad se encuentra aparatizada, configurada por un sistema de aparatos que determinan su visualidad, pero, ¿de qué se trata la imagen de una ciudad? Si partimos de la idea de que todo proyecto urbano es resultado del pensamiento, de una conciencia subjetiva que percibe el mundo y ejerce el espacio de una manera concreta; el diseño, entonces, lleva implícito una idea preconcebida sobre qué debe ser la vida urbana. El diseño urbano arquitectónico es un fenómeno a partir del cual se puede interpretar la realidad de nuestra época. Pero construir no sólo se trata de levantar, significa considerar interacciones, recorridos y habituaciones. A través de alegorías y materialidades, el diseño infiere la dimensión espaciotemporal del hombre ubicado en un entorno y contexto. Juhani Pallasmaa formula la siguiente idea: "El hecho de que la utilidad constituya una condición consustancial [...] no implica, sin embargo, que su esencia mental y expresiva deba surgir directamente de condiciones o características técnicas y funcionales."⁶⁵. Un proyecto

⁶⁵Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*, Gustavo Gili, primera edición, Barcelona, 2014, p. 125.

urbano es función y metáfora, debe saberse parte de un devenir que le modificará; habitar es un acto radical de subversión que perturba todos los planes del diseño original, los modifica de acuerdo a los usos cotidianos (a las formas habituales de practicar el espacio).

Existe un conflicto importante entre la gobernanza y la poética en el terreno de lo urbano, este conflicto radica en un modelo antagónico que enfrenta la funcionalidad de los servicios (que componen la ciudad) contra lo poético, que no es funcional sino que simplemente es (se niega a someterse a la delimitación de la función). Contemplar la poética de lo urbano no se trata del acto banal de observar lo bello; en palabras del filósofo checo Karel Kosik, lo poético en la ciudad "[...] no es un embellecimiento externo y ulterior que adorna algo que en realidad es prosaico, lo poético es un poder que sintetiza y une."⁶⁶ La lectura de la ciudad que Kevin Lynch plantea en su libro *La imagen de la ciudad*, escinde de lo poético al entender la ciudad como un conjunto de barrios que están estructurados por nodos, definidos por bordes, atravesados por sendas y salpicados de mojones, no se puede negar la utilidad y funcionalidad de una lectura así para el estudio del diseño urbano, sin embargo esto trae consigo un problema, al eliminar la síntesis de lo poético, la vida cotidiana del sujeto se reduce a la obtención de satisfactores.

⁶⁶Karel Kosik, *Reflexiones Antediluvianas*, Ed. Itaca, México 2012. p.70

Parece que en el diseño moderno existe una victoria del método. Kosik explica que en este diseño gobernado por procedimientos normativos, la inventiva se reduce a una búsqueda que permita al sistema funcionar sin averías. El diseño urbano arquitectónico de nuestra época se encuentra estructurado alrededor de la funcionalidad al servicio de las premisas de eficiencia. "Estar en funcionamiento, significa funcionar, cumplir tal o cual función o una serie de ellas."⁶⁷ El diseño como modo de funcionamiento cumple, sintetiza y garantiza una serie de funciones eficientes en un procedimiento.

Para Kosik, prescindir de lo poético provoca una fase de degradación que desecha lo sublime. Hay una clara influencia de la estética kantiana en su pensamiento, con lo que se puede o no estar de acuerdo, pero es indudable que lo poético va más allá de los fenómenos literarios. La capacidad de síntesis nos ayuda a crear una imagen poética de la ciudad, a formar heterotopías en el sentido plateado por Foucault, ciudades que tienen un sustento dentro de la realidad pero una dimensión extramaterial, existen como imagen poética que conjuga el influjo de la subjetividad de su *imaginador*, con la materialidad de lo real. Las heterotopías nos permiten leer la ciudad como un palimpsesto revelado, nos ayudan a conocer el lugar, rasgando las capas superficiales de homogeneidad sociocultural, recorriendo sus estratos de tiempos y espacios

⁶⁷Ibídem, p. 59.

heterogéneos; plantean la conjunción espacio temporal de épocas disimiles que conviven en el presente.

Retomando a Heidegger, somos arrojados a un mundo lleno de objetivaciones que delimitan nominalmente la realidad social establecida, se puede decir que esa realidad se encuentra estructurada por un diseño urbano-arquitectónico que enmarca, enfoca y ordena nuestra presencia en el espacio; hace mundo porque reorienta la atención del cuerpo y la mente al crear experiencias intelectuales, emotivas y sensoriales. Construir conlleva delimitar, instaurar un lugar vacío que debe ser llenado por el cuerpo. Los espacios cobran un significado programado por el diseño, pero se resignifican a partir de nuestros modos de hacer, somos los sujetos, no como diseñadores sino como habitantes, quienes dotamos al espacio de símbolos, memorias, conocimientos y sentimientos contextuales que le hacen único, aun cuando sea compartido y esté lleno de objetivaciones que me precedieron, que heredé sin la posibilidad de negarme a asimilar.

La imagen urbana no se refiere a la fotografía de un edificio o los planos de un proyecto, se construye a través del cuerpo en el espacio. El estar ahí, con los sentidos estimulados en ese micromundo organizado por una conciencia arquitectónica externa, nos permite aprender el espacio. Percibir exige de la presencia, el ser ahí en el instante que me brinda el conocimiento de mi lugar en el mundo; entonces el Yo considera al cuerpo como lugar y al entorno como su

extensión, porque ambos fungen como refugio de mi identidad y experiencia.

La conciencia del diseño surge con la confrontación del cuerpo y el espacio.⁶⁸ El mundo es el Yo (todo lo que percibo: casas, autos, montañas, ríos, personas, puentes, animales, aviones, barcos etc.), me enfrento a todo sitio con el cuerpo. Mis piernas son la medida de longitud de los andares cotidianos, de las calles y los edificios que recorro día a día; la mirada me sitúa en el espacio, me permite reconocermme y sentirme como parte de un entorno, así como el tacto, el olfato y el sonido enmarcan la experiencia sensorial de la corporeidad. Generalmente al oído y al olfato se les menosprecia como parte del proceso perceptivo y cognitivo que determinan la forma en que los espacios geográficos y sociales son tomados por los individuos, no obstante, el paisaje sonoro nos indica las características del lugar. La combinación distintiva de sonidos, ritmos y volumen emanados por voces, tráfico, radios, instrumentos musicales, industrias, campanas de iglesia, llantos, gritos, en fin, del estado habitado de un espacio, nos revela la localidad específica; los sonidos son distintivos del lugar de encarnación del mapa. La agudeza del oído puede ser una herramienta esencial para evitar el peligro. El calendario anual está marcado por sonidos específicos, como los del carnaval o de las fiestas patronales. El

⁶⁸Debido a las memorias detonadas por nuestro estar ahí, por los conocimientos forjados a partir de las experiencias vividas en la arquitectura, por nuestras expectativas de situarnos, por el resguardo; por la seguridad, comodidad y protección que plantea el reconocerse como parte de un espacio.

cambio en el patrón de sonido generado por el tráfico urbano nos indica un cambio de zona, la aparición de un nuevo estado de tránsito. Al igual que los sonidos, los olores particulares se asocian con los comportamientos de diferentes órdenes sociales; por ejemplo, el olor que generan las cocinas del barrio chino es distintivo, inconfundible con el de cualquier otro barrio de la ciudad. Las ciudades son entornos sensoriales complejos donde los sentidos hacen lugar, transmiten información para formar el juicio racional pero además actúan como detonantes de procesos de anamnesis que me ligan al espacio y me instan a resignificarlo, asimismo, son medios que consienten el despliegue de la imaginación y la articulación del pensamiento. Pallasmaa dice que el movimiento, el equilibrio y la escala se sienten inconscientemente con el cuerpo, la experiencia sensorial abre todo un mundo de percepciones interrelacionadas, que pasan a través del cuerpo y le dan forma; nuestro actuar en el mundo⁶⁹ nos redefinen constantemente, pero también re-crea al mundo mismo. Kent C. Bloomer y Charles W. Moore señalan que "[...] cualquier lugar real puede ser recordado, en parte porque es algo único y en parte porque afecta a nuestro cuerpo y es capaz de generar suficientes asociaciones para poder ser incorporado a nuestro universo personal."⁷⁰ Juhani Pallasmaa propone que la arquitectura existe a través de la experiencia encarnada;⁷¹ el

⁶⁹Una interacción en el mundo a través del movimiento y pensamiento.

⁷⁰Kent C. Bloomer y Charles W. Moore *Cuerpo, memoria y arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1982, p.119.

⁷¹Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

espacio y el cuerpo se complementan resignificándose mutuamente. Es absurdo pensar una arquitectura y un urbanismo que dependan únicamente de la idea de diseño funcional y que escindan completamente de la proyección del cuerpo humano y el despliegue de su consciencia en el espacio. Para Pallasmaa la experiencia urbano-arquitectónica tiene una forma verbal que articula, enmarca, divide, facilita, dificulta y significa la vida humana, consiste:

[...] en, por ejemplo, acercarse o enfrentarse a un edificio, más que la percepción formal de una fachada; el acto de entrar, y no simplemente del diseño visual de la puerta; mirar al interior o al exterior por una ventana, más que la ventana en sí como un objeto material; o de ocupar la esfera de calor más que la chimenea como un objeto de diseño visual. El espacio arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la mensurabilidad.⁷²

La manipulación del espacio que el hombre realiza con su corporeidad abstrae el tiempo, este proceso establece a la realidad como momento, de tal forma que el mundo se transforma en circunstancia. Todo lo que percibo está delimitado por momentos contextuales intersubjetivos. La manipulación que abstrae el tiempo del mundo concreto, crea imágenes que funcionan como superficies que fijan la visión de una circunstancia. La sensación de duración se da gracias a un esfuerzo mental que prolonga el instante y concatena la pluralidad de momentos. La memoria hila los instantes que la percepción produce.

⁷²Ibíd. p. 64.

*La subjetividad de las cualidades sensibles consiste sobre todo en una especie de contracción de lo real, operado por nuestra memoria.*⁷³

El cuerpo es materia, forma parte del mundo físico que existe a su alrededor, pero también, se conforma como una imagen influenciada por otras imágenes distintas a él. En términos de Henry Bergson, las imágenes son parte del mundo material y éste a su vez, forma parte de ellas.

Toda cosa posee cualidades estables que la determinan pero estas cualidades se ven modificadas de acuerdo a las variaciones perspectivas. La aparición del objeto estético es dependiente de nuestras relaciones con la imagen. La percepción de los accidentes, o cualidades, de los objetos exteriores a mi corporeidad (dimensión, color, olor, sonido, forma etc.), se modifica dependiendo de mi posición ante ellos. Bergson explica que:

*A medida que mi horizonte se ensancha, las imágenes que me rodean parecen dibujarse sobre un fondo más uniforme y volverse indiferentes. Más estrecho ese horizonte más los objetos que circunscribe se escalonan distintamente según la mayor o menor facilidad para tocarlos y moverlos.*⁷⁴

La distancia mide el grado en que mi cuerpo puede afectar los objetos exteriores pero también en que estos objetos circundantes

⁷³Henri Bergson, *Materia y memoria; Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2013, p. 49.

