



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER MAX CETTO

EL CINE COMO ÁMBITO DE
REFLEXIÓN ARQUITECTÓNICA

La *cosificación* del espacio en el cine

Tesis que para obtener el título de:

Arquitecto

Presenta:

José Manuel Ruíz Martínez

Asesores:

Arq. Lucía Vivero Correa

Arq. Francisco Hernández Spinola

M.en Arq. Francisco de la Isla O'Neill

-

Ciudad Universitaria, CDMX

Enero - 2020





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER MAX CETTO

EL CINE COMO ÁMBITO DE
REFLEXIÓN ARQUITECTÓNICA

La *cosificación* del espacio en el cine

Tesis que para obtener el título de:

Arquitecto

Presenta:

José Manuel Ruíz Martínez

Asesores:

Arq. Lucía Vivero Correa

Arq. Francisco Hernández Spínola

M. en Arq. Francisco de la Isla O' Neill

—

Ciudad Universitaria, CDMX.
Enero - 2020

A mis padres:

Delfino, María y Consuelo

Índice

Agradecimientos	9
Presentación	13
Introducción	
• Cine y arquitectura: A otro tiempo, otro espacio.	17
I. Deus Ex Machina.	
• Cine: Lo real de la ficción.	27
• Primera distinción: Un ámbito de reflexión.	61
• Segunda distinción: Diversidad metodológica del análisis cinematográfico / Selección y tratamiento del material.	63
II. Ensayos de cine y arquitectura.	
1. Elegía de un pueblo: Evocación de otros límites en ausencia de lo físico. (Dogville / Lars von Trier)	85
2. Segunda naturaleza – <i>Espacio</i> (Matrix / Lilly, Lana Wachowski)	103
3. Alegorías de la ubicuidad: Posmodernidad y Globalización. (Paris-Texas y El cielo sobre Berlín / W. Wenders)	123
4. La conquista de lo externo: Entre el progreso y el delirio. (Stalker / Andrey Tarkovski)	129
5. Segunda naturaleza – <i>Tiempo</i> (La Jetée / C. Marker)	145
6. Historias de resistencia y territorios de lucha. (La sal de la tierra / Herbert Biberman y Los siete samuráis / Akira Kurosawa)	167
III. Reflexiones por una práctica crítica. (Conclusiones)	
• “Tres advertencias a los señores arquitectos”	194
Bibliografía	219

Agradecimientos

A mi familia. A mis padres: Delfino Martínez, María T. Mejía y Consuelo Martínez Mejía, quienes me han demostrado que luchar por lo que uno cree y ama no *da*, sino *es* el fruto más dulce que existe en esta vida. Me enseñaron que ser obstinado no es malo, pero requiere de nervio y mucha paciencia, que ambas son formas de resistencia y que, si se procuran, con el tiempo forjan el carácter y hacen a la persona. También quiero agradecer a mis hermanos: Marco y Abril, quienes son -y han sido- mi incansable compañía a lo largo de este camino, y siempre han estado allí para darme una palabra -o una patada- de aliento. Sin ustedes nada, por ustedes todo. Sólo el cielo sabe cuánto los amo.

Luego, debo agradecer a la UNAM por todo lo que nos ha dado -a mí y a mi familia- porque ha sido -literalmente- nuestra segunda casa. En ella, he conocido y cruzado camino con personas entrañables, a quienes agradezco -de todo corazón- el tiempo compartido conmigo: maestros, compañeros, pero sobre todo amigos, a ustedes que de manera directa o indirecta han sido cómplices y partícipes de todo esto. Muchas gracias.

Por último, quisiera cerrar estas líneas haciendo una mención particular. Con ellas, quisiera agradecer de manera especial a los arquitectos: Lucía Vivero y Francisco Hernández, quienes me han brindado su aprecio y confianza incondicionales a lo largo de este trabajo. A ustedes mi gratitud y reconocimiento más amplio, por lo que han hecho con el seminario: un bastión de discusión de incalculable valor, en un ámbito y un momento de especial oscuridad. La docencia hoy más que nunca, se torna en prometeica tarea de llevar la *luz* -y el futuro- a cuestras. La deuda con ustedes también es incalculable. Por todo, gracias.

Suyo
-JMRM-

*“En ninguna parte, bienamada, el mundo
existirá, salvo interiormente. Nuestra
vida transcurre transformando. Y, cada
vez más reducido esfúmase lo externo
y allí donde existía una morada estable
se presenta una construcción imaginaria,
forma que depende sólo del pensamiento
—como erigida toda y solamente
en la imaginación.”*

*-Rainer Maria Rilke:
Elegías de Duino, Séptima elegía-*

Presentación

“Doy gracias a la arquitectura porque me ha permitido ver el mundo con sus ojos.”

-Rafael Moneo-

Sirva el presente documento como pequeña retribución a mi gran deuda con la arquitectura, por eso la crítica. Las siguientes páginas representan una lucha, no por hallar las palabras precisas, sino por mantener en ellas el espíritu de mis primeras intuiciones. Este trabajo encuentra su fundamento en la acumulación de preguntas e inquietudes (algunas desde planos vitales) que nunca fueron resueltas en las aulas, los libros o las calles y reaparecen aquí, al final de esta etapa de mi vida. Dudas legítimas que demandan respuestas íntegras, pero no en la inmediatez. Esto es un llamado a cerrar filas, un corte de caja, la definición de una postura y la toma de partido -de una vez por todas- ante el impropio panorama de una disciplina que absorba en sus facultades, niega y reniega de sus faltas y omisiones.

Sin duda, es en momentos críticos y de coyuntura -como este- donde pesan lo extenso y profundo de nuestros vacíos. Los hay fruto del involuntario veto de un parpadeo, de la mirada que escapa por la ventana y de la sana sordera ante un sermón mediocre; otros, de origen distinto -aunque ausencia, silencio y olvido a fin de cuentas- llevan consigo la marca de la censura más vil y soez. No es de extrañar que los argumentos más oportunos comenzaran a situarse al margen de la arquitectura, sin dejar de brillar sobre ella con aura crítica y renovadora.

Llevó varios intentos -y también la necesidad de situarse al margen-, el poder desarrollar un tema que constatará -en la medida de lo posible- todas esas dudas, cuidando que la idea siempre fuera consecuente. Así, los diversos temas por articular obligaron a tomar medidas poco prácticas, pero nunca acrílicas. Se abandonaron los cánones, dogmas y obsesiones para explorar terrenos fértiles a la reflexión. Una vez dado el paso hacia afuera, había que cuidar el naufragio y el encalle en espejismos, por lo que se conservaron términos y lugares familiares que fueron Norte y Canope en aquellas búsquedas al exterior. Admito la incertidumbre y las noches en vela.

Donde algunos ven catastróficos vacíos por llenar, yo veo los vanos necesarios para respirar. En todo caso, la crítica pertinente hoy día no debe apuntar a los bultos, sino a la base donde ellos descansan. Para dismantelar un mito no basta con señalar su carácter ilusorio; el punto es superar la necesidad de su existencia como explicación última y primera de todas nuestras calamidades.

Bienvenidos.

Ciudad de México,
Noviembre, 2019.



Introducción

CINE Y ARQUITECTURA:

A OTRO TIEMPO, OTRO ESPACIO

“Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y mediante la imaginación y desaparece por lo tanto cuando esas fuerzas resultan realmente dominadas.”

-Karl Marx:
Gründrisse-

¿Cómo entender el vínculo aquí planteado entre cine y arquitectura? Ciertamente como evocaciones del tiempo que nos permiten reflexionarlo, sea, que nos permiten pensar históricamente. *Al hacer esta operación ya no estamos en el tiempo, es el tiempo el que está en nosotros, con su serie inacabable. Ya no somos individuos, somos especie.*¹

¹ Híjar, Alberto. *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México DF, INBA, 2013. p. 32

Así, el cine a pesar de ser ficción y representar una *construcción mecánica, industrial y corporativa de la realidad*², su relevancia radica en que permite imaginar *otros mundos posibles*, que están latentes y se desplantan sobre lo existente. Es decir, al actuar en términos de lo *imposible* sobre las cosas que existen y conocemos, [el cine] va de un principio de invalidez, inutilidad o incapacidad de existencia, a una contradicción constitutiva de lo objetivamente *posible*, que considera los límites y opuestos de la realidad como posibilidades mismas.

Por su parte, de naturaleza lógico-práctica siempre prospectiva y constructiva, la arquitectura lleva las cosas un nivel más allá, pues no contenta con imaginar y diagramar lo inexistente, su fin último está en materializarlo -aun cuando haya que realizar algunos ajustes en el camino-. Sin embargo, esta capacidad y cualidades de la disciplina también se han convertido en su mayor sombra, pues de incansable naturaleza ejecutora, su memoria suele quedar corta -o bien, petrificada-. Una vez hecho -esto o aquello-, la arquitectura suele reflexionar poco -o nada- al respecto, ya que acostumbra a fundar su argumento de validez sobre la materialidad cierta y efectiva de sus objetos, cayendo en la ilusión de estar construyendo certezas, aunque el más precario ejercicio autocrítico revele no más que castillos en el aire.

Y es que el actual dilema del ser humano respecto a su hábitat, requiere -ante todo- de *reflexión* como base de una práctica crítica. Así, tendremos que *reflexionar* es sinónimo de “especular” y al mismo tiempo de “recapacitar”, también lo es de “pensar”, “soñar” e “imaginar”; aunque lo mismo vale para “prevenir”, “juzgar” y “detenerse”, de ahí la importancia de *reflexionar* en cualquiera de sus acepciones, sin importar se consideren indicios de un idealismo ensoñador o los resabios de una irracionalidad romántica y

² Subirats, Eduardo. *Proceso a la civilización. La crítica de la modernidad en la historia del cine*. España, Montesinos, 2011. p.8.

anacrónica. Dicen los que saben: al final se trata de “*hablar en arquitectura*” y hemos aquí, sin nada que decir o en el albor de una lengua muerta. Nadie ha revirado mejor que Goya: “*El sueño de la razón produce monstruos*”.

Por ello, si actualmente desde la arquitectura es posible entender las terribles condiciones alcanzadas por la sociedad capitalista, es porque más que contexto o escenario, las ciudades son la concreción de sus contradicciones en el tiempo y el espacio. También el cine y su ficción, son índice de la misma subjetividad con que actualmente concebimos y transformamos nuestra realidad, de tal suerte que sus imágenes son -a pesar de todo- registro y memoria, documentos de un gran valor histórico, el cual radica no en sus historias míticas, sino en lo histórico que suele tener el mito -un negativo al que hace falta lectura hermenéutica.