⁷⁴Ibíd. pp.36-37.

pueden afectar a mi cuerpo. En palabras de Bergson "Los objetos que rodean mi cuerpo reflejan la acción posible de mi cuerpo sobre ellos."⁷⁵

Para Bergson, una misma imagen puede estar inserta en dos sistemas distintos, el primero pertenece a las ciencias, en él "[...] cada imagen, no está relacionada más que a sí misma, conserva un valor absoluto."⁷⁶ El otro sistema es el de la conciencia "[...] en el que todas las imágenes se regulan sobre una imagen central, nuestro cuerpo."⁷⁷ En el primer sistema, todas las imágenes se despliegan en un mismo plano de aparición, prescindiendo de un centro, en el segundo, el cuerpo es el foco de toda percepción. En el sistema de entendimiento científico, la imagen es relativamente inflexible, depende únicamente de su materialidad. En la percepción subjetiva, las imágenes son infinitamente variables; esto sucede porque la información inmediata de nuestra percepción se mezcla con miles de detalles de nuestra experiencia. Los recuerdos pueden, y de hecho lo hacen frecuentemente, desplazar las percepciones científicas, de las que retenemos sólo algunos detalles, signos e indicaciones distintivos de las imágenes. No podemos hablar de percepciones puras e inmediatas de la imagen. Los contextos y accidentes personales se encuentran insertos en la percepción subjetiva, que tiene como base nuestro conocimiento del mundo. Bergson explica que por no distinguir

⁷⁵Ibíd. p. 36.

⁷⁶Ibíd. p.41.

⁷⁷Ibíd.

lo que la memoria añade a la percepción es que se ha hecho de ella "[...] una especie de diversión interior y subjetiva, que no diferirá del recuerdo más que por su mayor intensidad."⁷⁸ Toda percepción involucra el pasado de aquel que contempla. Percibir una imagen es un acto de memoria, no importa la velocidad con la cual el cerebro reciba información de los sentidos, el proceso de percepción, asimilación e imaginación no es inmediato.

Cada representación que poseo de los objetos se encuentra separada del objeto mismo en cuanto a materia, esto no significa que prescindamos de ella como fenómeno que le confiere un origen, la imagen que llamo objeto material es, en sentido estricto, una representación. Lo que se puede ver son videncias, no certezas de verdad. Parece, como Bergson lo menciona, que será preciso resignarnos a conservar sólo los fantasmas de la materia. "Todos nosotros hemos comenzado por creer que entrábamos en el objeto mismo, que lo percibíamos en él; y no en nosotros."⁷⁹ No sucede de esta forma; lo percibimos desde nuestra conciencia, lo armamos con la memoria y lo deformamos de acuerdo a la experiencia.

Atravesar un espacio nos enfrenta con la memoria, obliga al pensamiento a encontrar puntos clave de conocimiento que sostengan la identificación del lugar. "Más que estar contenido separadamente en algún lugar de la mente o del cerebro, el pasado es un ingrediente

⁷⁸Ibíd. p. 49.

⁷⁹Ibíd. p. 57.

activo de los mismos movimientos corporales que llevan a cabo una acción particular"⁸⁰ escribe Edward S. Casey. Re-construimos ciudades a partir de la memoria; la dimensión temporal pretérita se funde con el instante del estar aquí, dentro de lo urbano-arquitectónico, penetrando, confrontando, encontrando, ocupando y utilizando el contexto espacial. Las imágenes son consecuencia del obrar de la memoria, una arqueología del espacio donde el recuerdo es indisociable del lugar de la excavación. Según Déotte, el lugar instaaura una memoria de la forma, es un envoltorio lleno, un receptáculo de las cosas que lo conforman.

¿Por qué hablo del cuerpo? porque es el elemento fundamental para reconocer un espacio. Caminar, recorrer la ciudad nos permite reconocerla, ser transeúnte es un oficio que demanda un sentido de la vista desarrollado. El arquitecto Jan Gehl señala que:

[...] los sentidos humanos se han desarrollado enteramente para caminar; la vista, el oído, el olfato y el tacto están organizados exactamente de tal manera que darán el máximo de información, cuando la velocidad de desplazamiento no sea mayor a 5 km por hora... Conduciendo un automóvil nos movemos a través de la ciudad y caminando estamos dentro de la ciudad⁸¹

El Dr. Vicente Quirarte menciona en su libro *Elogio de la calle*, que el usuario profesional de la urbe debe ejercer el movimiento,

⁸⁰Edward Casey en *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 64.

⁸¹Jan Gehl, en *Elogio de la calle; biografía literaria de la Ciudad de México 1850 – 1992*, Ed. Cal y Arena, México, 2010. p. 109.

sufrir insolación, empolvarse, agotar los sentidos en la aprehensión del fenómeno urbano. "Caminar es la forma más profunda de posicionarse de la calle."⁸²

⁸²Vicente Quirarte, *Elogio de la calle; biografía literaria de la Ciudad de México 1850 – 1992*, Ed. Cal y Arena, México, 2010. p.109.

3.2 El caminante y la lógica del recorrido, ubicarse en la ciudad.

Pareciese que no hay mucho que decir acerca de la lógica del caminar, para llegar de un lugar a otro lo conveniente es buscar la ruta más cómoda, pero, ¿qué hay de esos recorridos que no se tratan sobre comer metros, del caminar que evade la utilidad del cambio de sitio?

Andar conlleva un acto de re-creación, modifica el territorio cuando la conciencia subjetiva del caminante se enfrenta con el espacio. Los territorios se encuentran estructurados por lo que, Gilbert Simondon nombra como puntos-claves, es decir, figuras que se desprenden de un sondeo así como puntos de referencia naturales (árboles, rocas aisladas, cursos de agua, lagos, cimas de montañas etc.). Son "tanto articulaciones de fuerzas de fondo de la naturaleza como figuras culturales, [...] puntos de pasaje energéticos de la forma y de la figura que, ligados los unos a los otros en red, constituyen la primera articulación de nombres propios sobre la cual las redes propiamente sociales se elaborarán."⁸³ Me interesa destacar los puntos-claves de la topografía urbana (casas, rascacielos, monumentos, puentes y ornamentos) como elementos de ubicación dentro de la ciudad, guías de un mapa encarnado que señalan identidades arquitecturales y ubicaciones contextuales. Estar ahí, descifrando la ciudad durante los recorridos significa interpretar un mapa en su proceso de encarnación. Una zona sin puntos clave necesita un trabajo

⁸³*La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2013, pp. 128-129.

arqueológico para desenterrarlos y de alguien capaz de reconstruir la huella memorial para brindarle un lugar.

Estar presente en [...] es estar en la enceguecedora simbiosis, la cual no permite establecer la distancia que sólo hace posible la identificación del lugar. Para decirlo de otra manera, el mundo vivido, el medio natural, die Umwelt, es el mundo del arraigo, el cual tiene sentido, sin tener significación.⁸⁴

Los mapas mentales que generamos durante nuestros recorridos cotidianos se establecen como una superficie de inscripción mnémica que instauro una genealogía de encuentros (con personas, edificios, lugares, sensaciones, sentimientos, etc). Existimos en el hábito inconsciente de pasar de un lugar a otro, viviendo el mapa, transfiriendo nuestra vida en la cartografía. Reunimos personas, lugares y fechas que en su conjunto forman la red que determina nuestro estar en el mundo.

Nos orientamos a partir de las imágenes que tenemos en el archivo memorial. Durante nuestros recorridos desciframos códigos, símbolos e indicios que nos guían y dan sentido. Cuando el archivo de imágenes mentales no coincide con el mundo al momento de enfrentarse al lugar, perderse es siempre una posibilidad. Para Vilém Flusser, las imágenes pueden entenderse como "[...] mapas míticos del mundo. Y como modelos de acción hacen que la sociedad se oriente [en

⁸⁴Ibíd. p. 132.

él], según símbolos (...)”⁸⁵ Mi lugar en el mapa se establece como el de un intérprete de encuentros inevitables y conformadores de redes, dependientes de nuestras tramas biográficas (familia, universidad, amigos, trabajo, pareja etc.).

*Hay que seguir entonces el camino entre el presente y los lugares, razón por la cual la topografía es esencial. Es decir, que el mapa intemporal (sincrónico) une los lugares que son lugares de encuentro. El mapa hace el inventario de los lugares de encuentro que han tenido lugar en épocas muy diferentes. El mapa de una ciudad pone en un mismo plano los acontecimientos heterogéneos.*⁸⁶

El mapa topográfico de la ciudad se ciñe a la autobiografía, a una microhistoria que limita a través del hábito que configura nuestra percepción por medio del desgaste de lo ordinario y del acto repetitivo que nos hace prescindir del detalle; ante esto, Benjamin propone aprender a perderse.

*No lograr orientarse en una ciudad aún no es gran cosa. Más para perderse en una ciudad, al modo de aquel que se pierde en el bosque, hay que ejercitarse. Los nombres de las calles tienen que ir hablando al extraviado, al igual que el crujido de las ramas secas, de la misma manera que las callejas del centro han de reflejarle las horas del día con tanta limpieza como un claro en el monte.*⁸⁷

⁸⁵Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas; Elogio de la superficialidad*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015, p. 37.

⁸⁶Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2013, p.167.

⁸⁷Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Abada, Madrid, 2011. p.5

Infancia en Berlín hacia el mil novecientos no es un elogio a la desorientación, perderse necesita de un entrenamiento, de aprender prácticas específicas que lo permitan. Pensar que esta proposición benjaminiana es una guía para derivas urbanas es un error grave, no se trata de una técnica que se pueda repetir en cualquier ciudad del mundo. Cuando Benjamin habla de aprender a perderse piensa en Berlín, en la ciudad donde nació; este aprendizaje de la desorientación sólo es posible en la ciudad a la que se pertenece; permite crear una mirada que invita a observar a cada persona, calle y edificio de la ciudad (aún los espacios más conocidos) como si nunca se hubiese hecho. La ciudad a la que se tiene pertenencia, será el territorio donde la familiaridad y la extrañeza coincidan.

Por medio del mapa topográfico-arquitectónico instaurado a través de la arqueología se re-conoce el espacio, este acto requiere eliminar la falsa percepción de homogeneidad e identificar las otredades que constituyen a la ciudad. Los espacios ofrecen a quien los recorre, zonas familiares y de extrañeza, pero al perderse voluntariamente todo el territorio se convierte en algo extraño. Percibir huellas en una ciudad, representa un trabajo arqueológico que requiere una instrucción para poder leer las marcas de un territorio, tomar lugar y orientarse. Esta búsqueda archivística no significa un proceso de llegar a ser a partir de aquello de dónde

se ha emergido, sino aquello que emerge del proceso de llegar a ser y desaparecer. "El origen se yergue en el flujo del devenir."⁸⁸

⁸⁸Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa, Walter Benjamin y la arquitectura*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2013.

3.3 Lo que no vemos al recorrer la ciudad.

Uno de los elementos urbanos que más pasa desapercibido por el actuar del hábito institucionalizado dentro de la cotidianidad, es el ornamento arquitectónico. ¿Por qué se le demerita tanto? ¿Es cierto que responde únicamente a una función de embellecimiento? ¿Si así fuese, por qué la búsqueda de la belleza es lo suficientemente intrascendente como para devaluar la función ornamental?

La percepción de imágenes cotidianas descansa en las relaciones de gusto que el sujeto forja con sus objetos de placer o displacer. Lo bello es algo que que provoca una reacción de gozo ante la presencia de lo agradable a mí. Este juicio, que se acerca más a una percepción de gusto, instaura la belleza como una categoría intuitiva que no se fundamenta en el conocimiento racional. No pretendo realizar una apologética de la belleza, lo que intento es establecer que la ornamentación no se trata sólo del acto de embellecer la arquitectura.

La palabra ornamento, se construye a partir del sufijo latino *mento* que significa medio o resultado y el verbo *ornare* que designa la acción de equipar, proveer, anexar o adornar; un ornamento es el medio de equipamiento que provee de algo más, ya sea que anexe o que adorne. La ornamentación arquitectónica funciona como una huella histórica de la ciudad y de los modos de construir; enmarca contextos espaciales; evidencia el estatus, las preferencias y gustos de aquellos que habitan un edificio; nos hace sentir abolidos o

bienvenidos en un lugar. El ornamento nos orienta, se trata de un elemento que genera puntos clave dentro de la ciudad para construir un mapa topográfico que nos ubique a partir de lo arquitectural.

Para entender mejor el ornamento y su función como medio que equipa y provee, introduciré el término páreragon⁸⁹ utilizado por Jacques Derrida:

*Un páreragon se ubica contra, al lado y además del ergon, del trabajo hecho, del hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que no está obligado a residir en el borde, a bordo. Es, en un primer abordaje, el a-bordo.*⁹⁰

El páreragon es eso que se agrega a un objeto sin llegar a ser parte primaria de él pero que tampoco le es extrínseco; se inscribe desde el exterior en el adentro del objeto mismo, no obstante, ese exterior no viene a intervenir el adentro sino a completarlo, a llenar un vacío existente en el adentro. Los ornamentos como páreraga, no pertenecen a la esencia de la arquitectura como técnica, no se involucra en su funcionamiento, eficiencia o construcción, le completan cubriendo un vacío interior desde el afuera, no son intrínsecos al edificio, pero tampoco extrínsecos. En palabras de Derrida, el páreragon se constituye "por el lazo estructural interno que los fija a la falta en el interior del ergon. Y esta falta sería

⁸⁹Pareragon, en castellano, escinde de la tilde en la letra "a", yo he decidido acentuarla, porque Derrida la escribe de esta manera y la traducción respeta la forma.

⁹⁰Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Paidós, 2005, p. 65.

constitutiva de la unidad misma del *ergon*. Sin esta falta, el *ergon* no necesitaría *páreragon*. La falta del *ergon* es la falta de *páreragon*.”⁹¹ El ornamento como medio que provee, se encuentra simultáneamente en el afuera y en el adentro de la obra arquitectónica, no es determinante, pero sin él estaría incompleta. Los *páreraga* son un *ergon*, pero no por sí mismos, sino porque completan una obra que sin el *páreragon* no podría ser concebida.

La arquitectura como obra (*ergon*) se destaca en primer plano al igual que una figura sobre un fondo, separándose del ornamento (*páreragon*), que también se destaca, pero a un nivel menor. El ornamento actúa como una forma arquitectónica que lleva la tradición de no destacar, de desaparecer, de fundirse y camuflarse en la obra.

Esto que es tan claro y tan confuso genera preguntas: ¿Dónde comienza el *páreragon* y dónde termina? ¿Cuál es su límite? ¿Hay una línea clara que separe el adentro y el afuera? ¿Hay una superficie entre los dos límites? Finalmente ¿qué es esta cosa a la que Kant llama *páreragon* y Derrida retoma, que no es ni esencial, ni accesorio, ni propia, ni impropia?

Lo incomprensible del borde, del a-bordo, no aparecía solamente en el límite interior, el que pasa entre el marco y el cuadro, el vestido y el cuerpo, la columna y el edificio. También en el límite exterior. Los páreraga tienen un espesor, una superficie que los separa no sólo, como lo querría Kant, del adentro integral, del cuerpo del ergon, sino también del afuera, de

⁹¹Ibíd. p. 70.

*la pared en la cual el cuadro está colgado, del espacio en el cual la estatua o la columna están erigidas, luego, progresivamente, de todo el campo de inscripción histórica, económica, política en el cual se produce la pulsión de firma.*⁹²

Derrida explica que toda la analítica del juicio estético kantiano supone la premisa de que se puede diferenciar severamente entre lo intrínseco y lo extrínseco. El juicio estético así planteado, debe referirse específicamente a la belleza intrínseca, no a los adornos o a los agregados, por ello el ornamento (como elemento inferior de embellecimiento) ha sido devaluado por Kant, porque su función exclusiva de complemento no le establece, propiamente, como bello en esencia.

Quizá los pórrega sean menos complejos si se les entiende como entes análogos a un marco, "un mixto de afuera y de adentro, pero un mixto que no es una mezcla o un término medio, un afuera que es requerido dentro del adentro para constituirlo [...]"⁹³ Los ornamentos como marco de la arquitectura bien pueden contribuir y aumentar el placer estético, propio del juicio kantiano, pero no se limitan a ello. Si los pórrega ornamentales sirviesen únicamente como un suplemento embellecedor no ostentarían la característica de penetrar y completar el adentro. El marco ornamental no es un atavío, no embellece el edificio, lo completa, actúa como un medio que agrega aquello que le falta al adentro de la arquitectura; mantiene la

⁹²Ibíd. p.72.

⁹³Kant en *La verdad en pintura*, Paidós, 2005, p.74.

unidad del edificio, lo enmarca, lo constituye y lo bordea. El adorno existe sin necesidad del ergon, el ornamento no, requiere de la obra para concretarse. El marco no es:

[...] ni simplemente interior ni simplemente exterior, no es ajeno a la obra como podría haberse dicho de un exergo, resulta indispensable a la energía para liberar la plusvalía encerrando el trabajo [...] es invocado y agregado como un suplemento a partir de la falta —una cierta determinación «interna»— en lo mismo que enmarca.⁹⁴

Kant⁹⁵ señala que el marco limita lo interior de lo exterior, determina lo que es obra y lo que no es. El marco kantiano puede ayudar a la percepción de la belleza pura. Pero ¿realmente existe la sensibilidad pura con la que se puede apreciar la belleza intrínseca? La función meramente estética de la contemplación de lo bello, libre de lo extrínseco, deja fuera incontables elementos, que a mi parecer, son indisociables cuando nos enfrentamos a un arte que no se fundamenta en la idea de gozo. Derrida dice que “Kant liberó el arte de ese deseo trivial que siempre quiere tocarlo y gustarlo.”⁹⁶ Separó la esfera estética de la empírica, identificando la esencia de lo artístico como lo trascendental de la obra, sin importar los elementos subjetivos que se le agregan desde fuera; para Kant, los accidentes desfiguran las formas más elevadas del arte, la esencia espiritual de la obra. Fuera del sentido aurático, del furor divino

⁹⁴Ibíd. p. 82.

⁹⁵Según Derrida en *La verdad en pintura*, Paidós, 2005,

⁹⁶Theodoro Adorno, *Teoría estética*, Akal, Madrid 2004, p. 34.

creador y de lo sublime, existen trascendentales impuros, elementos extrínsecos a la obra de arte que vulneran tanto el sentido mimético tradicional, como la función de pura contemplación; estos trascendentes exigen análisis conceptuales, contextuales y de subordinación; consideran a la obra en sí pero también a sus excedentes extra artísticos (algo no transformado por cuenta de la composición inmanente de la obra).

Considerar lo trascendente impuro no implica eliminar el pathos de la obra, esa emoción presente en el ergon que despierta otra similar en quien le contempla, pero afirmar que algo es arte sólo por su carácter bello, cae en un juicio ingenuo, por decir lo menos; negar los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales es limitar el juicio estético. "La antinomia de lo puro y lo impuro en el arte se integra en lo general de que el arte no es el concepto superior de sus géneros. Estos tanto difieren específicamente como se entrecruzan."⁹⁷ Como bien expresa Theodoro Adorno, el arte no depende de sí mismo, ni siquiera de su autoconciencia.

Las formas finales, los objetos de culto, pueden convertirse en arte mediante la historia; si no se admite esto, se depende de la manera en que el arte se entienda a sí mismo, cuyo devenir vive en su propio concepto. El contenido de verdad de las obras de arte, del que su rango depende al fin y al cabo, es completamente histórico. Su relación con la historia no es simplemente relativa, de modo que el (y por tanto el rango de las obras de arte) variara

⁹⁷Ibíd. p. 304.

simplemente con el tiempo. Ciertamente, esa variación tiene Lugar: y Las obras de arte de calidad pueden marchitarse mediante la historia. ⁹⁸

La historia es una interpretación implantada desde el exterior pero que todos reproducimos desde el interior, una valoración cambiante inmanente a la obra misma que determina su contexto. En palabras de Walter Benjamin "Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como ha sido» [...]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro."⁹⁹ Ni siquiera la historia escapa a lo extrínseco, su contenido se modifica dependiendo de las épocas y sensibilidades, un hecho histórico jamás es percibido del mismo modo, hay un exterior que lo modifica y un interior que lo resignifica, y si la historia cambia, el arte también.

El ornamento puede ser tratado como una parte separada de la arquitectura, ya que posee sus propias cualidades, pero al mismo tiempo debe de ser considerado como un todo, una parte no separable de la integridad arquitectural. Me daré a la tarea de analizar un tipo específico de ornamento (sin que esto conlleve una abolición de la arquitectura que lo sostiene ni del lugar de emplazamiento), la hornacina. Esta palabra viene del castellano antiguo fornacina que encuentra su origen del latín furnus (horno). Las hornacinas llevan

⁹⁸Ibíd. p. 319.

⁹⁹Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Obras I, 2, p. 307.

este nombre porque forman huecos en las fachadas¹⁰⁰ semejantes a un horno.

Según Guadalupe Toscano, un nicho concentra su carácter utilitario en resguardar y proteger ciertos objetos de gran valor, principalmente espiritual, las hornacinas en contraposición, poseen un carácter escultórico de orden religioso (inspirado en los retablos de las iglesias) pero dentro de la arquitectura civil. Este concepto se originó en la España del siglo XVI como testimonio público de religiosidad. Cuando las hornacinas llegan a México con la conquista española, su construcción fue alentada por los misioneros, con la idea de suplantar los ídolos en los barrios de indios. Cabe señalar que las primeras hornacinas, en su totalidad, fueron esculpidas por manos indígenas, quienes no concebían el plateresco y que trasladaron su concepción estética al imaginario cristiano.