Así, la tesis -aquí- formulada representa un primer esfuerzo por disponer de las coordenadas necesarias que nos permitan acudir a la discusión y búsqueda de *un horizonte regulativo alternativo al orden social vigente*, pensando no en un nuevo y particular ámbito de contribución para la disciplina, sino en poder -realmente- comprenderla bajo otra perspectiva que posibilite una *práctica otra*. No se trata pues del simple desarrollo de un método, sino de la aplicación de un programa crítico, que intenta problematizar -a través de cuestionar el origen de ciertos fundamentos- un campo de valores determinado, que es: *el fenómeno urbano-arquitectónico contemporáneo*.

Estas son las premisas del presente estudio al plantear: *el cine como ámbito de reflexión arquitectónica*. El tema se desarrolla en tres apartados que responden, por un lado, a las distintas etapas en el asedio al problema, y por otro, a un motivo expositivo que busca dar claridad y estructura al documento.

I

El primer capítulo constituye una obligada introducción teórico-metodológica que tiene por objetivo definir los conceptos básicos para plantear: *el cine como un ámbito de reflexión arquitectónica*. Primero, se analizan -desde una perspectiva crítica- tres textos que advierten la importancia y vigencia de los estudios culturales. Como sugiere John Berger, lo que actualmente denominamos: *arte*, ha funcionado a lo largo de la historia como *medio y proceso de figuración* -ya simbólico, ya efectivo- de la sociedad, sobre todo en el modo en que -ésta- organiza parte de sus *relaciones de producción* (esto es: la relación entre el sujeto y su entorno, la relación con el producto de su trabajo y la relación entre él y otros sujetos). Así, en una suerte de memoria material, el arte -en tanto que proceso creativo históricamente condicionado- nos permite distinguir aspectos significativos de dichas "*relaciones*" en una etapa específica de su desarrollo. En otras palabras, siguiendo a Marx en sus "*tesis sobre Feuerbach*" cuando escribe: "*Toda vida social es esencialmente práctica*", podríamos afirmar que tanto la arquitectura como el cine, más que simples productos o valores culturales, antes son *prácticas* con que -como sujetos históricos- concebimos y transformamos nuestra realidad, de tal forma que no sólo responden y corresponden a las inquietudes y ambiciones de la sociedad que las *produce*, sino que ellas mismas son *reproductoras* de las condiciones necesarias, que les permiten perpetuarse como valores vigentes.

Así, los textos abordados pertenecen a una particular producción teórica que se posiciona de forma crítica respecto a las propias condiciones sociohistóricas en que, como *ideas y documentos*, tienen origen. Su desarrollo se da en la Alemania de la primera mitad del siglo XX. La sede de sus discusiones: el *Instituto de Investigación Social* en Fráncfort del Meno.

El primero es el ensayo titulado: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* del año 1936, su autor, Walter Benjamin. Muy representativo de los planteamientos y discusiones de la llamada *Teoría crítica*, este documento abre una importante reflexión sobre el arte desde una perspectiva apoyada en el materialismo histórico. Es pues, su tesis -y lo que ella inaugura- la base de nuestro planteamiento general, y el punto de partida para la lectura de los textos sucesivos.

El segundo es un documento medular dentro de la producción teórica de esta corriente de pensamiento, a la que también suele referirse como: *La escuela de Frankfurt*. Firmado a dos manos por Theodor Adorno y Max Horkheimer, se titula: *Dialéctica de la Ilustración (Dialektik der Aufklärung)* publicado en 1947. Esta obra contiene en uno de sus capítulos, una réplica en clave *dialéctica* -o bien, una refutación con ventaja histórica- del aludido ensayo de Benjamin.

Por último -también cercano a las discusiones de la *Teoría crítica*- el tercer título representa una lectura personalísima de la tesis benjaminiana, recuperando una de sus vetas más propositivas, la cual toma como particular campo de estudio: *el cine*. Se trata de: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán (From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film)* publicado también en 1947 y escrito por Siegfried Kracauer.

Así, una vez determinada la importancia de los estudios sobre la producción cultural y -en específico- del *cine*, en la segunda parte del capítulo se desarrolla un criterio para su estudio. Aquí se profundiza sobre la diversidad metodológica del análisis cinematográfico, con el trabajo del Dr. Lauro Zavala para la UAM-X. Con la lectura de este texto se traza un esquema de aproximación, definiendo tanto los objetivos, los temas, el tipo de análisis y la forma de su presentación.

II

Como se ha dicho, el segundo capítulo contempla un conjunto de análisis y estudios cinematográficos que tienen como eje temático y de reflexión: el *fenómeno urbano-arquitectónico contemporáneo*. El objetivo es realizar un examen crítico sobre lo que consideramos algunos de sus elementos constitutivos más importantes, mediante un despliegue de *vínculos* entre imágenes y conceptos significativos de nuestro tiempo.

Por otra parte, el tratamiento de los estudios responde a dos criterios principales: uno *temporal* y otro *narrativo*. Así, partiendo de la producción más reciente, se retrocede hacia la mitad del siglo veinte -como horizonte de época, en que la práctica arquitectónica parece haber manifestado su último cambio programático importante, con el supuesto derrumbe del movimiento moderno y su pretendida superación por las distintas corrientes posmodernas³-, mientras se ensaya la hipótesis siguiente:

*En el contexto de las películas analizadas, son sugeridas -literal o metafóricamente- una serie de convenciones respecto a las nociones de: espacio y tiempo, como categorías de un particular sistema de interpretación de la experiencia vida y mundo. Nuestra hipótesis apunta que: estas nociones, más que simples metáforas o recursos figurativos (representaciones), en realidad son reflexiones que señalan un proceso concreto, el cual tiene como base material la vida en la ciudad moderna capitalista. Proceso al que hemos denominado: **la cosificación del espacio (en el cine).***⁴

³ Vidler, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

⁴ Para el desarrollo del concepto de: *cosificación*, se ha retomado el ensayo “La cosificación y la conciencia del proletariado”, en: Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase*. La Habana, Instituto del Libro, 1970, p110-230

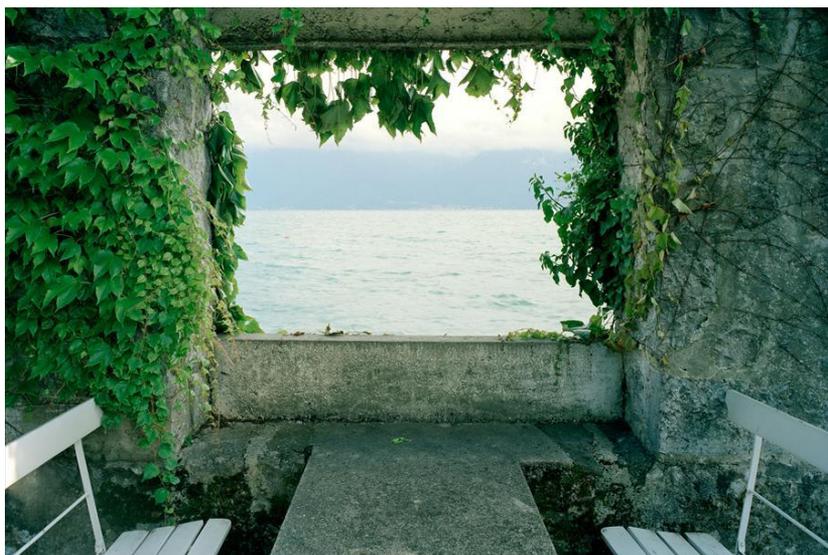
III

Finalmente -a manera de conclusión- el tercer capítulo es un intento por atravesar la ficción mediante su articulación con lo concreto. Se confronta entonces la hipótesis sobre la *cosificación del espacio en el cine* con su base material -es decir, la vida en la ciudad moderna capitalista.

En este proceso se advierte que se trata de un fenómeno más general, a saber: *la cosificación e instrumentalización de todas las relaciones sociales*. Proceso que en su despliegue se exterioriza en tres momentos complementarios: la cosificación e instrumentalización del mundo / del trabajo y los productos del trabajo / y del sujeto en relación consigo mismo y con otros sujetos. También, este último análisis nos dejar ver otras facetas interesantes del asunto, por ejemplo: que el propio *fenómeno urbano-arquitectónico* es resultado de una *práctica históricamente condicionada*, que se encuentra inscrita dentro de una trama compleja pero no inamovible, junto a otros procesos de transformación social, todos en constante cambio y evolución.

Así, el concepto de *cosificación del espacio* -aquí esbozado ya fuera del cine- se presenta como un tema medular, real y de emergencia. No obstante, al rebasar esto los objetivos planteados para el presente documento, no se desarrolla más que en forma de notas al margen.

Dichas notas, no son sino un llamado a reconocer y reivindicar -en el seno de las contradicciones del propio sistema capitalista de producción- esas *otras* formas de concebir y producir el hábitat, mismas que corresponden a *subjetividades y prácticas otras*, las cuales -ahora y en todos lados- libran una dura batalla contra aquel proceso que reduce la vida a la creación del valor mercantil, mismo que ya acusa una nueva crisis, dejándonos ver la brutalidad con que embestirá en su posterior intento de reestructuración.





I

Deus ex Machina

“La imagen cinematográfica se halla en el quicio de la dialéctica entre vida e historia. Ella es como una membrana entre la vida que se agota o desvanece y el sepulcro donde la historia se acumula. Imagen liminar, también de resistencia –su resistencia radica en su re-existencia–. Resistencia a su mera defunción en el modo de un documento histórico. La vida del fotograma, su respiración saludable y, si queremos, salvífica, está en su replay, en su potencia de retorno o remonte.”

-Alberto Ruiz Samaniego:
Las horas bellas (2015).-

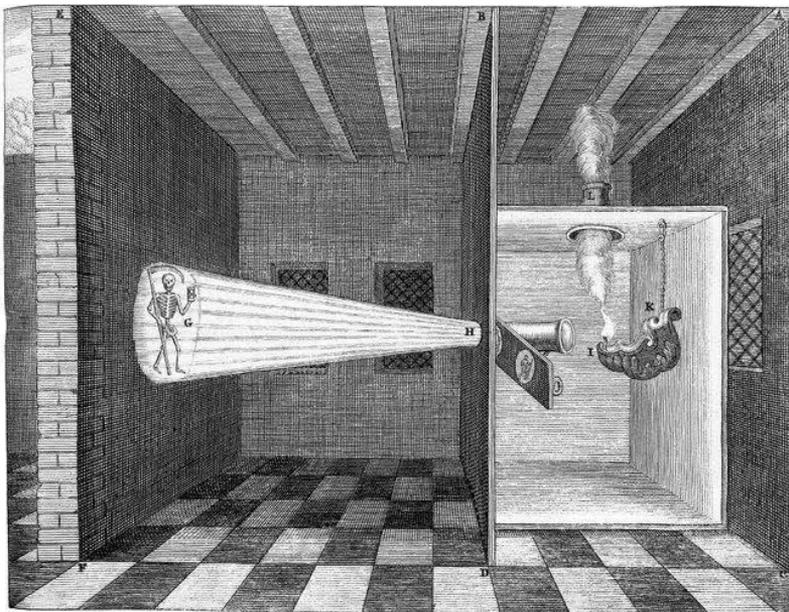
CINE: LO REAL DE LA FICCIÓN. ¿Qué significa para la historia aquella secuencia que muestra un *“Tren llegando a la estación”*? El nacimiento y evolución del cinematógrafo como innovación tecnológica de la *modernidad*, representa una radical transformación de la experiencia y la condición humana, sobre todo en la forma en que construimos nuestra noción de lo real.

El cinematógrafo aparece en un particular momento en que el vacío de representación dejado por la caída de los grandes sistemas metafísicos -que hasta entonces respondían las grandes preguntas de la humanidad- parecía superado por la ciencia y la tecnología. Con el cinematógrafo también parecía despejarse *la pregunta de si el carácter global del arte no se habría transformado a causa de la fotografía*¹. Y es que en la disputa entre fotografía y pintura, se perdía de vista el gran alcance de lo que el cine inauguraba, y que llegó a escapar a la propia sociedad del siglo XX -dada su completa inmersión en éste y otros grandes cambios. Si bien es cierto que su importancia histórica como invento es incuestionable, el cine no ha estado exento de duda cuando se trata de su papel como documento histórico. Con el tiempo ha ido ganando terreno y su valor cultural se hace manifiesto una vez se le considera un *arte*. No obstante, es ahora su influencia como *medio*, lo que sigue planteando dudas -aunque esto sólo termine por subrayar y confirmar su vigencia e impronta.

Es necesario pues, diferenciar entre dos condiciones que surgen de la relación entre *cine e historia*. Retomaremos la útil distinción propuesta por Marc Ferro, que sugiere diferenciar entre: el cine *como agente histórico*, y el cine *como documento histórico*². La primera nos permite una aproximación al cine *desde el exterior*, es decir, como objeto, invento o actividad en un lugar y un tiempo determinados. La segunda, nos permite hacer una lectura de su producto: *la película*, es decir, el cine visto *desde su interior*, como universo particular. Entonces: ¿Qué representa el cine para nuestra reflexión? ¿Documento o agente? Para responder esta pregunta, y sin el afán de realizar una *historia del cine*, expondremos algunos antecedentes para ejemplificar y desarrollar una *primera distinción*.

¹ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México DF, Itaca, 2003. p.63

² Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.



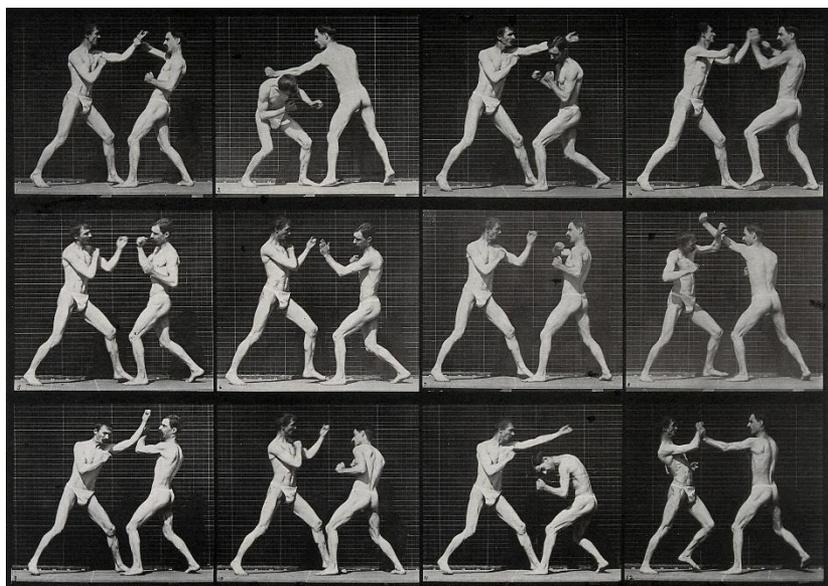
Roma, 1671- En la segunda edición de su <*Ars Magna Lucius et Umbrae*>, Athanasius Kircher describe un artefacto óptico, al que denomina *Linterna mágica*. El cual consiste en una pequeña cámara oscura, y en su interior una lámpara de aceite como fuente de luz, que, al ser proyectada sobre un espejo cóncavo, iluminaba un marco corredizo sobre el cual se montaban transparencias pintadas en vidrio, así, a través del reflejo y un juego de lentes, la imagen pintada se proyectaba amplificada sobre la superficie más próxima.

París, 1839- Louise Daguerre presenta en la Academia de Ciencias de Francia: *El daguerrotipo*. Procedimiento fotográfico desarrollado y perfeccionado entre los años 1836-1838. El gobierno de Francia compra y libera la patente para uso público. La gran difusión de la noticia permite que el procedimiento llegue de inmediato a España, Portugal, Brasil, Estados Unidos y un año después México y Uruguay.

Filadelfia, 1887- Se publica por primera vez: *Caballo en movimiento*. Secuencia de fotografías que mostraba un caballo galopando, realizada un par de años antes por E.J. Muybridge. Éste sería el paso entre la fotografía convencional y la denominada *cronofotografía*.

EUA, 1891- Presentación del prototipo diseñado por L. Dickson bajo encargo de Thomas A. Edison, denominado *Quinetoscopio*: un visor individual de películas en celuloide que, dos años después se exhibiría en el Instituto de Artes y las Ciencias de Brooklyn. Visores similares ya eran populares en las ferias y funcionaban con monedas. El lucrativo y multitudinario potencial se hacía latente.

París, 1895- Después de una rápida evolución, aparece el *cinematógrafo* de los hermanos *Lumière*. Ésta nueva versión es capaz de filmar, proyectar y copiar películas (con secuencias de 24 fotogramas por segundo) permitiendo tanto su exhibición, como su reproducción masiva. Nace el espectáculo, nace la industria.



Las primeras películas son de tipo documental, pues registran paisajes del cotidiano, no es sino hasta 1908 que las primeras películas narrativas logran consolidarse. El cine nace entonces con dos vocaciones: la de crónica, representada por el trabajo de los hermanos Lumière, y la de fábula, encarnada en las fantasías de George Méliès, ambas en algún punto llegan a combinarse irremediablemente. Por otro lado, en su primera etapa, la expresividad del cine reside única y exclusivamente en la imagen-movimiento, pues a falta de audio no posee limitantes como el idioma. Esta cualidad genérica de sus comienzos, será la clave para posicionarse como un producto de carácter *popular*.

Entonces, de la invención y evolución del cinematógrafo (que va de su paso de la imagen monocromática a la de color, del cine mudo al sonoro, del celuloide al digital, de los distintos formatos al 3D, de las ferias a las salas de cine y luego hasta los hogares, etc.), o incluso el mismo proceso de *producción, distribución y exhibición* de una película (sucesos que por sí solos, representan -ya- una historia particular de la misma), son todos *momentos* donde el cine aparece como protagonista y factor determinante en el acontecer histórico. A esta relación entre cine e historia se le denomina: *como agente*.

La otra relación entre cine e historia, se da *dentro* de ese mismo proceso de evolución y desarrollo. La práctica hace a los primeros maestros, convirtiéndolo en un *arte*. De este dominio técnico, nace el *lenguaje cinematográfico*, constituido (actualmente) por cinco elementos, que son: *imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración*. De esta capacidad para integrar *un mensaje* a través de un sistema autónomo y estructurado, que, al combinar dichos elementos los dota de contenido y significado, es donde reside su *otro valor*, es decir, como *medio de información*. A esta relación entre cine e historia se le denomina: *como documento*.

Así, la discusión sobre su valor como *documento* histórico se remonta a sus inicios, la polémica nace tan pronto como aparece el invento. Un primer antecedente es el artículo publicado por Boleslaw Matuzewskim (un experimentado fotógrafo y operador de los hermanos Lumière), poco después de las primeras exhibiciones en París:

25 de marzo de 1898, *Le Figaro*. “Una nueva fuente de la Historia: Creación de un depósito de cinematografía histórica”. Escribe:

“...es necesario dar a la fotografía animada (el cine), fuente privilegiada de la historia, la misma existencia oficial, el mismo acceso que a otros archivos ya conocidos”.³

En su momento la idea no tuvo mayor repercusión. No sería hasta entrado el siglo veinte, una vez superado -por mucho- su pronóstico como simple espectáculo de feria, llegando a reclamar incluso un espacio tanto en las ciudades, como en la propia vida social; cuando el cine consigue dar los méritos suficientes para motivar uno de los argumentos más significativos sobre su papel como: *agente histórico*.

En 1936 se publica el ensayo: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* de Walter Benjamin. Siendo el contexto histórico-político en que se escribe, lo que aparece como el brío medular de su crítica, la tesis de este documento confronta con una serie de “*conceptos nuevos*” -que apelan a las también *nuevas condiciones* de producción técnica- las antiguas convenciones predominantes en el *arte*. Según su autor, el propósito y naturaleza del *arte* se habrían transformado junto con los cambios históricos, políticos y sociales que caracterizaron al siglo XX, desde sus inicios.

³ Sand, Shlomo. *El siglo XX en pantalla: Cien años a través del cine*. Barcelona, Crítica, 2004, p.486

De acuerdo con Benjamin, la época donde un *aura*⁴ mística rodeaba a las obras de arte -vinculándolas al *culto* y a la religión- había llegado a su fin, y una vez liberado de esta obligación arcaica, el arte cumpliría con su *verdadero* rol social.

Este nuevo tipo de arte -con el cine a la cabeza- apela a un valor de exhibición, que concurre con la idea de una sociedad donde la colectivización de los medios de producción garantizaba un proceso de reproducción social y de vida más justo. No obstante, este proceso de *liberación* -que compete a la humanidad en su conjunto- se hallaba para entonces a la mitad de camino, por lo que la neutralidad del arte en este contexto, era inconcebible sin poner en riesgo su propia existencia. Benjamin plantea que es aquella coyuntura histórica -de la Gran Depresión y el ascenso del fascismo en Europa-, la circunstancia que ha revelado el auténtico rol social del nuevo arte: *su carácter político*.

Si bien su texto sobre la reproductibilidad técnica y el arte, parecía adelantarse a sus propias circunstancias, Benjamin sabía que el desenlace de aquello -que vio, vivió y sufrió en carne propia-, dependía únicamente de lo que la propia humanidad fuera capaz de hacer por sí misma. No obstante, basta un vistazo a la historia para concluir que si bien su pronóstico sobre un arte "*postaurático*" no fue equivocado, en realidad -éste- habría adoptado una causa muy distinta a la imaginada por el autor: *la contrarrevolución*. En ella, el arte tomaría parte de un *estetizado* régimen autoritario que, en su comisión ideológica, somete y adoctrina a las *masas*, al disfrute y contemplación de su propio exterminio.