¿Por qué me interesa la hornacina como párergon? porque completan la obra arquitectónica. Las hornacinas cubren una función religiosa pero también señalan los contextos de quienes construyeron los edificios; indican un posicionamiento socioespacial. Durante un recorrido, el caminante agudo puede notar en las calles y edificios, los contextos espaciales e históricos de la zona; si actualmente es decadente, si tuvo un momento de esplendor o si responde a un programa social, los ornamentos son señales de las condiciones. Los párerga ornamento constituyen elementos referenciales que indican

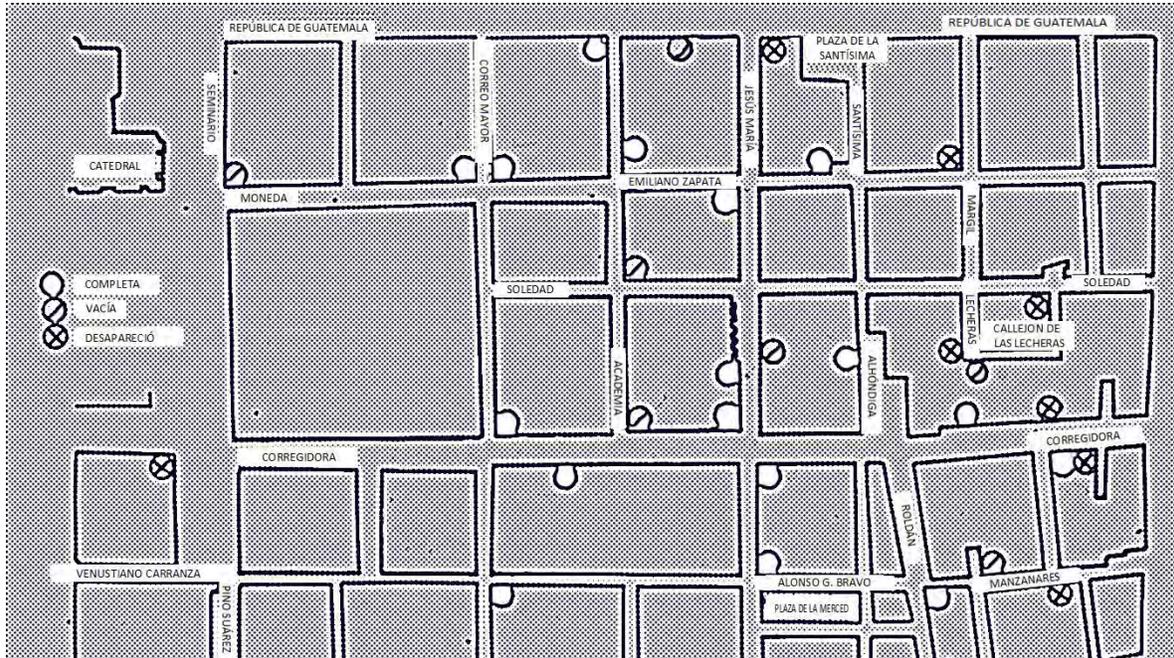
¹⁰⁰Principalmente en el centro o en una esquina.

funciones específicas de los edificios, con los cuales nos podemos orientar en nuestros andares por la ciudad.



Virgen de la Soledad, patrona del barrio del mismo nombre. Siglo XVIII. Jesús María esquina con Moneda

En esta investigación sobre hornacinas me he dado a la tarea de establecer un perímetro en espacio, del Centro Histórico de la Ciudad de México. Este perímetro se encuentra flanqueado al norte por República de Guatemala, al sur por Corregidora, al este por Seminario y al oeste por el Eje 1. Hice un rastreo de las calles y hornacinas que constituyen este perímetro, haciendo un total de 12 calles y 25 hornacinas. Sus nombres y los patronos a los que fueron dedicadas denotan la historia de la zona. Se estima que entre los siglos XVII y XVIII el número de hornacinas era de alrededor de 300 en el Centro de la Ciudad de México. En 1928 había un registro de 159 hornacinas, para 1988 quedaban 130, a 28 les faltaban la escultura central y 29 desaparecieron completamente, algunas con todo y edificios; en ese año se publicó el libro *Testigos de piedra: Las hornacinas en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, la investigación de este trabajo reveló (específicamente en el área delimitada en el sureste del Centro Histórico que yo determiné) el registro de 24 hornacinas, de éstas, cuatro desaparecieron y cuatro se encontraban incompletas. Hice un nuevo recorrido por la zona para cotejar datos, encontré dos hornacinas que no fueron contadas; de las cuatro incompletas tres siguen en el mismo estado, una pertenece a las que no fueron contadas y a una se le puso un agregado; el número de desaparecidas aumentó de 4 a 6.



Este mapa fue basado, con algunas modificaciones, en el libro: *Testigos de piedra: Las hornacinas en el Centro Histórico de la Ciudad de México*

La hornacina fue una expresión de devoción que estaba a la vista de todos en la parte más alta de las fachadas, este ornamento era un guía para el caminante durante sus recorridos dentro del mapa encarado en arquitectura. La hornacina informaba, a quien sabía observar, no sólo la devoción o el estatus de la casa o el lugar, constituía un punto de orientación urbana; por ejemplo, una hornacina de San Roque indicaba que en aquella zona hubo alguna vez una epidemia de peste, que el santo había ayudado a erradicar. San Cristóbal revelaba que el viajero y el peregrino eran bienvenidos en esa casa (también les deseaba buen camino). Si había un San Pascual Baylón, patrono de los cocineros, era un recordatorio para las mujeres de su obligación como amas de casa dentro de la cocina, por ello no debían estar perdiendo el tiempo en las calles, porque el

santo las vigilaba. Cuando un propietario legaba su casa a una orden religiosa la imagen era cambiada por la del santo de la orden, indicando a sus miembros que allí podían solicitar hospedaje. No es de extrañar que proliferaron las hornacinas con imágenes de la Virgen de Guadalupe, señalando que en esa casa se había realizado un milagro a causa de su intercesión.

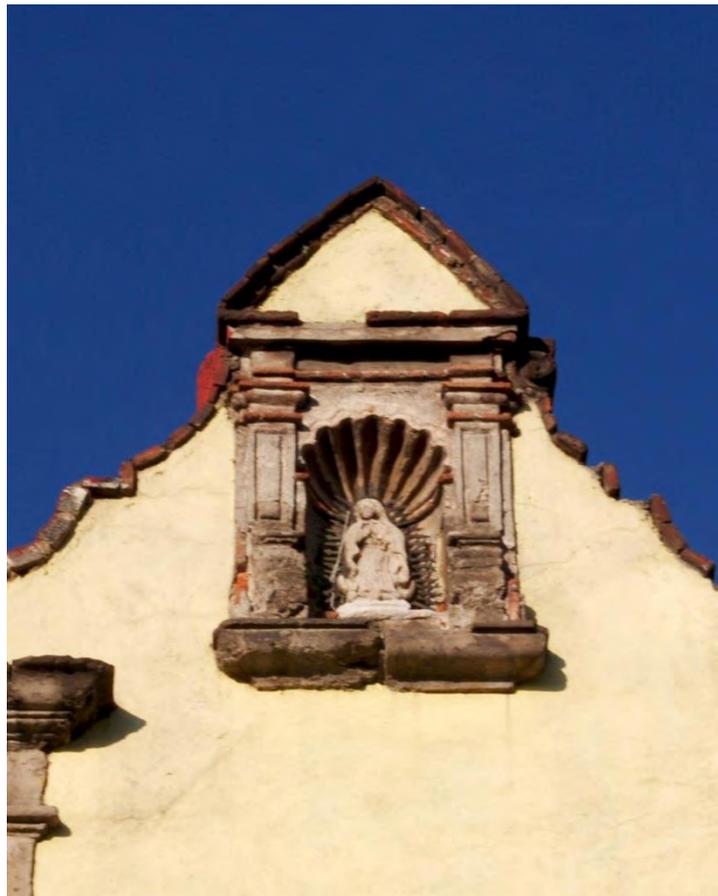


San Pascual Baylón. Siglo XVIII. Academia y Guatemala.



No pretendo hablar sobre edificios, hablo de la presencia, del mapa encarnado a través de la imagen arquitectónica como ergon y

párreron (edificio y ornamento), del acto de caminar para perderse dentro de la ciudad propia, hablo de la arqueología del errabundeo y su mirada extrañificadora como método para revelar el palimpsesto de la ciudad; la escritura sobre la escritura, la historia sobre la historia, el edificio sobre el edificio, el ornamento sobre el ornamento; los cruces con los espectros espaciales.



Virgen de Guadalupe, en la calle de Alhóndiga #18, Hornacina del siglo XVII.



La arquitectura, como ergon, se establece fácilmente como punto-clave por sus características físicas e históricas. El ornamento fija la referencia como posición en el espacio, brinda más información que la dada sólo por la obra; agrega, completa el vacío del ergon arquitectónico, el punto clave se fortalece a partir de los párrafo. Así como la hornacina señalaba la función social del edificio en la época colonial, instaurada por el régimen religioso católico, los ornamentos actuales responden un régimen capitalista, cuya función se encuentra inscrita a un frenesí visual fijado por el interés de consumo y producción capitalista. A través del ornamento un individuo puede saber si el edificio es un banco, una tienda que

abre las 24 horas (donde puede hacer recargas electrónicas de crédito para su teléfono celular), si es un restaurante (y de qué tipo), si es un centro comercial etc. Este tipo de arquitectura, con su respectiva forma de ornamentación (instaurada por el logotipo), se establece como punto-clave en la ciudad contemporánea. La nostalgia del pasado, la pérdida o inexistencia de la huella, nos hacen anhelar las formas antiguas de ornamentación. Pero toda ornamentación va ligada a un régimen de autorización y determinación visual.

Las hornacinas relatan el tiempo y el espacio; orientan, señalan y ayudan al caminante a redescubrir sus huellas (y evitar que se desvanezca de la memoria); crean un mapa topográfico que conduce a través de la historia del espacio, de la arquitectura, de las leyendas y del hábito. El ornamento descubre la simbología de las costumbres y las ideas (grabadas en piedra) de una sociedad.

Las hornacinas del Centro Histórico de la Ciudad de México sobrevivieron al tiempo, al vandalismo, a los cambios estructurales de la arquitectura, al terremoto del 85, a la degradación física de la zona, a las transformaciones sociales, a los cambios económicos y culturales, pero no podrán sobrevivir a la indiferencia, al olvido pasivo que las deja morir sólo por indolencia. Las hornacinas son de esas cosas que pasan desapercibidas y que se mantienen estoicas a través del tiempo, como dignas piedras mueren de pie, más por la erosión del olvido que por la de los elementos naturales.

Anexo de capítulo III (imágenes e historia de las calles)

Estas son las calles que conforman el perímetro de la investigación:

La calle de Academia antes llamada Del Amor de Dios cambió su nombre porque ahí se estableció la academia de Bellas Artes, el nuevo uso provocó que la gente del barrio se refiriese a esta calle como la de Academia, sustituyendo el nombre anterior. Fue escuela de las tres artes nobles (pintura, escultura y arquitectura) con título de San Carlos de la Nueva España. En 1875, la academia aún se encontraba en la calle de Moneda, pero cuando el número de alumnos creció se trasladó a la antigua calle del Amor de Dios; su le viene del Hospital del Amor de Dios, fundado por el Obispo Fray Juan de Zumárraga para tratar a los enfermos rechazados por otros hospitales, al encontrarse contagiados de un brote de Buba (una enfermedad venérea), que cundía en la ciudad. El asco y miedo al contagio provocaron la falta de tratamiento y la muerte de los enfermos en los caminos y en los pueblos de indios. Este hospital se estableció en una casa propiedad del Obispo Zumárraga, donde hoy ocupa lugar la academia de San Carlos.