⁴ Se pregunta Benjamin: "¿Qué es propiamente el *aura*? Un entretrejo muy especial de espacio y tiempo: *aparición única de una lejanía, por más cercana que pueda estar.*" en Benjamin: *Op. cit.*, p.47



Pero más allá de los tópicos comunes sobre el *aura* y la *reproductibilidad técnica*, nuestra lectura busca destacar un argumento en el que Benjamin insiste a lo largo del documento. En él, plantea que el *cine* representa uno de los *medios -y procesos-* figurativos más significativos de nuestro tiempo, pues tiene entre sus funciones: *el establecer un equilibrio entre el ser humano, los sistemas de aparatos y la naturaleza.*

Benjamin señala que a lo largo de su historia, la humanidad ha transformado sus modos de existencia y con ello el propio modo de percepción y comprensión del mundo. Es decir, la forma en que se organiza la percepción humana, corresponde a un modo de producción específico, el cual -a su vez- se encuentra natural e históricamente *condicionado*. Así, con la *Revolución Industrial* y la asimilación de la reproductibilidad técnica -hasta en lo más diversos procedimientos artísticos, sobre todo en las artes visuales- la percepción, comprensión y representación del mundo habría sufrido un cambio radical. Este cambio se manifiesta -sobre todo- en la transformación del “*valor*” de una obra de arte, entre un *valor de culto* que estaría siendo desplazado por un *valor de exhibición*, mismo que no sólo procura la multiplicación de su recepción, sino la multiplicación de su uso y sus significados. Dice:

*“La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo –el carácter de testimonio histórico- se tambalea, puesto que se basa en la primera.”*⁵

Luego:

“Estos procesos conducen a un enorme trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad. [...] Su

⁵ *Ibíd.* p.44

agente más poderoso es el cine. Incluso en su figura más positiva y precisamente en ella su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural.”⁶

En estos términos, *la reproductibilidad técnica*, representa un **agente** revolucionario que logra sacar a la obra de arte de sus funciones rituales, pues, al cancelar su carácter único (*aura*) su significado cambia. Así, el objeto espiritual se transforma en un *medio*, que halla su fundamento social en otra praxis: *la política*.

Si bien el autor no escatima en observaciones sobre el *potencial revolucionario* del cine, esta hipótesis será luego señalada como una de sus lecturas más ingenuas e idealistas. En cierta medida esto es verdad, pues, como *medio*, su uso depende totalmente de quien controle la emisión y el contenido de sus mensajes. Lo cierto es que esto no contradice -en nada- su veredicto sobre el cine como la manifestación artística más característica del siglo XX. Dice:

“Si para el hombre de hoy la más significativa de las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato –que él tiene derecho de exigir en la obra de arte- precisamente sobre la base de su penetración más intensa con ese aparato.”⁷

Sin duda, la fotografía abrió un horizonte completamente nuevo para la percepción humana, mismo que el cine se encargaría de revolucionar radicalmente. Si la fotografía hizo posible aislar fielmente la apariencia de un instante, con el cine lo que se obtiene son momentos más precisos y generosos de esas apariencias. Si la fotografía evoca la apariencia de algo que ya no existe, o mejor dicho, lo *revive*; con el cine, el registro hace patente que nuestra visión y experiencia del mundo están definidas y referidas a un

⁶ *Ibíd.* p.45-46

⁷ *Ibíd.* p.81

tiempo y un espacio específicos. Esto último -también- pone de relieve que tal visión y experiencia del mundo, igualmente está condicionada por el conjunto de usos y convenciones en que ellas han tenido origen, o mejor dicho, que le han dado origen. En resumen: si la fotografía cambió la forma en que el hombre veía las cosas, el cine cambió la manera en que las experimentamos. Dice:

“[...] los diversos aspectos que el aparato de filmación puede sacar de la realidad se encuentran en su mayor parte sólo fuera del espectro normal de las percepciones sensoriales.”⁸

Y es que el cine entra al ámbito de la representación humana -y del mundo- como un ejercicio de *interacción concentrada* con un sistema de aparatos. Así, la cámara cinematográfica -por primera vez- logra reproducir la mirada del hombre y la entrega como una *imagen* (autónoma) de la realidad. Abriendo con ello nuevos campos de acción y reflexión, sobre todo en aquellos aspectos que escapan a los límites naturales de la percepción humana. Escribe:

“De esta manera se vuelve evidente que una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara. Otra, sobre todo porque, en el lugar del espacio trabajado conscientemente por el hombre, aparece otro, trabajado inconscientemente. [...] Sólo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente.”⁹

De esta forma la idea sobre la *reproductibilidad y el arte* que nos interesa recuperar, logra considerar el cine más que una simple innovación técnica. Nuestro interés se centra -pues- en el aspecto histórico que subyace al aspecto técnico, esto es: el cine como una forma distinta tanto de percibir nuestro lugar en el mundo, como de establecer una relación con el tiempo. Es decir, una perspectiva histórica como base de un posicionamiento político.

⁸ Ibíd. p.87

⁹ Ibíd. p.86-87

Contrario a ciertas lecturas -más bien reaccionarias- que sugieren Benjamin hablaba de una irreversible decadencia en los valores del arte y una fatídica inmersión de la sociedad en un gran simulacro como realidad, reduciendo su ensayo a un comentario “moralino” sobre el desarrollo científico y los avances tecnológicos; reivindicamos -más bien- una lectura sobre el potencial del cine como instrumento que irrumpe en el *estado actual de las cosas*, y el vislumbre de una serie de transformaciones sociales que [Benjamin] observaba mayormente desarrolladas en el ámbito de las *artes*.

Esto se hace evidente si subrayamos y establecemos cuales son (algunos) de los puntos más importantes en el ensayo. A saber:

- Transformación del estándar técnico: *Reproductibilidad técnica*
- Transformación del modo de participación: *Carácter masivo*
- Transformación del arte en su función social: *Política*
- Transformación del comportamiento: *Examinador (critica-disfrute)*
- Transformación de la percepción: *Segunda naturaleza (táctil-visual)*

En resumen, para Benjamin, el cine: *libera los desempeños del hombre* -al disponer de los medios técnicos para representar su mundo y a *sí mismo*, ampliando su panorama de lo significativo y abriéndose nuevos campos de análisis y estudio-. Pero también los *democratiza* -al colectivizar su producción, su recepción, la opinión, los espacios, etc.- pues, opera bajo un esquema de desempeño calificable y mejorable, que siempre y en última instancia deberá ser *examinado* y aceptado por el colectivo. Y finalmente: los *politiza*, pues en el reemplazo del *valor de culto* por su *valor de exhibición*, converge con la transformación hacia lo colectivo de las relaciones sociales, exigiendo frente a su producto (*la película*) una nueva actitud tanto *crítica* como de *disfrute*, que por primera vez alcanzan su realización como parte de una misma actividad.

Ahora, si bien el propio Benjamin señala que la cuestión de la *reproductibilidad* no se limita a lo *material*, sino que se extiende a la esfera de lo *moral*, hay que tener cuidado de hacer una lectura literal y acrítica de ello, pues se estaría tomando el argumento fuera de contexto. En todo caso, cabe hacer un apunte para aclarar éste punto.

Primero, parece oportuno situar y visualizar esta tesis no como un diagnóstico de época, sino como una pauta de acción. Para ello, cabe recordar el panorama en que se escribe el ensayo. Se trata -pues- de un doble frente de lucha; por un lado, contra la barbarie del nazismo alemán, por lo que su petición se dirige a la base material que conforma un *pueblo*: la *masa* -misma que presenta un interés justificado por el cine, basado en la necesidad de autoconocimiento. El segundo frente, sería contra los capitalistas dueños de los medios de producción, para quien todo se reduce a términos mercantiles, en especial el proletariado -en tanto que fuerza de trabajo. Ese mismo proletariado que al terminar sus horas en la fábrica y el taller, es el que abarrota las salas de cine, revelando que aquello también es un interés de clase.

Por eso -y sólo por eso- la lectura benjaminiana sobre la estrecha relación entre la forma de producción social y los procesos de figuración y representación humana, que en él se dan -como lugar de reactualización de sus significados- sigue tan vigente como entonces.

No obstante, para disponer de un registro más amplio de este ensayo, conviene retomar dos textos que si bien podemos considerar *parten* de él, en su desarrollo se tornan divergentes. Será entonces en estos puntos de divergencia, donde nuestra lectura se concentre. El primero busca problematizar la tesis de Benjamin, realizando una objeción apoyada en la ventaja histórica. El segundo, propone una *actualización* y *sistematización* de algunos de sus conceptos, en una teoría que incorpora la historia, los medios de comunicación y el psicoanálisis.



El siguiente texto fue escrito por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, y publicado en 1947 bajo el título: *Dialéctica de la Ilustración (Dialektik der Aufklärung)*. Como bien apunta Bolívar Echeverría: “sobre todo, en su capítulo ‘La industria cultural’, es rastreable una crítica aguda y desconsoladora, o bien la refutación postrera y no explícita de la tesis de Benjamin.”¹⁰ En la traducción de Joaquín Chamorro, dicho capítulo inicia:

*“La tesis sociológica de que la pérdida del sostén en la religión objetiva, la disolución de los últimos residuos precapitalistas, la diferenciación técnica y social y la especialización han acabado produciendo un caos cultural, es diariamente desmentida. Hoy la cultura lo hace todo semejante.”*¹¹

Siempre será más fácil medir las consecuencias de la historia, que sus causas. No obstante, para nosotros, una cosa aclarar a la otra.