En la calle Alhóndiga se encontraba un edificio destinado a la compra y venta de trigo (y otros granos), por eso el nombre. La alhóndiga se estableció por las constantes quejas respecto la incertidumbre en la valuación del grano en la Nueva España. Para transparentar el proceso se instaló la oficina de compra y venta (la alhóndiga), con un pósito a un costado (lugar donde se almacenaba el

grano). El tiempo hizo que la pronunciación cambiara y esta zona fue conocida por algunos como la del pocito. El nombre de la calle de Alhóndiga aún permanece (palabra que por cierto es de origen árabe-hispano).

El nombre de la calle Correo mayor le viene de que allí vivió el oficial real encargado de postas y correos, por esta razón llamado el correo mayor. No se tiene la certeza de quién fue este individuo que prestó su oficio como indicativo de la calle, pero, parece que su nombre fue Don Pedro Diez de la Barrera y vivió ahí a principios del siglo XVII. Hay pruebas de que por lo menos desde 1651 la calle ya llevaba este nombre, que aún perdura.

La calle del Indio triste debe su nombre a una leyenda que cuenta la historia de un cacique indígena favorecido por el virrey. Sin embargo, una ocasión el indio, embrutecido por los excesos carnales, no le avisó oportunamente al virrey de una conspiración indígena que se estaba fraguando en contra de los españoles. El virrey como castigo, le quitó todas sus pertenencias, que según cuentan no eran pocas. El indio quedó pobre y sin hogar, se le podía ver sentado en la esquina de la que antiguamente fue su casa, ahí se quedó durante mucho tiempo hasta que enfermó y murió entre las burlas de los españoles y el desprecio de los indígenas. Se dice que las autoridades virreinales pusieron en esa esquina una escultura de piedra que representaba la figura del indio, como recuerdo para los indios traidores, por ello, la gente comenzó a llamar a esta calle

como la del Indio Triste, que hoy conocemos como la 1ª del Carmen y la 1ª de Correo Mayor.

Las Escalerillas, hoy calle de República de Guatemala, en un principio no fue una calle sino una parte de la Plaza Menor, junto a catedral. A esta zona la atravesaba una cañería descubierta, cuando la nueva Catedral Metropolitana se trasladó al lugar que hoy ocupa (habrá que recordar que la vieja catedral se encontraba en lo que hoy es el templo de San Francisco en las actuales calles de Eje Central y Francisco I. Madero), el culto se realizaba sin que se hubiese terminado la construcción, para comodidad de los fieles se levantaron unas escalerillas y de ese modo poder cruzar la cañería sin peligro de caer. En 1921, José Vasconcelos propuso renombrar ciertas calles del Centro de la Ciudad de México, en honra a los primeros países latinoamericanos que reconocieron la independencia de México. ¿Cuál fue el criterio para seleccionar estas calles? No está claro, pero a la antigua calle de las Escalerillas se le renombró como República de Guatemala, que en el uso cotidiano sólo se le refiere como Guatemala.

La Calle de Jesús María tomó su nombre de un convento para hijas de conquistadores cuyas familias venidas a menos no podían pagar la dote de otros conventos como el de la Concepción y el de Regina Coeli. En 1578 se aprobó su fundación, con el nombre de Convento de Jesús María, de ahí el nombre que permanece hasta hora.

Las Lecheras, antes que una calle fue todo un barrio muy extenso, hoy conformado por sólo dos callejones perpendiculares. En

un principio fue habitado únicamente por naturales; se decía que era un barrio muy desordenado (los españoles tenían la idea de que así solían vivir todos los indígenas), si hoy se visita el callejón parecería que esa desorganización permea. En esta zona se realizaba el comercio de leche, por ello el nombre.

Meleros (hoy calle de la Corregidora), anteriormente se le llamó calle de la Acequia (por esta vía pasaba un canal utilizado para trasladar mercancía por medio de trajineras y balsas), se le cambió el nombre porque ahí se establecieron tiendas donde se vendía miel.

Moneda, esta calle se encontraba a la espalda del Palacio de la Casa de la Moneda en el costado norte del hoy Palacio Nacional; la calle de la Santísima lleva su nombre porque ahí se edificó el templo de la Santísima Trinidad; La calle de Seminario, es nombrada de este modo porque ahí estuvo el antiguo seminario de la Ciudad de México, que desapareció en los años treinta; Soledad, esta calle tomó su nombre del templo de la Soledad de Santa Cruz, cuya patrona es la Virgen María en su dolorosa soledad; La calle de Santa Teresa fue nombrada por el convento que ahí se ubicaba, ahora se llama calle Emiliano Zapata porque durante su estancia en la Ciudad de México en 1914, el caudillo revolucionario se alojó en los números 107 y 109.



Virgen de Guadalupe. Siglo XVIII. Moneda y Correo Mayor. Los dos medallones vacíos, antes mostraban el escudo de armas del dueño de la casa.



La Purísima Concepción, hornacina con emblemas marianos en las columnas. Siglo XVIII. Moneda y Correo Mayor.



El niño Jesús. Data del año 1692. Jesús María #49.



Hornacina reconstruida. Callejón de las Lecheras.



Enjugando sus lágrimas con paño (en la mano derecha), La Virgen de la Soledad. Hornacina del siglo XVII. Academia y Soledad



Hornacina Vacía. República de Guatemala.



La virgen sentada con el niño en brazos. Siglo XVIII. Emiliano Zapata #50.



Esta hornacina albergaba una estatua de la Purísima Concepción, ahora ocupa su lugar una Virgen de Guadalupe. Seminario y Moneda. Siglo XVII

Conclusiones.

El nuevo régimen visual de la ciudad (hábito de consumo visual y programas visuales).

El programa que se encubre

Las imágenes cotidianas nos hacen creer que su aparición es sólo una capa superficial de la vida diaria, en realidad esconden el cálculo, la codificación que se procesó en la mente de quien introdujo las imágenes, el *imaginador*. La visualidad que damos por hecho encubre su proceso de producción; la mercadotecnia, la explotación, el comercio, la corrupción, el crimen y las ideologías que conlleva el aparecer de la imagen se encuentran presentes de una manera velada como soporte. El régimen visual fija lo que la sociedad en su conjunto considera como norma, lo bello o grotesco se establece como un estándar que debiese cubrirse en todas partes. Debo la experiencia de lo bello a quienes lo imaginaron por mí. Las objetivaciones del programa visual con el que me enfrento cada día fueron establecidas por los *imaginadores*, un programa encubierto dentro de la imagen que se disemina a través del hábito. Somos inconscientes de que nos enfrentamos a imágenes en todo momento, que parten de un mundo real pero que no son la realidad en sí. Los programas religiosos, ideológicos, éticos o de consumo que sostienen la imagen, persiguen el propósito de ejercer una forma de modelación de los objetos y los

sujetos. Retomando a Vilem Flusser, imaginar se trata de concretizar ideas abstractas, de plasmar intenciones dentro del programa.

Parece que el predominio de las imágenes nos ha llevado a privilegiar la apariencia sobre la historia. "Los actos ya no se dirigen más contra el mundo para modificarlo, sino contra la imagen para modificar y programar al receptor de la imagen. Este es el fin de la historia, porque en rigor no sucede nada más, porque todo es en adelante, espectáculo enteramente repetible."¹⁰¹ escribe Vilém Flusser. Nuestra época erige a la imagen como prueba irrefutable de verdad, no obstante, aquello que se percibe con la mirada se trata de una evidencia, no de una prueba, el observador de lo evidente no es un testigo que resguarda la posesión de verdad incuestionable. La idea de una Historia sustentada en evidencias instituye a la imagen como la única prueba legal de todo suceso.

Esta sociedad afianzada en las apariencias se reproduce en el espectáculo, aparentemente exterior a lo social pero que en sí mismo es una de sus partes, como instrumento que unifica, en tanto que es en él donde se concentra la mirada y por ende la conciencia. El espectáculo toma distancia con la finalidad de desplegarse como el lugar donde la mirada recae; establece un lenguaje oficial de seducción que lleva a la inconciencia o a la falsa conciencia del dispositivo que opera su aparición. La dispersión y el divertimento

¹⁰¹Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas; Elogio de la superficialidad*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015, p. 84.

espectacular sosiegan la conciencia, que entra a un estado letárgico de ensoñación como resultado del goce inmediato proporcionado por las imágenes del espectáculo, pero éste, como expone Guy Debord, no es simplemente un conjunto de imágenes atractivas dispuestas en lo público "sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes".¹⁰² Sería un error interpretar lo espectacular como un abuso mediático de la imagen que se vale de las nuevas formas de producción, reproducción y distribución masivas de lo visual. En sí mismo se trata de una visión totalizadora del mundo que se ha objetivado. Según Debord, el espectáculo no es externo o complementario al mundo real y sus condiciones materiales, no se trata de una decoración superpuesta e irrelevante, forma parte de la sociedad, hace aparecer lo perceptible que se ostenta como legítimo y se reproduce en lo social; el espectáculo no puede negar su origen en el proyecto globalizador de los Estados determinado por el modo de producción.

La imagen de la ciudad se construye en lo público, por medio de múltiples imágenes interpuestas que brindan información al cuerpo durante su habitar, como forma de situarse para encontrar la satisfacción de las necesidades. La imagen espectáculo penetra la cotidianidad, se construye como un hábito de consumo y se conforma como satisfactor de los deseos creados por la mercancía. El deseo es

¹⁰²Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Ediciones naufragio, Santiago de Chile, 1995, p. 9.

programado dentro del objeto, que se vuelve necesidad a partir del hábito de consumo. Este deseo generalizado de dispersión y distracción es alentado por el Estado, ya que, según Flusser, "Toda concentración, todo diálogo, amenaza con despertar la conciencia infeliz adormecida: de ahí el consenso de permitir imágenes que nos dispersen y diviertan."¹⁰³ Las Imágenes espectáculo embisten al cuerpo (otra imagen) incidiendo en él, crean deseos en el instante en que incorporan a lo cotidiano un imaginario de satisfactores, haciendo parecer a la mercancía como algo totalmente accesible. "A medida que la necesidad se encuentra socialmente soñada, el sueño se vuelve necesario."¹⁰⁴

No es que haya una producción general de la imagen, esto es sólo una abstracción que refiere a un fenómeno dentro de lo social, según Karl Max:

La producción crea los objetos que responden a las necesidades; la distribución los reparte según leyes sociales; el cambio reparte lo ya repartido según las necesidades individuales; finalmente, en el consumo el producto abandona este movimiento social, se convierte directamente en servidor y objeto de la necesidad individual, a la que satisface en

¹⁰³Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas; Elogio de la superficialidad*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015, p. 94.