A la muerte de Benjamin en 1940 y en medio de su exilio en los EEUU, será el panorama y contexto en que Adorno y Horkheimer escriban su crítica -o testimonio- sobre las contraproducentes consecuencias de la *reproductibilidad técnica* en el ámbito social y cultural de la posguerra. Y escriben:

*“Los interesados en la industria cultural gustan de explicarla en términos tecnológicos. La participación en ella de millones de personas obliga, según ellos, al uso de procedimientos de reproducción que, a su vez, hacen inevitable que en innumerables lugares las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares. [...]Por ahora, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y la reproducción en serie, y ha sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.”*¹²

¹⁰ *Ibíd.* p.25

¹¹ Adorno, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. España, Akal, 2013. p.133

¹² *Ibíd.* p.134

Así, en un tipo de *crítica* muy distinta a la del primer texto, los autores abordan lo que en Benjamin sería la *cultura de masas*, pero ahora como *industria cultural* -esto sin darle el menor crédito. Si bien coinciden en el irreversible impacto de la industrialización sobre los medios de comunicación y la cultura, su planteamiento se encuentra en las antípodas del potencial revolucionario propuesto por Benjamin, pues no ven en ello otra cosa que *un engaño, un agente* de sumisión ideológica y de adoctrinamiento, pero sobre todo, un negocio de lo social. Escriben:

*“Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común <<cultura>> contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que llevan la cultura al dominio de la administración. Sólo la subsunción industrializada –la subsunción consecuente- es del todo adecuada a este concepto de cultura.”*¹³

Lo cierto, es que una vez racionalizadas las actividades de la vida moderna (entre otras cosas, con la noción de un tiempo abstracto y medible) con ellas se reconfigura la propia noción de *unidad de producción*, misma que distingue -ya- entre un *tiempo-trabajo* y un *tiempo-libre*, y los organiza a modo. Pero las contradicciones del capital -señalan nuestros autores- no pierden el tiempo y aprovechan estos escollos para hacer sentir su hierro, vislumbrando el tiempo libre como un campo de lucro más, transformando el ocio y el entretenimiento ya en negocio, ya en producto de consumo. La burguesía convierte todo en mercancía, incluida la *libertad* -dicen-. Nada parece escapar a su sistema, en el capitalismo donde la producción es el fin, tan pronto como una empresa se hace de la concesión, monopoliza el sector y hace de juez y parte. Este es el reino de la *libertad burguesa*, y su método es el condicionamiento y la domesticación, incluso de aquello que se resiste. Explican:

¹³ *Ibíd.* p.144

*“Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y necesidad reactiva donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes de la sociedad. La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada. [...] La constitución del público, que en teoría y de hecho favorece al sistema de la industria cultural, es una parte del sistema, no su disculpa. [...] Es el triunfo del capital invertido. Grabar con letras de fuego su omnipotencia, como omnipotencia de sus amos, en el corazón de todos los desposeídos.”*¹⁴

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, Adorno y Horkheimer plantean que el periodo de reconstrucción posterior traerá consigo profundas reconfiguraciones en la vida social. Mismas que habrán de manifestarse -entre otras cosas- en forma de una crisis de representación. Crisis que, por otro lado, no tardarán en ser satisfechas por *nuevas ideas, nuevos objetos y espacios* producto de los cambios, intercambios, apropiaciones e imposiciones inherentes a los -con arreglo- planes y procesos de reconstrucción. Dos casos significativos siempre han sido: *la tecnología*, que ve acelerado su desarrollo *en y con* los periodos bélicos. Y el otro, *la cultura*, como dispositivo normativo de las significaciones (discursivas e ideológicas) dominantes.

De esta manera, por ejemplo, el lugar de trabajo y la iglesia dejan de ser los únicos lugares para relacionarse públicamente, al tiempo que *nuevos espacios “públicos”* -entre ellos las salas de cine- adquieren un significado económico y político. Apuntan:

*“Todo está tan próximo a todo, que la concentración del espíritu alcanza un volumen que le permite traspasar la línea divisoria de empresas y sectores técnicos. La desconsiderada unidad de la industria cultural da testimonio de la que se anuncia en la política.”*¹⁵

¹⁴ *Ibíd.* p.134-137

¹⁵ *Ibíd.* p.136



No obstante, luego coinciden en que: *el cine* es -por mucho- la innovación más característica de la *industria cultural*. Esto no sólo por su forma de producción que es ya un contrahecho -con el corte y el montaje- sino por su capacidad de *reproducir la realidad* y equipararse con ella. La película, al *apropiarse* de los detalles y los *efectos* de la *realidad* -sea esto último, la capacidad de generar excitación, emociones y sensaciones producidas por eventos sugestivos- somete todo a la *forma* -esa que iguala al todo con las partes- y hace del mundo una prolongación de la ilusión proyectada al interior de la sala. Es decir, la realidad se desdibuja y la ficción se vuelve pauta. Explican:

*“La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse ya del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja ya a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudiera –en el marco de la obra cinematográfica, pero no controlados por los datos exactos de la misma- apartarse y divagar sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directamente con la realidad.”*¹⁶

Aquí cabe señalar algo que se va perdiendo de vista conforme se profundiza la denuncia en *“La industria cultural”*. Y es que, cómo *índice del tramado categorial* al que pertenece (sea esto: los usos y convenciones dominantes) *la industria cultural* -y con ello el cine- lo que revela es que ese *“tramado”* efectivamente existe, funciona y se encuentra trabajando mejor que nunca.

Entonces, aún en el contundente análisis crítico de *La industria cultural*, nuevamente destacan entre los argumentos -siempre revelados por una indefinida o condicionada postura al respecto- aquellos que giran en torno *al cine*, pues en él persiste -por encima de la *dialéctica negativa*- esa condición disruptiva que ya Benjamin advertía en 1936. Citamos y comentamos algunos pasajes.

¹⁶ *Ibíd.* p.139

a) *“Más próxima a la realidad se encuentra ya la explicación por medio del propio peso del aparato técnico y personal, que, por cierto, debe ser considerado en todos sus detalles como parte del mecanismo económico de selección.”*¹⁷

Aquí la confirmación de varias tesis de Benjamin: I) El irreversible cambio que trajeron consigo los sistemas técnicos en la función del *arte* como medio (y proceso) humano de representación. II) La creciente interacción entre *Hombre-naturaleza* mediada por los sistemas técnicos, que, aún sin dominarlos se han vuelto parte ineludible de su realidad, por lo que su *dominio* no se encuentra en el desuso y la vuelta a una *primera técnica*, sino en el agotamiento de esa *segunda naturaleza-técnica*, empujándola hacia sus límites ya con la *primera técnica*, ya con la *naturaleza*. III) La estrecha relación entre el sistema político-económico dominante y los medios de comunicación, como base -efectiva- de su reproducción. Y es que, de acuerdo al argumento de *La industria cultural*, el cine no compite en importancia con los grandes monopolios industriales de los que depende (como la energía, la química o los bancos), aunque ambos formen parte de un mismo proceso de *producción-consumo*, en el que, o bien prosperan juntos o juntos desaparecen, subestimando entonces el papel del cine y su ficción como parte constitutiva de dicho proceso. No digamos, nada más equivocado, sino más peligroso.

b) *“El hecho de que sus innovaciones características se reduzcan siempre y en todas partes a mejoramientos de la reproducción en masa no es algo externo al sistema. [...] El poder social que los espectadores veneran se manifiesta más eficazmente en la omnipresencia del estereotipo impuesto por la técnica que en las rancias ideologías, a las que deben representar los efímeros contenidos. [...] No obstante, la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión.”*¹⁸

¹⁷ *Ibíd.* p.135

¹⁸ *Ibíd.* p.149



Aquí la noción de “reproducción” se ve ligada a la “innovación” y el “mejoramiento”. No obstante cuando se trata del cine, este principio se trastorna. Recordemos que él encuentra su fundamento en el puro contrahecho -dicen. Y es que el cine no sólo apela a una particular concepción del tiempo (discontinuo, errático y finito) que surge de su “mejoramiento” en el corte y el montaje, sino que adopta como narrativa predilecta: *la ficción*. Es decir, si bien el cine *como industria*, opera material y subjetivamente dentro de las determinaciones del propio sistema de producción, su estructura *como universo*, opera -básicamente- al margen de dos importantes supuestos de este mismo sistema, a saber: *tiempo lineal (e infinito) y racionalidad*. Y añaden más adelante:

“Quién es de tal manera absorbido por el universo de la película, por los gestos, las imágenes y las palabras, que no es capaz de añadirle aquello sólo con lo cual podría convertirse verdaderamente en un universo, no tiene por qué estar durante la exhibición especialmente atento a los efectos particulares de la máquina.”¹⁹

La *ficción* -aquí- es aceptada como un *horizonte alternativo*, donde la barrera entre lo *posible* y lo *imposible* se desvanece. En éste mismo **ámbito** se halla la noción de **utopía**, que, como *universo* más allá de lo posible, nos permite establecer ciertas pautas sobre lo práctico y lo concreto. Luego está la idea del *cine como medio*: si bien su uso depende de *quién* lo maneja y financia, *el contenido* que surge de sus imágenes sigue escapando a la interpretación unívoca, siendo ahí donde guarda su autonomía e importancia. Y escriben:

“No hay ninguna acción que se resista al empeño de los colaboradores en extraer de la escena particular todo lo que en ella puedan encontrar. Al final parece como peligroso incluso el esquema, en la medida en que haya instituido un contexto de significado, por pobre que sea, allí donde sólo la ausencia de sentido es aceptable.”²⁰

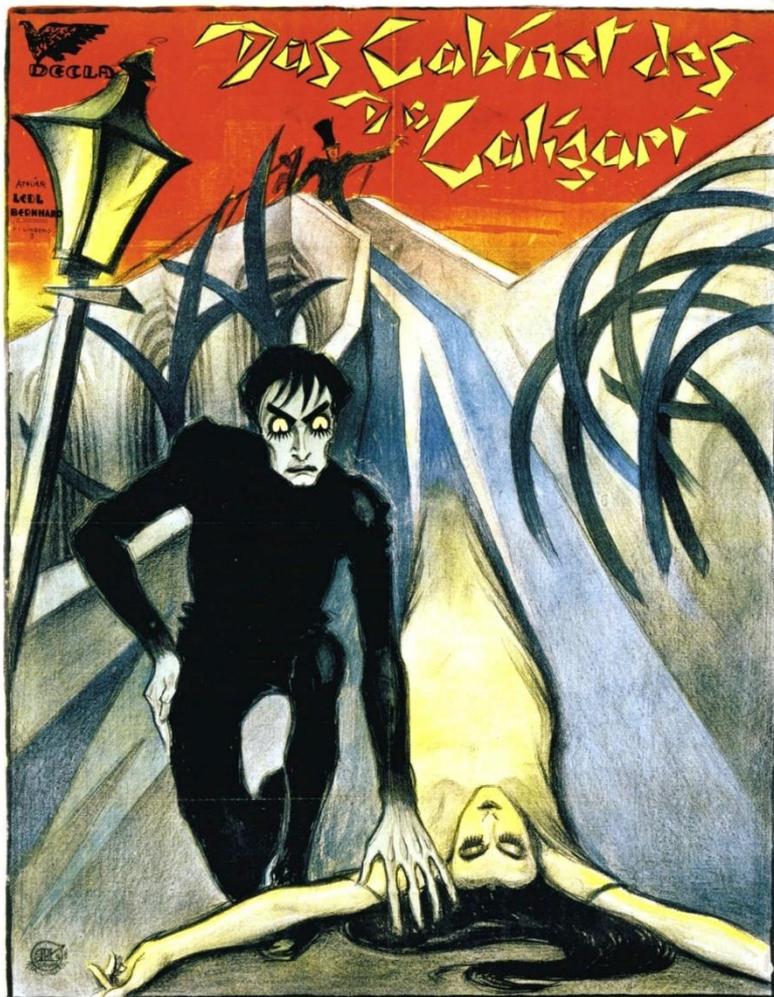
¹⁹ *Ibíd.* p.139-140

²⁰ *Ibíd.* p.150

Esto nos hace volver a la cita **(b)**, donde Adorno y Horkheimer reconocen que: *con la industria cultural, coexiste la figura del espectador como venerador de su poder social*. Aceptando entonces que los medios técnicos y de comunicación son una forma -efectiva- de mediación y conducción de cierta *potentia política*. Ahora, como se ha dicho, en el caso del cine, éste opera en los límites y las antípodas del “estado normal de las cosas”. Tal vez por eso los propios autores definen *el arte: como un producto antisocial, de la sociedad capitalista*. Y es que, al tiempo que la suscriben y reproducen, la cuestionan y nos revela sus límites. Así, como **agente liberador** -el cine- antes debe ser liberado de esa carga que se le ha atribuido como “escape” y “sustituto” de la realidad, pues justo su potencia radica en que es: *una escisión de la realidad y del mundo “tal cómo es”, y por tanto del “estado actual de las cosas”*.

Finalmente en **(b)** escriben: *“La industria cultural no obstante es la industria de la diversión”*, reestableciendo la tesis de Benjamin, que sugiere buscar en *el juego*, la raíz práctica de los *nuevos sistemas de aparatos (segunda naturaleza)*, mismos que tienden ya no al dominio de la naturaleza, sino a una relación *reflexiva* con ella.

En resumen: Para Adorno y Horkheimer, el cine constituye un producto característico de la modernidad capitalista, pues -como industria o invento-, concurre con las contradicciones fundamentales de la *realidad* que reproduce. No obstante, reconocen la capacidad expresiva del medio cinematográfico y la independencia de sus imágenes y mensajes, a pesar de verse obstaculizado por los intereses que hay detrás de su industria. Es por esto -y sólo por eso- que la cinematografía no solo permite, sino demanda una *lectura crítica y hermenéutica*.



FILMCHAUSPIEL in 6 Akten · REGIE: ROBERT WIENE · HAUPT: WERNER KRAUS · CONRAD
VEIDT · FRITZ FEHÉR · LIL DAGOVER ·

Por otra parte también en 1947, es publicado el tercer texto, mismo que recupera una de las vetas más polémicas de la tesis benjaminiana sobre la reproductibilidad técnica y el arte, teniendo como particular campo de estudio: *el cine*. El estudio se titula: *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán (From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film)* escrito por Sigfried Kracauer.

El argumento base es: *el film, constituye un documento con valor histórico*, y como tal, representa un medio de investigación que bien puede aportar claves al estudio de la cultura y la conducta de masas. Dice:

*“No faltan estudios que se ocupan de la historia cultural, económica, social y política de las grandes naciones. Propongo agregar a estos tipos bien conocidos el de una historia psicológica.”*²¹

Kracauer sostiene que, por medio de un análisis a un conjunto de películas en determinado periodo del cine alemán (1918-1933), es posible realizar una lectura de las tendencias psicológicas dominantes, que habrían favorecido la irrupción del nazismo en la historia de Alemania y el mundo. Pero apunta:

*“Hablar de la mentalidad peculiar de una nación no implica, en manera alguna, el concepto de un carácter nacional fijo. Aquí el interés radica en una determinada etapa de su desarrollo.”*²²

No se trata -pues- que el cine de entreguerras se interesara en documentar los usos y costumbres de la Alemania prefascista, sino que la industria cinematográfica para entonces ya era capaz de reconocer y explotar -de manera muchos más eficaz, que otros medios- los temas y situaciones de interés popular.

²¹ Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985, p.16

²² Ídem.

Kracauer plantea que en el proceso de consolidación del cine alemán, primero como un organismo gubernamental en 1916 (*Deuling*), luego en su reorganización en 1917 (*Bufa*) donde se convertiría finalmente en una empresa privada (*Ufa*), serán factores determinantes en el carácter y tendencias de sus temas. Dice:

*“No fue hasta después de la Primera Guerra Mundial que el cine alemán cobró realmente existencia. Hasta entonces, su historia fue prehistoria, periodo arcaico, insignificante en sí mismo. Sin embargo, no debe dejarse de tomar en cuenta. Durante ese periodo, especialmente durante el curso de la guerra se concretaron ciertas condiciones que dan razón del extraordinario poderío del cine alemán tras 1918.”*²³

Es decir, aunque el inicio del cine alemán se vio marcado por un profundo interés en temas fantásticos, seguido de un periodo con temas nacionalistas y de propaganda, en realidad la industria cinematográfica procuró siempre un mismo objetivo: *satisfacer los gustos e intereses anímicos de la masa*. Y explica:

*“La vida interior se manifiesta en diversos elementos y conglomerados de la vida externa, [...] Al registrar el mundo visible –trátese de la realidad cotidiana o de universos imaginarios-, las películas proporcionan claves de los procesos mentales ocultos. [...] Lo que cuenta no es tanto la popularidad estadísticamente mensurable de las películas, como la popularidad de sus motivos anecdóticos y visuales. La persistente reiteración de esos motivos los destaca como proyecciones externas de urgencias interiores.”*²⁴

Y es que a pesar del giro entre un cine propagandístico hacia uno de intereses comerciales -junto a la adaptación y renovación de temas, personajes y argumentos que esto supone-, la industria cinematográfica alemana posterior a la Primera Guerra Mundial, conservó en sus producciones ciertos *rasgos y elementos*, que:

²³ *Ibíd.* p. 23

²⁴ *Ibíd.* p.15-16

“Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, las napas profundas de la mentalidad colectiva que –más o menos- corren por debajo de la dimensión consciente”²⁵

El autor, atribuye esto a dos razones:

- *“Las películas nunca son resultado de una obra individual”*.²⁶

Aludiendo a la gran cantidad de personas involucradas, durante las diversas etapas de una producción audiovisual: *preproducción /producción /postproducción /distribución /exhibición*.

- *“[...] las películas se dirigen e interesan a la multitud anónima. Puede suponerse, por lo tanto, que los films populares –o, para ser más precisos, los motivos cinematográficos populares- satisfacen deseos vigentes de las masas”*.²⁷

Entonces sean temáticas enteras o simples motivos reiterativos, estos *“rasgos”* del cine alemán se presentan más bien como síntomas del complicado entorno social de la PGM, y no tanto como la consolidación de un conjunto de recursos cinematográficos propios, aunque sin duda se alcanzaran algunos en aspectos más técnicos. Por ejemplo, el dominio de la cámara logrado entonces en el cine alemán, que por primera vez adquiriría una movilidad e independencia totales; o el gran avance en las técnicas y recursos visuales -como la escenografía y la iluminación- que alcanzaron -allí- un novedoso nivel expresivo.

En este sentido -para Kracauer- los estudios y análisis de cine, deben apuntar más allá de cuestiones como la veracidad del cine documental o a la interpretación metafórica de sus fábulas, etc. Y comenzar a tratar dichos temas y motivos, como parte de *la peculiar mentalidad de una sociedad en una etapa concreta de su desarrollo*.

²⁵ *Ibíd.* p. 14

²⁶ *Ibíd.* p.12

²⁷ *Ídem.*



Es decir, para Kracauer ciertas técnicas y contenidos cinematográficos, sólo pueden comprenderse en relación al contexto (histórico, político y social) en que han tenido lugar, al considerar que son factores que inciden directamente en la singularidad de sus valores. Explica:

“En el curso de su historia, todas las naciones desarrollan disposiciones que sobreviven a sus causas primarias y experimentan una metamorfosis propia, independiente. [...] Esas disposiciones colectivas cobran impulso en ocasión de cambios políticos extremos. La descomposición de sistemas políticos deriva en la de los sistemas psicológicos, y, en el caos subsiguiente, las tradicionales actitudes internas ahora liberadas están destinadas a surgir y actuar, se las rechaza o se las acepta.”²⁸

Por ello, el análisis que plantea ya no trata de la simple interpretación (y esto es lo novedoso de su estudio) de lo que las películas intentan “expresar”, ni de aquello que la cámara es capaz de registrar; sino de la relación entre este contenido con su contexto histórico y social específico. Dice:

“A causa de las posibilidades de la cámara, del montaje y de muchos otros recursos especiales, las películas pueden y deben analizar el mundo visible en su totalidad. [...] En el curso de sus conquistas espaciales, tanto las películas de ficción como las documentales apresan innumerables componentes del mundo que reflejan”²⁹

Hasta aquí es rastreable, si no una actualización de las tesis benjaminianas -en particular, las que discuten el *nuevo carácter social* del arte en la cultura de masas y la capacidad del cine como medio de representación humana- sí, un esfuerzo por desarrollarlas y llevarlas al campo específico de la teoría cinematográfica. Esfuerzo que nos proponemos retomar, en su veta más crítica.

²⁸ *Ibíd.* p. 17

²⁹ *Ibíd.* p.14

No obstante, no podemos dejar de confrontar estas premisas con algo planteado en la *Industria cultural*, donde -sus autores- ya parecen aludir e interpelar el argumento de Kracauer, cuando escriben:

*“Creer que la barbarie de la industria cultural es una consecuencia del cultural lag [...] es pura ilusión. Más bien ocurría que la Europa prefascista iba rezagada en la tendencia hacia el monopolio cultural. Pero precisamente gracias a este atraso conservaba el espíritu un resto de autonomía, y sus últimos exponentes su existencia, por penosa que ésta fuera. [...] Las masas tienen lo que desean. Por eso se aferran sin dudar a la ideología con la que se las esclaviza. El funesto apego del pueblo al mal que se le hace se adelanta a la astucia de las instancias.”*³⁰

Si bien la divergencia entre ambas perspectivas es clara, Kracauer plantea que la cuestión *psicológica* que intenta poner de relieve es muchas veces independiente a la propia ideología. Dice:

*“La desconsideración que la mayoría de los historiadores sienten por el factor psicológico queda demostrada por notables lagunas en nuestro conocimiento de la historia alemana, desde la Primera Guerra Mundial hasta el triunfo final de Hitler [...] pese a que los hechos, ambiente e ideología han sido históricamente investigados.”*³¹

Para más tarde concluir, que:

*“De tal manera, detrás de la historia evidente de los cambios económicos, de las exigencias sociales y las maquinaciones políticas, existe una historia secreta que abarca las tendencias íntimas del pueblo alemán. La demostración de esas tendencias por medio del cine alemán puede contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler.”*³²

³⁰ Adorno, T. *Op. cit.*, p.145-146

³¹ Kracauer, S. *Op. cit.*, p.17

³² *Ibíd.* p.19

Este último pasaje esboza lo que consideramos la explicación más débil en el estudio de Kracauer, pues sugiere que un factor psicológico de carácter transhistórico habría predestinado a la sociedad alemana a sufrir -y posiblemente repetir- dicho episodio de su historia, argumentando que:

*“Tales panoramas, por cierto, responden al profundamente arraigado anhelo alemán de estar protegidos por una Weltanschauung, arropados por una cosmovisión.”*³³

Pues:

*“La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue enteramente superada. Y para los nazis fue importante, por supuesto, no sólo reforzar esta tendencia, sino reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes; al hacerlo contribuían al establecimiento de una <<muralla occidental>> intelectual contra la peligrosa invasión de las ideas democráticas.”*³⁴

Así, al establecer que ciertas *tendencias psicológicas* -mismas que han adquirido el carácter de hechos naturales y transhistóricos- son el origen y no el resultado de un discurso e ideología dominantes, Kracauer termina tomando apariencias por realidades.³⁵

Por nuestra parte, creemos que no existe tal cosa como una *esencia* que destinara a la sociedad alemana a transformarse de tal manera que haya tenido que sufrir ese amargo periodo de su historia. Por el contrario, consideramos que la historia, mejor dicho, la relación entre el hombre y su historia es una *praxis* (*en un tiempo y un espacio determinados*), que si bien depende de un conjunto de

³³ *Ibíd.*, p.271

³⁴ *Ibíd.* p.273

³⁵ *“La lucha ideológica y el dominio ideológico son hechos que ocurren, en primer lugar y de manera determinante, en la esfera profunda del ‘lenguaje de la vida real’, allí donde se produce el discurso, el ‘lenguaje propiamente dicho’, es decir, ‘la conciencia y las ideas’.”* Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*. México, FCE/Itaca 2017 p. 62

factores propios y ajenos, internos y externos, es finalmente el colectivo el que elige, traza y construye un proyecto de sociedad propio.