¹⁰⁴Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Ediciones naufragio, Santiago de Chile, 1995, p.14.

*el acto de su disfrute. La producción así aparece como punto de partida, el consumo como punto terminal, la distribución y el cambio como término medio [...]*¹⁰⁵

La imagen producida llega a su realización cuando es observada. Situar el ojo en, sugiere un acto de determinación que reconoce lo exterior y lo asimila al interior, modela la realidad por medio del aparecer, cuando el Yo se enfrenta a la imagen otra y entabla una relación con ella. Sin necesidad no hay producción, la imagen necesita ser observada y el consumo reproduce esa necesidad. Retomando una idea de Flusser puedo decir que, el programa que el *imaginador* introduce al producir la imagen, también, produce los modos de su consumo posible, de tal forma que modela a su consumidor.¹⁰⁶ Las imágenes que programan el comportamiento de los receptores, son programadas por *imaginadores* que implantan todas las funciones potenciales dentro de la imagen (aunque este acto puede ser inconsciente), pero los *imaginadores* funcionarios también son programados, no sólo por los programas e *imaginadores* que les precedieron, también, por el sistema de aparatos.

Las imágenes que divierten, entretienen, distraen y brindan información al sujeto, le tornan hacia una ensoñación colectiva, hacia una dispersión y una cultura de la multitud que se asienta en

¹⁰⁵Karl Max, Introducción general a la crítica de la economía política/1857, Siglo XXI editores, México, 1982, p. 39.

¹⁰⁶Marx escribe en su introducción de 1857 que el consumo no es solamente el acto final del proceso de producción, cada parte del proceso es parte de una totalidad, no se trata de que la producción, la distribución, el cambio y el consumo sean idénticos, sino que forman una unidad indisoluble que permite al proceso recomenzar una y otra vez. La producción es consumo y el consumo producción.

la inconsciencia general. La sociedad dominada por el discurso normativo del régimen, reduce el diálogo con el entorno a un intercambio de información interpuesta; en la visualidad del ágora contemporánea no hay campo para la retroalimentación y reciprocidad, se trata básicamente de la modelación y adoctrinamiento del receptor. La imagen se pone al servicio de lo cultural, de las ideologías y regímenes políticos. El régimen visual genera una forma de representación oficial dominante; determina cómo debe ser lo bello, lo bueno, lo feo, lo malo, lo grotesco, lo heterosexual, lo transgresor etc. Actúa como un núcleo de control, programa imágenes, las crea con ayuda del sistema de aparatos, en cuanto a que son en sí de manera determinada e irrefutable; pone en el mundo la imagen, una re-presentación legalizada de la realidad, que se completa en el momento del aparecer ante el sujeto.

Debord dice que la vida envuelta por el espectáculo se presenta con una carga enorme de positividad, indiscutible e inaccesible, de tal modo que, lo bueno, es eso que aparece ante nosotros; ser blanco, rubio, delgado, atlético y rico es el arquetipo que el espectáculo hace aparecer como modelo del hombre bueno, el que todos debiésemos ser para conseguir la felicidad y el éxito en la vida, que también, son un par de elementos estructurados por la visión totalizadora del espectáculo, ser feliz y exitoso conlleva un estilo de vida casi imposible de ser cubierto por la mayoría de personas que habitan este mundo. "Allí donde el mundo real se transforma en simples

imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico.”¹⁰⁷

Pero este sueño es más como una pesadilla que consume los esfuerzos y las energías de las personas con el único objetivo de alcanzar y acceder al sueño inaccesible, como bien expone Debord; la esperanza de asequibilidad que re-producen las imágenes espectáculo, mantiene en marcha el proceso de dominación y explotación. El espectáculo exhibe lo que todo mundo puede de su vida, pero esta exhibición de lo posible es, francamente, improbable para la mayoría. Para Debord, la dominación de la sociedad por medio de las cosas “suprasensibles aunque sensibles”, es el principio del fetichismo de la mercancía; esto hace absolutamente efectivo al espectáculo en el mundo sensible que se encuentra remplazado por una selección de imágenes existentes por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible.

La ciudad es un montaje de imágenes singulares que traen consigo una carga simbólica e ideológica conformada como una nueva imagen dispuesta al servicio del proceso de producción. El régimen visual posee un monopolio legítimo de la violencia que nos transgrede; se vale del Estado para producir ciudades que funcionan como vitrinas que propagan el discurso visual alienante que sosiega al sujeto y le insta a satisfacer sus necesidades-deseos de consumo. La ciudad y

¹⁰⁷Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Ediciones naufragio, Santiago de Chile, 1995, p.13.

sus habitantes son parte de una marca, un logotipo que se vende a sí mismo como producto para consumo internacional, que debe ser lo suficientemente genérico para ser leído y decodificado por los extranjeros, pero también, lo suficientemente autóctono (único) para generar la atracción del objeto exótico que fomentará su consumo. Toda persona pública es una mercancía, un producto-imagen que se vende a los consumidores. Cada gesto hacia la publicidad, sirve a los intereses de diversos inversores y potenciales accionistas de la producción de lo público.

Diseño y vanguardia

El diseño que modela la apariencia de las cosas penetra cada aspecto de la vida cotidiana. Toda persona debe establecer su apariencia (construir su imagen) a partir del gusto, como médium para instaurar la forma en que desean ser percibidas. Vivimos un estado de exposición mediática profusa, la realidad es un campo social producido por imágenes. Lo público (espacios, discursos, personas u objetos) tiene un proceso de diseño anterior a su puesta en el mundo.

Según Boris Groys, la idea de diseño moderno surge como una rebelión a las artes aplicadas que buscaba deslindarse del cumplimiento de la funcionalidad pura ligada a la tradición que contrapone la esencia a la apariencia y que cree que el diseño se responsabiliza únicamente por el exterior de las cosas, de tal modo que el diseño actúa como un manto que encubre la esencia pura y engaña la comprensión del espectador impidiéndole acercarse a la verdadera naturaleza de lo

real. La oposición metafísica entre esencia y apariencia implícita en el conflicto, concibe al diseño como un instigador de la percepción impura, que impide observar la cosa en sí, pero, ¿realmente puede verse la cosa en sí, en toda su pureza, la esencia en la apariencia natural? Sí es cierto que el diseño actúa como timador que engaña al espectador sobre la verdadera naturaleza de lo real, entonces, no hay naturaleza en lo público y lo social.

Grois nos dice que el diseño:

*[...] ha sido interpretado en varias ocasiones como una epifanía de un mercado omnipresente, del valor de cambio, del fetichismo de la mercancía, de la sociedad del espectáculo, como la creación de una superficie seductora detrás de la cual las cosas no sólo se vuelven ellas mismas invisibles, sino que desaparecen por completo.*¹⁰⁸

Según Grois, existió un diseño que se opuso a estas epifanías del mercado; se refiere a la vanguardia del siglo XX, que persiguió una especie de purificación de la superficie encubridora de lo esencial que niega la naturaleza pura de lo real. Básicamente se trató de un anti-diseño que buscó lo natural al eliminar la superficie, orientar la mirada para instarle a descubrir la esencia, más allá de la apariencia, y exenta de un condicionamiento estricto, por el deber ser de lo aparente. La vanguardia, no sólo deseaba rediseñar el objeto, quería engendrar a un hombre nuevo dentro de una nueva sociedad, uno libre y directamente en contacto con la

¹⁰⁸Boris Grois, *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014, p. 22.

realidad natural. Pero hasta el anti-diseño trae consigo un programa estético determinante del sujeto, hacer anti-diseño es, en sí, diseñar.

La cosa realmente natural sería algo carente de todo diseño, esto es la naturaleza misma, empero, si partimos de la idea de un Dios creador de todo, entonces, no habría ningún objeto natural, toda cosa sería producto de una consciencia externa que diseñó su aparecer en el mundo.

La preocupación que el sujeto tiene por la forma en que quiere ser representado o percibido por el ojo externo, implica que el diseño se enfoque, no sólo en modelar a los objetos, sino también a los sujetos. Yo como individuo, me construyo como un agente público, percibido por todos y lleno de símbolos que los demás pueden interpretar (un estatus social, condiciones de belleza, género, orientación sexual, hobbies etc.), mi presencia y lugar en el sistema de producción es identificado por la imagen (cómo aparezco ante los demás). Esta apariencia me hace visible o invisible, mi voz puede o no ser escuchada, dependiendo de cómo me veo. Si soy agradable y afín soy sujeto, si soy desagradable y extraño, soy un objeto fácilmente discriminado, devaluado y desechado, debido a la condición esencial de lo objetual.

El diseño se inscribe en el sistema implantado por el régimen visual como parte del dispositivo que determina lo aceptable, introduciendo en lo social ideales específicos de apariencia, es por

medio del espectáculo que aquello que se ve, lo que aparece en lo público durante el discurrir de nuestra vida cotidiana, es el mundo de las mercancías. A través del diseño se revela nuestro ser (o estar siendo), manifiesto a partir de los espacios que habitamos, de nuestra ropa, de las cosas que nos rodean y consumimos. Pero este ser no es esencial per se, sino formado por programas y condicionamientos genéticos naturales.

Según Grois, el anti-diseño moderno busca el estado de catástrofe que destruya la apariencia y revele la cosa en sí. Presentarse ante la mirada del otro sin diseño, significaría presentar a un Yo puro y natural. El constructivismo ruso, proyectó que cada objeto diseñado para el uso en la vida cotidiana se mostrara como lo que era en sí, no como una cuestión de estatus o lujo sino como cosas funcionales para facilitar el devenir de la vida diaria y cuya forma sirviese para hacer visible la ética del sistema, una ética con una dimensión política subyacente. El diseño debía organizarse en términos colectivos para actuar adecuadamente en los términos de la ética socialista. Grois describe que "La Revolución de Octubre de 1917 fue crucial para los constructivistas rusos. Ellos pensaban que la Revolución debía ser un acto radical en la que se purificaba a la sociedad de toda forma de ornamentación."¹⁰⁹ La idea era plantear un diseño que eliminara las costumbres sociales, las objetivaciones, los rituales, las convenciones y toda forma de

¹⁰⁹Ibíd. P. 28.

representación tradicional. El proyecto constructivista, no se trataba sólo del diseño de los objetos cotidianos, fue un proyecto totalizador, quería diseñar la vida como una totalidad.

Retomando a Grois, con el constructivismo el sujeto se ve liberado del sistema de representación capitalista pero al mismo tiempo, se encuentra sujeto a la totalización ética del sistema socialista. El hombre está supeditado por completo a las directrices de su vida cotidiana, al diseño que la configura. En el mundo del diseño total, el sujeto se vuelve una cosa diseñada. Esta totalización no es exclusiva del socialismo, si bien, bajo el régimen capitalista, los consumidores asumen la responsabilidad de su imagen cotidiana (de su aparecer en la esfera pública) planteando una cierta idea de libertad, el capitalismo se sirve del espectáculo para fomentar su modo de totalización. Cada elemento extra natural del sujeto, es producto de un diseño que no viene del sujeto mismo, carga un programa visual que ya contempló todas las posibilidades de aparición. Los miles de millones de tipos de personalidades representados en el mundo han sido contemplados por el programa general del diseño. La totalización no es propia de ningún sistema económico sino de los regímenes autoritarios.