Por otro lado, el estudio emprendido por Kracauer se distingue de lo realizado por Benjamin y Adorno, por el *uso* específico que da al ámbito cinematográfico, a saber: *como documento de valor histórico*. Kracauer desarrolla esta idea a lo largo de su prolífica producción teórica, en la que aborda diversos aspectos del cine, que van desde su papel como *documento*, como *medio*, como *mercancía* o incluso como *bien material*, pero nunca como un *arte*. Esto último en clara referencia a la tesis benjaminiana que advierte cómo el concepto de *obra de arte* opera sobre la idea de unicidad -u originalidad- de un objeto artístico, otorgándole un valor de culto que lo mistifica y vincula a los ámbitos de la religión y la ideología. Así, mientras que para Benjamin la producción técnica inicia una “secularización” del arte, dando lugar a *su dimensión política*; para Kracauer -más bien- lo que se revela es *un trasfondo moral y psicológico*, que nos advierte el estado de “enajenación” en que se encuentra la sociedad, igualmente señalando que el cine suele utilizarse como agente ideológico y producto de consumo.

No obstante, de los planteamientos a recuperar en el estudio de Kracauer, bien pueden destacarse dos pasajes en concreto:

- 1) *“La imagen parece ser el último refugio de la dignidad humana violada.”*³⁶
- 2) *“Las imágenes son aún más refractarias que el comentario. La razón es que la impreparada realidad lleva un significado intrínseco que a veces socava y tergiversa el significado propagandísticos impuesto a las tomas [...]”*³⁷

³⁶ Kracauer, S. *op. cit.*, p.287

³⁷ *Ibíd.* p.290-291



PRIMERA DISTINCIÓN: UN ÁMBITO DE REFLEXIÓN. Respecto a la consideración entre el cine como *agente* o *documento histórico*, podemos señalar que esta distinción resultó -apenas- un primer paso para desarrollar nuestra noción de un *ámbito de reflexión*, pues expone -por un lado- las posibilidades generales del cine, pero también permite ver la doble condición que lo envuelve. A saber:

- El cine **desde el exterior**: Aquí el cine se muestra como una actividad, un medio y parte del proceso de producción-consumo de significaciones [Benjamin/Adorno] de un tramado categorial específico, de acuerdo al cual se organizan las posibilidades de figuración concreta del sujeto social.

Sin embargo, esta condición es insuficiente al intentar comprender la experiencia cinematográfica en su totalidad, pues al tratar de abordar sus formas específicas, esta generalidad se vuelve inoperante. Es -sobre todo- con el estudio de Kracauer, que se abren nuevas sendas respecto al abordaje del cine, cuando su método intenta realizar una lectura conciliatoria entre el mensaje y su contexto de su enunciación. Dando paso a su otra condición.

- El cine **desde el interior**: Aquí, sin dejar de reconocer la generalidad que representan sus modos y usos, el cine nos permite vislumbrar su estructura y componentes como *universo particular*. Estos se presentan como una serie de *elementos* bien definidos, estructurados y jerarquizados, que conforman: *el lenguaje cinematográfico*. Una forma de poder aproximarse a este *lenguaje*, es el llamado: *análisis cinematográfico*.

No obstante, cabe aclarar que es en la adecuada comprensión de ambas condiciones (el cine *desde el interior* y *desde el exterior*) como *momentos de un mismo proceso*, donde radica el auténtico potencial como *ámbito de reflexión* que buscamos y planteamos.



SEGUNDA DISTINCIÓN: DIVERSIDAD METODOLÓGICA DEL ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO. Respecto al análisis cinematográfico conviene apuntar que existe una variada gama metodológica para su abordaje, misma que ha surgido del interés creciente por su estudio desde las más diversas áreas del conocimiento. Esto nos obliga a definir tanto un objetivo como el material por estudiar, pues -como se verá luego- de ello depende también tanto los procedimientos a emplear, como los resultados a obtener.

Apoiados en el texto "*Elementos del discurso cinematográfico*" (2013)³⁸ de Lauro Zavala, intentaremos esbozar -brevemente- dicho panorama metodológico, al tiempo que vamos definiendo nuestra propia estrategia de análisis. En este punto es importante tener siempre presente nuestro objetivo principal, que es: establecer *el cine como un ámbito de reflexión arquitectónica*.

En su texto, Zavala sugiere reconocer entre cinco *actividades didácticas* que un espectador desempeña ante el contenido de una película, que son: *la recreación, la crítica, la apreciación, el análisis y la teorización cinematográfica*. La diferencia entre ellas, radica sobre todo en los *objetivos* que persigue cada una, es decir, una forma de reconocerlas y diferenciarlas, es identificando la pregunta *base* que se plantea en cada caso. El autor desarrolla el siguiente <cuadro-guía> como parte de su clasificación:

³⁸ Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, UAM Xochimilco, 2003.

**El placer del cine:
Estrategias de interpretación**³⁹

	RECREACIÓN	CRÍTICA	ANÁLISIS	TEORÍA
Pregunta:	¿Me gustó esta película?	¿Es una buena película?	¿Qué es lo específico de esta película?	¿Qué es el cine?
Objeto:	Goce	Síntesis	Análisis	Modelos
Método:	Disfrute	Valoración	Fragmentación	Sistematización
Medio:	Oral	Medial	Didáctico	Especializado
Contexto:	Experiencia	Memoria	Segmento	Intertextual

Por ejemplo. Si buscamos una aproximación desde lo *recreativo*, el principal objetivo de nuestra interpretación será: el *goce*. Por lo que la pregunta a responder es: *¿Me gustó la película?* El método para responder será el criterio de *disfrute (o no)* en el contexto de la *experiencia personal*, y a través de una *expresión oral* -como el medio predilecto para su enunciación, aunque no el único- por lo que, la respuesta puede abarcar desde un sencillo *sí o no*, hasta un breve monólogo en el que nuestra experiencia quede expresada.

Más adelante -el propio autor- señala que existe una jerarquía entre las estrategias de interpretación, siendo las teorías (aunque no todas) las que cuentan con mayor valor y rigor de estudio -pues las demás estrategias suelen estar implícita o explícitamente sustentadas en uno o varios elementos de alguna de ellas-, le siguen en importancia los análisis, la valoración crítica y por último -por su carácter informal- la actividad recreativa.

³⁹ *Ibíd.* p.3

De acuerdo con nuestro objetivo de consolidar el cine como un *ámbito de reflexión arquitectónica*, la presente investigación adoptará como **estrategia interpretativa: el análisis**. Es decir, nuestras aproximaciones responderán a la pregunta *¿Qué es lo específico de esta película?*, el método será examinar varias películas (o *fragmentos* de ellas), que nos permitan ilustrar importantes *elementos* de nuestra hipótesis sobre: *La cosificación del espacio*. El *medio* será la redacción de un conjunto de documentos denominados ensayos o estudios de cine, que tendrán como eje temático: *el fenómeno urbano-arquitectónico*. Cabe señalar, que dentro del propio *análisis como estrategia interpretativa* se distinguen dos tipos. A saber:

- Los *análisis de tipo formal o interpretativo*.

*“El análisis interpretativo utiliza diversos métodos derivados de la teoría del cine, y tiene como objetivo precisar la naturaleza estética y semiótica de la película, para lo cual desde esta perspectiva se estudian los componentes formales de la película. Este tipo de análisis pertenece a la tradición de las humanidades, lo cual significa considerar al cine como arte.”*⁴⁰

Vemos que para este tipo de análisis se considera el cine como un arte y se dirige -por un lado- a interpretar el significado de sus formas y su lenguaje *como una composición* -como universo autónomo-, pero también a interpretarlo *como una experiencia estética*. Así, el propio análisis de *tipo formal o interpretativo* está dividido entre los de carácter *semiótico* y *estético*, que, si bien pueden desarrollarse dentro de un mismo estudio, en realidad cada uno aborda aspectos formales muy específicos. A saber:

⁴⁰ Zavala, Lauro. (2010, Abril) *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*. Casa del tiempo. Vol. III, No. 30, p. 65-69. Recuperado en: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf (18/02/2018).



*“El análisis como interpretación puede ser de naturaleza estética o semiótica. En el primer caso, el análisis centra su interés en el espectador implícito y su experiencia estética, lo cual exige aproximaciones transdisciplinarias. El segundo tipo de análisis, es decir, el análisis semiótico, centra su interés en el enunciado y sus condiciones de enunciación, como es el caso de las aproximaciones estructuralistas, formalistas, intertextuales, los estudios de traducción, etc. Las herramientas centrales del análisis son la descripción y la microdescripción, considerando que el objetivo general es estudiar el cine como universo autónomo.”*⁴¹

Así, para realizar un macro o microanálisis descriptivo, es necesario [pues] distinguir los componentes de una película:

*“Desde esta perspectiva, el análisis cinematográfico consiste en el examen de los componentes del lenguaje cinematográfico que permiten distinguir una película de cualquier otra, es decir los 5 componentes esenciales: Imagen, Sonido, Montaje, Puesta en Escena y Narración. El análisis puede consistir en el análisis de un único componente, varios o todos ellos, ya sea por separado o de manera simultánea.”*⁴²

- *Los análisis de tipo instrumental.*

Se distinguen de los *formales/interpretativos* por hacer un *uso práctico* de la película, es decir, las películas sirven como *herramienta* para una aproximación *externa* a lo propiamente cinematográfico, o para un fin que las trasciende. Dice Zavala:

“Por su parte, el análisis instrumental tiene como objetivo utilizar las películas para fines específicos, para lo cual utiliza métodos de análisis externos a la teoría del cine. Su objetivo es determinar la efectividad (en términos de producción, distribución y consumo), la utilidad (en términos prácticos) o el valor de la película (a partir del estudio de sus contenidos). Este tipo de análisis pertenece a las ciencias sociales, o bien a la crítica de

⁴¹ Ídem.