El ágora contemporánea como espacio de exhibición, posee el potencial de mostrar a cada persona como productora de su imagen, expuesta ante una serie de visitantes desconocidos. A partir del diseño se puede ejercer una resistencia política, porque en este

espacio de exhibición se puede hacer aparecer la producción de la diferencia, al "otro", como acto político, dejando fuera toda forma de exotismo. El peligro es que el diseño también puede, y de hecho lo hace muy a menudo, transformar el espacio público en un escaparate donde cada imagen producida (incluidos el sujeto y el objeto) está puesta en exhibición como mercancía para su libre consumo. La cotidianidad no genera autoreflexividad porque se establece a partir de la repetición y frecuencia de los hábitos que tienden hacia la mecanización. Pero el espacio público es también un espacio de desacuerdo, Jacques Rancière establece que:

Por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura.¹¹⁰

El desacuerdo, no es un desconocimiento, supone que uno u ambos interlocutores, saben lo que dice el otro pero no lo aceptan como correcto, por tanto, no estamos hablando de un malentendido que descansa en la incomprensión de las palabras. El desacuerdo no se trata de un desconocimiento que exige un saber complementario, ni tampoco un malentendido que supone un enrarecimiento de las palabras (que depende de una simple explicación de lo que dice la frase del

¹¹⁰Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1996, p. 8.

otro para ser arreglado). "Los casos de desacuerdo son aquellos en los que la discusión sobre lo que quiere decir hablar constituye la racionalidad misma de la situación de habla. En ellos, los interlocutores entienden y no entienden lo mismo en las mismas palabras."¹¹¹ Según Rancière hay toda clase de motivos para que un sujeto entienda y al mismo tiempo no entienda lo que otro quiere decir, dos son los más representativos: bien porque al mismo tiempo que entiende lo que el otro dice, no percibe aquello a lo que ese otro se refiere, o, dada su necesidad de entender, percibe y quiere hacer notar otro objeto que para sí designa la misma palabra, otra razón en el mismo argumento.

Rancière nos dice que el desacuerdo no se refiere sólo a las palabras, en general designa a la situación misma del lenguaje.

[...] el desacuerdo se distingue de lo que Jean-Francois Lyotard conceptualizó con el nombre de diferendo. El desacuerdo no concierne a la cuestión de la heterogeneidad de los regímenes de frases y de la presencia o ausencia de una regla para juzgar sobre los géneros de discurso heterogéneos. Concierne menos a la argumentación que a lo argumentable, la presencia o la ausencia de un objeto común entre un X y un Y. Se refiere a la presentación sensible de ese carácter común, la calidad misma de los interlocutores al presentarlo.¹¹²

¹¹¹Ibíd. p. 9.

¹¹²Ibíd. p. 10.

Rancière señala que la situación extrema del desacuerdo es aquella en la que el sujeto no ve el mismo objeto común que su interlocutor. Al no reconocer los objetos tampoco se reconocen como válidos los programas que conforman las imágenes del mundo cotidiano. El desacuerdo tiende a perturbar y dislocar, estas capacidades pueden ayudarnos a exhibir las fantasmagorías y las falsas promesas del espectáculo atrás de toda imagen.

La estética de lo cotidiano

Normalmente, dentro de la tradición filosófica de occidente, a la actitud estética se le considera como la actitud del espectador que le vincula con las disciplinas artísticas. ¿Existe entonces, una actitud estética que no vaya ligada a la percepción del objeto artístico? Podríamos pensar en el juicio desinteresado (kantiano), pero esta capacidad de encontrarse con lo sublime al enfrentarse con el mundo natural implica un juicio que niega lo social e ignora los objetos cotidianos. La estética de lo sublime se construye a partir de una percepción que separa radicalmente lo sensible del mundo, de la producción y el intercambio mercantil. La experiencia estética podrá trascender los límites formales de la tradición filosófica cuando nos permita identificar los objetos como parte de un devenir sujeto a las condiciones epocales (determinantes de la visibilidad dentro de las sociedades). Esta estética, identifica el régimen de lo visual, como aquel capaz de establecer una legislación que enfoca, desenfoca o sustrae al objeto estético del plano de aparición; aquel

legítima a través de la visibilidad de lo reconocido y sanciona con la invisibilidad de un "Otro" des-conocido.

¿Cuáles son los límites de la mirada? En el acto de observar se gesta todo el espectro que existe entre la violación y la revolución. Percibir conlleva operar sobre la imagen de tal suerte que el sujeto le exige al objeto una experiencia estética, que puede ir de lo bello a lo sublime, o bien referirse al placer o al displacer sensual. La experiencia estética desvela lo oculto, reordena el campo de visión, decodifica los estímulos sensoriales para orientar las sensibilidades. Para obtener esta experiencia el espectador debe ser educado estéticamente, el carácter específico de la educación determina si la percepción tiende hacia el placer, se establece en la diversión o insta a la desalienación y emancipación.

La estetización de lo político encubre el actuar del régimen dentro de la imagen, utilizada como panfleto para avalar prácticas ideológico-políticas concretas. Hacer política no sólo se trata del ejercicio del poder, sino del disenso y señalamiento de las violaciones cometidos por la maquinaria de los poderosos, por el reconocimiento del sujeto común como alguien capaz de entender el mecanismo de producción y las relaciones que le son inherentes. Hacer política se trata del intento de introducir nuevos sujetos, objetos y relaciones a la esfera de lo público. Una estética política es una estética del disenso que señala las prácticas determinantes de las

formas de lo visible dentro de lo público (espacios, discurso, instituciones, objetos y sujetos).

La ciudad parece vender su imagen muy fácilmente; la construcción del espacio público obedece al capital. Construir espacio es una manera de extender y reforzar visualmente el dominio del régimen, todo diseño urbano se orientado de esta manera, sí, es cierto que responde a necesidades sociales pero el urbanismo se siente con el derecho de tomar posesión de todo entorno natural y humano (hecho que se reproduce gracias a la intervención del capital), instaurando una relación de dominación absoluta. El urbanista no sólo puede, sino que se siente con el deber de rehacer la totalidad del espacio como su propia escena, pero no lo hace a manera de cumplir su voluntad, sino para cumplir los caprichos del régimen, y de la autoridad que le asigna ese poder.

Pienso en el caso del Centro de Cultura Digital Estela de Luz. El proyecto tuvo un costo final de 1,304 millones 917 mil pesos; más allá del gasto injustificado, la Estela de Luz se vio envuelta en un escándalo de fraude y corrupción. El gobierno federal decidió utilizar el espacio como un centro de cultura digital. Después del gran escándalo, el proyecto fue digerido por la cotidianidad de la ciudad a través de su imagen, lo meramente formal (en cuanto a forma) del proyecto incidió en la percepción popular, a tal grado que por su apariencia se le comenzó a llamar "Suavicrema". Pero ¿esto es un señalamiento público del crimen, una forma de criticar, dada la

impotencia para hacer cumplir las leyes y castigar a los criminales? O es sólo la aceptación del monumento, que se incorpora al imaginario cotidiano de la ciudad a partir de su apariencia, convirtiéndose en una fantasmagoría, en términos benjaminianos, que oculta el proceso de producción y crimen del cual fue resultado. El Estado promueve esta identificación porque debilita la crítica, encubre el estado de corrupción donde se gestó. El monumento es una escena del crimen distorsionada por el influjo de la imagen mercantil. Lo llamo monumento por la etimología de la palabra que le refiere como un medio para recordar, esa es la cuestión, la Estela de Luz debe ser un recordatorio de la corrupción. No se puede hacer una verdadera política si se devalúa la imagen como suceso a través del uso de eufemismos. Decir Suavicrema es sustituir lo desagradable por lo amable, es negar el crimen y hacerle aparecer como una broma. El Estado se encuentra manchado, si no se reconoce esto con la palabra cruda se entra al juego de las complacencias del régimen, que se perpetúa justificándose con "lo cultural".

El olvido activo es aquel que supera la tragedia y el shock brindando una superficie de inscripción (dentro de la memoria identitaria de la sociedad) a aquello que fue violado; pero el olvido sanador no llegará sin el reconocimiento del crimen y la sentencia de los criminales. He aquí la importancia de una estética dentro de lo cotidiano, una estética que trascienda al arte y nos permite ser políticos al entender los mecanismos que configuran las imágenes con que nos enfrentamos cada día.

La educación estética como crisis

Para Kant, el único objeto genuino de la contemplación estética es el mundo, él, considera al arte como una herramienta educadora del gusto, que desarrolla la capacidad descubridora del mundo, el arte es un medio sensibilizador que nos permite acceder a lo sublime. La sensibilización a partir del arte conduce al sujeto hacia una confrontación con la experiencia estética de la vida, una experiencia que mueve hacia la introspección y la reflexión. El arte se revela como algo que puede (e incluso debe) ser superado por el mundo natural.

En sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* Friederich Schiller habla de un arte que educa en tanto a que instiga la libertad de juicio. En la relación con la obra de arte todos somos iguales, no en cuestión de identidad sino porque tenemos la misma accesibilidad a la posibilidad de juzgar, somos capaces de participar del juego que suprime las arbitrariedades de la pasión y la coacción del deber ser, una relación donde el sujeto recibe información del objeto pero también participa de su entendimiento y construcción como conocimiento. El arte educa no porque delimite a partir de conocimientos que actúen como parámetros incuestionables, sino porque libera la consciencia sosegada del sujeto al poner en crisis su entendimiento de los objetos estéticos. Schiller sugiere un arte devenido en vida, una forma de resistencia que parte de la extrañeza radical de los objetos estéticos y permite el cuestionamiento de la

realidad. La síntesis entre arte y vida cotidiana permite el estado de crisis dentro de lo público, posibilita el reconocimiento del programa visual abalado por el régimen.

Caminar no es sólo caminar

El caminar mecánico nos lleva a recorrer el espacio de manera inconsciente, nos convierte en *badaud*, el mirón que percibe los objetos exteriores sin asimilarlos en la consciencia; sus sentidos no se comunican con la razón, para él, las cosas del mundo exterior existen únicamente de manera superficial, sin matices ni características singulares; durante sus caminatas, la sociedad es sólo una mancha en el paisaje. Ser un *badaud* favorece la transformación de las multitudes en una masa, que participa en el encubrimiento del programa visual que aliena y habitúa. Pero la masa no es necesariamente algo malo, Benjamin se refería a ella como el sujeto colectivo capaz de operar las transformaciones políticas, ya sea la opresión fascista o la revolución comunista. Estas transformaciones son posibles debido a una subjetividad común que identifica a la colectividad; la masa como colectivo se enuncia en una política común. La desidentización de la masa le ha convertido en una muchedumbre que no posee identidad, que únicamente se reconoce en el consumo y se multiplica con el libre mercado.

[...] y eso sucede en tanto, en adelante, cada determinada mercancía va a reunir en torno a sí a la masa de sus compradores. Actualmente, los Estados totalitarios han tomado esta masa por modelo. La hoy llamada «comunidad del pueblo» busca extirpar del individuo

singular todo cuanto pueda interponerse con su fusión sin resto dentro de la masa de clientes. El único oponente inconciliable respecto del Estado, que en tan ardiente intento representa al capital monopolista, es el proletariado revolucionario. Éste destruye la apariencia de la masa con la realidad que se concreta, socialmente, en su clase.¹¹³

Hay un tipo de caminata que se presenta como justificación vital donde la exploración se convierte en el objetivo fundamental de un fenómeno de entendimiento. Ralph Waldo Emerson señala que las caminatas son una especie de cruzadas (dentro de nosotros) que nos obligan a reconquistar la Tierra Santa en manos de los infieles. Deambular es una forma de llevar el juego al ámbito de lo público cotidiano para reconquistar el espacio tomado por el régimen y el Estado. Caminar como flâneur a la manera benjaminiana, descubre el programa visual dentro del objeto, denuncia el proceso de producción que sostiene la imagen y subvierte los mecanismos de exposición, despojando al objeto de su valor de uso. “El vagabundo deambula por la ciudad sin conocimiento de causa; el flâneur lo hace sin causa pero con conocimiento”.¹¹⁴ La figura del flâneur se dedica al ejercicio de la ciudad, observa a la multitud desde dentro. La masa se extiende en función de él como caminante, le ordena y le brinda un sistema donde se mezclan la multitud como escenario con el insociable como protagonista. En el andar del flâneur, la corporeidad y el pensamiento forman una simbiosis ineludible, caminar incita al

¹¹³Benjamin, (J 81 a, 1) p. 599.

¹¹⁴Vicente Quirarte, *Elogio de la calle; biografía literaria de la Ciudad de México 1850 – 1992*, Ed. Cal y Arena, México, 2010, P. 112.

juego que rompe con la alienación a través de una relación de extrañeza con las cosas cotidianas, cuestiona las fantasmagorías que llevan ocultas las fuerzas productivas, dadas en el producto como algo normal y natural; el juego del caminar nos enfrenta a la ruina, abre nuestra mirada al fracaso de las promesas de vida que el capitalismo derramó sobre los objetos.

La figura del flâneur encarna las teorías baudelairianas, es el precursor del fenómeno de la vulgarización del espacio, se sitúa como un espectador esperando a que un acontecimiento suceda, con sus pasos crea un archivo de todo lo ignorado por la Historia dentro de la ciudad documento. Según Benjamin *"Una de las ideas básicas del callejeo es que el fruto de la ociosidad tiene más valor (...) que el del trabajo"*.¹¹⁵ El flâneur posee un ojo abierto y un oído dispuesto; en sus recorridos por la ciudad busca cosas muy distintas a lo que la muchedumbre observa. Su marcha gana tenacidad con cada paso y toma fuerza para vencer las tentaciones que le suponen la presencia de lo conocido y el fulgor que seduce por medio de escaparates. Se guía por la incertidumbre; el deseo de encontrar no le permite quedarse inmóvil y lo empuja a la búsqueda continua de nuevos lugares.

¹¹⁵Walter Benjamin, *La obra de los pasajes*, Abada Ediciones, España, 2013, p. 456.

Una palabra dicha al azar le va a revelar uno de esos rasgos de carácter que no pueden inventarse y que hay que coger del natural; esas fisonomías tan ingenuamente atentas van a proporcionar al pintor una expresión que él soñaba.”¹¹⁶

La vida del flâneur se desarrolla en los paseos, avenidas y bulevares que lo transportan a un tiempo desaparecido, lo proponen como heredero de un pasado que ha decidido retomar y transformar; a través de su andar proporciona una superficie de inscripción a todos aquellos ignorados por la Historia.

Andar la ciudad a la manera del flâneur nos permite descubrir la disposición visual de la ciudad. La imagen-producto dentro del espacio público. El espectáculo, me hace pensar que todas las cosas, configuradas como mercancías, me son accesibles en algún grado. La ciudad se comporta como un aparador, me insta a desear el objeto mercantil, a sentir como si de alguna forma me fuese asequible. Aun cuando jamás tenga la oportunidad de comprar un Ferrari, la disposición de las mercancías a través de lo público, me permite ligarme al estatus de la marca por medio de la adquisición de artículos menores; una gorra, una pluma o una calcomanía me posibilitan acceder, a un cierto nivel (menor), a su prestigio, tengo un pequeño grado de pertenencia a la marca que me hace poseer la idea generada del Ferrari, me liga a los grandes premios en lugares exóticos, a ser un piloto profesional, a la apología de la velocidad, al éxito, a la riqueza, al champagne, a todo lo que significa la

¹¹⁶Ídem.

marca y que está detrás sosteniéndole como un imaginario dentro de lo social. Incluso la idea de asequibilidad total trasciende el terreno de lo público material y penetra lo público virtual, aplicaciones como Tinder instauran a las personas como mercancías, parten de la idea de que todos los usuarios me son accesibles, aunque esta no sea la realidad. Cada uno es una imagen de sí mismo como producto que seduce, que se está vendiendo, claro que no siempre voy a tener la mercancía que más me gusta, pero accedo a las imágenes de seducción que se erigen como objetos del deseo que llego a poseer. El cuerpo es arquitectura, un organismo presente conformador de lo construido, el cuerpo es una imagen que aparece ante la mirada de lo otro, pero el cuerpo también es espectáculo, un objeto que seduce y promueve el consumo a través del divertimento.

La producción y exhibición de la imagen plantea la idea de accesibilidad total para la muchedumbre, pero no una asequibilidad de la cosa en sí, sino de la promesa que subyace al objeto (aunque esa promesa nunca se concrete hay una aspiración de pertenencia). Mi derecho a la ciudad es asequible dependiendo de la capacidad de consumo que poseo y de mi papel en el proceso de producción. Bajo el esquema del deseo, el derecho a una buena calidad de vida, el tan citado derecho a la ciudad, es accesible para todos, pero no posible para todos. La clase obrera no es ciudadanía, no se trata del hombre libre que interviene en las decisiones políticas de la urbe, porque para ganarse la vida tiene que ser parte de un mecanismo de

explotación, vender su tiempo como medio de trabajo a una oligarquía que vive de la plusvalía.

Imágenes:

- Imagen del capítulo I: *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*, Jan van Eyck, 1434, Óleo sobre tabla, National Gallery, Londres.
- Fotografías del capítulo tres y su anexo tomadas por Edgar Gabriel Pérez Moreno.

Bibliografía

- Adorno, Theodoro, *Teoría estética*, Trad. Navarro Pérez, Jorge, Akal, Madrid 2004.
- Agamben, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?* en *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264, mayo-agosto de 2011.
- Bachelard, Gastón, *La institución del instante*, FCE, México, 2002.
- Benjamin, Walter, *Cuadros de un pensamiento*, Trad. Mayer, Susana, Imago Mundi, Buenos Aires, 1992.
- Benjamin, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Trad. Navarro, Jorge, Abada, Madrid, 2011.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Trad. Weikert, Andrés, Editorial Ítaca, México, 2003.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Trad. Echeverría, Bolívar, Editorial Ítaca-Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2008.
- Benjamin, Walter, *Sobre el concepto de historia, Obras libro I, vol. 2*, Trad. Barja, Juan, Abada Ediciones, España, 2013.

- Benjamin, Walter, *Obras. Libro V/ vol. 1: Obra de los pasajes*, Trad. Barja, Juan, Abada Editores, 2013.
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Argentina, 2003.
- Bergson, Henri, *Materia y memoria; Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Trad. Ires, Pablo. Ed. Cactus, Buenos Aires, 2013.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- Déotte, Jean-Louis, *La ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, Trad. Calderón, Natalia, Ediciones Metales Pesados, Chile, 2013.
- Déotte, Jean-Louis, *La época de los aparatos*, Trad. Oviedo, Antonio, Adriana Hidalgo Editora, 2013.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, UIA, México, 2010.
- Derrida, Jacques, *La verdad en pintura*, Trad. González, María Cecilia & Sea, Dardo, primera edición, Paidós, 2005.
- Eco, Umberto, *Signo*, <http://psikolibro.blogspot.com>, agosto de 2014.

- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Trad. Luis Gil, Ed. Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- Flusser Vilém, *El universo de las imágenes técnicas; Elogio de la superficialidad*, Trad. Tomasini, Julia, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2015.
- Giedion, Sigfried, *Espacio tiempo y arquitectura*, Trad. Sainz, Jorge, Editorial Reverte, Barcelona, 2009.
- Grois, Boris, *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Trad. Cortés Paola, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014.
- Hegel, Georg, *Fenomenología del espíritu*, Trad. Roces, Wenceslao, FCE, 2015.
- Heller, Ágnes, *La teoría Marxista de la revolución y la revolución de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, 1982.
- Heller, Ágnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- Hernández, Daniel, *Cultura y vida cotidiana. Apuntes teóricos sobre la realidad*, Sociológica, año15, número 43, mayo-agosto de 2000.

- Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/nadia_osornio/wp-content/uploads/2014/05/Dialectica-de-lo-concreto.pdf, 20 de octubre de 2014.
- Kosik, Karel, *Reflexiones Antediluvianas*, Trad. de Valenzuela, Fernando, Ed. Itaca, México 2012.
- Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*, <https://crucecontemporaneo.files.wordpress.com/2011/11/1c2ba-47404221-lefebvre-henri-la-produccion-del-espacio.pdf>, 20 de octubre de 2014.
- Lezama, José Luis, *Teoría social, Espacio y ciudad*, El colegio de México, México, 2010.
- Marroquí, José María, *La Ciudad de México*, Edición facsimilar, México, 1900.
- Marx, Karl, *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, Trad. Arico José y Tula Jorge, Siglo XXI editores, México, 1982.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Trad. Cabanes Jem, Planeta De Agostini, España, 1994.

- Pallasmaa Juhani, *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Trad. Muro, Carles, Gustavo Gili, primera edición, Barcelona, 2014.
- Pallasmaa Juhani, *La mano que piensa*. Trad. Muro, Carles, Gustavo Gili, primera edición, Barcelona, 2012.
- Pallasmaa Juhani, *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili, primera edición, Barcelona, 2006.
- Poe, Edgar Allan, *Cuentos 1*, Trad. Cortázar, Julio, Alianza Editorial, México, 1989.
- Quirarte, Vicente, *Elogio de la calle; biografía literaria de la Ciudad de México 1850 - 1992*, Ed. Cal y Arena, México, 2010.
- Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1996.
- Rancière, Jacques, *El malestar de la estética*, Trad. Petreca Miguel Ángel, Vogelfang Lucía y Burello Marcelo, Capital intelectual, Buenos Aires, 2011.
- Van Gennep, Arnold, *Los ritos de paso*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- Roux, Rhina, *El Príncipe mexicano. Subalternidad, historia y Estado*, Ediciones Era, México, 2005.

- Toscano, Guadalupe, *Testigos de piedra: Las hornacinas del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Miguel Ángel Porrúa, México, 1988.
- Žižek, Slavoj, *Acontecimiento*, Trad. Vicedo, Raquel, Sexto Piso, España, 2014.