⁴² Ídem.

*cine, el ensayo literario sobre cine o a los métodos de análisis empleados en las escuelas de cine, lo cual significa considerar al cine como un instrumento para la comunicación o como parte de la industria del entretenimiento.”*⁴³

Por su carácter didáctico, este tipo de análisis se utiliza principalmente en dos ámbitos: el *uso personal* y el *uso profesional*. En el primer caso, sus objetivos son meramente recreativos o informativos; en el segundo caso, las películas son utilizadas con objetivos pedagógicos, disciplinarios o incluso terapéuticos (en el caso del psicoanálisis). Lo que está de por medio -en ambos casos- es la efectividad, la utilidad o el particular valor de la película y su contenido.

Entonces, la diferencia entre el análisis *instrumental* y el *formal-interpretativo*, radica en la consideración de la “naturaleza” del cine. Es decir, en el caso del *análisis instrumental*, el cine se considera un *medio y/o producto de una industria* y no un arte, éste cambio de perspectiva permite que otras disciplinas como la historia, la filosofía, la psicología, la antropología o -en nuestro caso- la arquitectura, puedan apoyarse en el material cinematográfico como *instrumento* de estudio. Explica Zavala:

*“El análisis instrumental puede ser de carácter genético o ideológico. El análisis genético se centra en las condiciones personales y sociales de creación o producción, como es el caso de la teoría de autor y los cursos de cinematografía para directores. A su vez, el análisis ideológico está orientado a estudiar los contenidos de las películas y sus condiciones de distribución y consumo, considerando a la película como un elemento sintomático de procesos de naturaleza social, como la violencia, la injusticia o la corrupción. La herramienta central del análisis instrumental es la valoración de la película. El objetivo general de este tipo de análisis es utilizar la película analizada como herramienta para un objetivo transitivo.”*⁴⁴

⁴³ Ídem.

⁴⁴ Ídem.

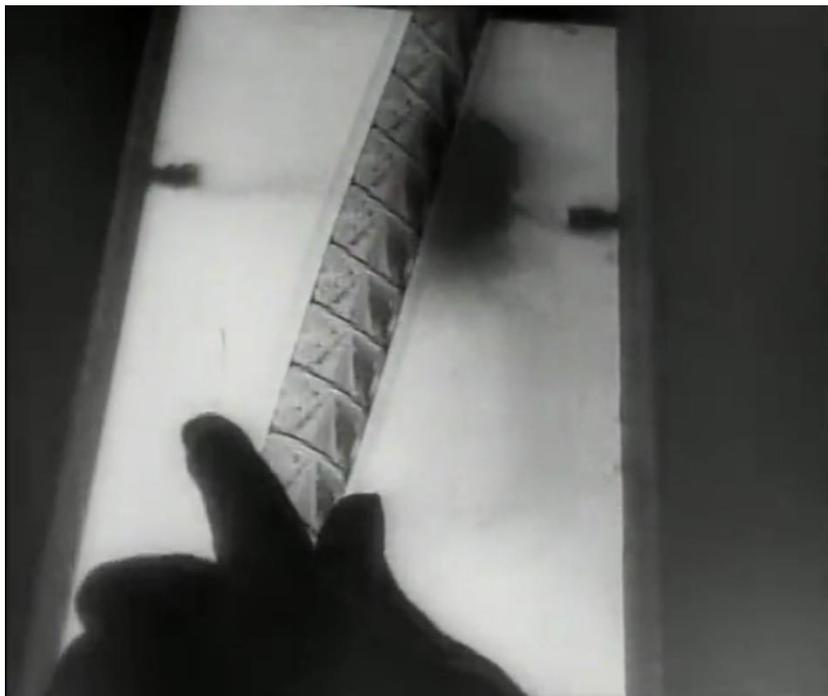
En el marco del presente trabajo que propone *consolidar el cine como un ámbito de reflexión arquitectónica*, se desarrollará una serie de *análisis instrumentales de tipo ideológico*, que, por un lado nos permiten estudiar el contenido de las películas *como elementos sintomáticos de procesos de naturaleza social*, al tiempo que posibilita dicho abordaje desde un campo de conocimientos externo al cine, como son la historia y teoría de la arquitectura. Cabe señalar, que al emprender este vínculo entre *cine y arquitectura* lo que se abre -necesariamente- es una doble vía de *reflexión* entre ambas disciplinas.

SELECCIÓN Y TRATAMIENTO DEL MATERIAL DE ANÁLISIS. Una vez elegida tanto la estrategia de interpretación como el tipo de análisis, es necesario precisar ¿qué películas vamos a estudiar? Y ¿qué se busca explicar y/o examinar en ellas? Para responder a estas preguntas, queda por definir dos cosas. Primero, *un tema*. Segundo, *un criterio de selección y tratamiento del material por analizar*.

EL TEMA: *“La gran obsesión que tuvo el siglo XIX fue, como se sabe, la historia [...] La época actual quizá sea sobre todo la época del espacio. [...] Tal vez se pueda decir que algunos de los conflictos ideológicos que animan las polémicas actuales se desarrollan entre los piadosos descendientes del tiempo y los habitantes encarnizados del espacio.”*⁴⁵

Así comienza Foucault su conferencia titulada <Los espacios otros>, donde recupera la discusión sobre *la dimensión social del espacio* -o bien, la magnitud espacial de los procesos sociales-, y lo hace apuntando a los efectos de un problema que -hoy- atraviesa toda relación existente entre: *espacio-tiempo y sociedad*.

⁴⁵ Foucault, Michel. *Los espacios otros. (Des espaces autres)*, Conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Recuperado de: http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf (03/05/2017).



Y es que el siglo pasado fue testigo de un fundamental cambio en la forma de ver y comprender el *espacio-tiempo*, pero también del surgimiento de un renovado espíritu por su conquista. Así, bajo el lema de “libertad” y “democracia” un proyecto intenta dominar y apropiarse de todo aquello contenido en estas nuevas coordenadas. Esta voluntad que surge en la esfera de la economía política, resulta ser un proceso que ha tenido su despliegue en lo histórico y en lo geográfico. Así, en el umbral de una segunda década para el siglo XXI, el tema de convergencia -por no ser una novedad- es la denominada: *globalización*.

En su artículo: *¿De qué hablamos cuando hablamos de globalización?*⁴⁶, José Gandarilla Salgado apunta que tal concepto y su apropiación en muchos casos acrítica, sólo es índice del gran esfuerzo por su imposición como discurso, razón establecida y paradigma dominante. Por su parte -desde una perspectiva crítica-, nuestro autor emprende *una incursión metodológica* que comienza por reconocer la complejidad del tema y nos invita tomar distancia de *sus supuestos*, a fin de examinar *¿cómo -la globalización-* se constituye en lo teórico, lo práctico y hasta en lo epistemológico?

Así, en un primer momento, *la globalización* se presenta apenas como un término de uso cada vez más frecuente -por ejemplo, en las ciencias sociales- aunque, no obstante pocas veces se ofrece una definición clara del mismo, incluso por algunas perspectivas críticas. En lo general existen dos tendencias de uso: por un lado se tiene una orientación *analítica*, que, si bien ha logrado cierta historización del fenómeno, suele desvincular sus datos y resultados de los procesos sociales que los originan. Por otra parte, se encuentra una disposición *ideológica*, que la asume como discurso y proyecto (político-económico) nuevo, único e inevitable.

⁴⁶ Gandarilla Salgado, José G., *¿De qué hablamos cuando hablamos de globalización?: Una incursión metodológica desde América latina*. Ánfora, Vol. 14, Núm. 22, 2007, pp. 56-95. Universidad Autónoma de Manizales, Caldas, Colombia.

Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357834343004> (20/01/2017).

Sin embargo, Gandarilla advierte, no hay que perder de vista el origen del término, pues surge en el medio empresarial, en las escuelas de negocios y en los estudios de mercado. Y es que de hacerlo, se rehúye a explicar *los supuestos que permiten su construcción categorial y discursiva*, pues, la llamada *globalización* no sólo sintetiza una ideología y un programa político, sino la idea de todo un horizonte futuro.

En un segundo momento destaca el marco temporal en que nuestro autor inscribe su análisis, pues apunta a la segunda mitad del S.XX - aunque señala, no se trata de un fenómeno limitado a este periodo- como el momento en que el discurso globalizador *irrumpe* y se impone como paradigma dominante, estableciendo una suerte de *conciencia sobre lo global* -o para ser más precisos, sobre *la dimensión global de la actividad humana como una construcción social e histórica*⁴⁷. Y es que ya desde la segunda posguerra, esto se hace patente con la dimensión (mundial) alcanzada por los problemas y amenazas generados por un particular modo de ver, entender y transformar el mundo: *el neoliberalismo capitalista*.

En su *asedio*, Gandarilla logra articular una serie de conceptos que le permiten examinar el problema del *todo y las partes*, y desde *lo abstracto y lo concreto*, exponiendo finalmente a la globalización como *un proceso histórico-objetivo* con distintos niveles de concreción y alcance (ya *como contexto o escenario mundial*, ya *como ideología*, y ya *en su dimensión político-normativa*). Es decir, no se trata ya de un fenómeno nuevo, único e inevitable acotado al campo de la economía, que apenas lo explica como la expansión del mercado a nivel mundial, sino -en todo caso- se trata de una prolongación, profundización y consolidación de un conjunto de estructuras y procesos que nos dejan ver a la historia, como un campo de batalla donde se enfrentan diversas fuerzas y sujetos sociales.

⁴⁷ *Ibíd.* p.64

Por ello, el autor sugiere que al hablar de “*globalización*”, el discurso crítico debe comenzar a referirse a: la “*totalización totalitaria del automatismo de mercado.*”⁴⁸ Logrando establecer con esto, una relación entre el discurso globalizador y la creciente geopolitización de las relaciones económicas -p. ej. La relación entre el surgimiento de los llamados bloques regionales y las políticas de ajuste estructural, que sólo son políticas expansionistas que apuntan al control y apropiación de recursos naturales ajenos, y que son implementadas a través de prácticas intervencionistas, de dominio y explotación social. Aquí destaca, por un lado, el gran dinamismo adquirido entre las distintas nociones y escalas del *espacio*: ya mundial, ya nacional, ya local. Por otro, el importante papel de *las ciudades*, como puntos de articulación de esta dinámica global, en tanto que lugares de concentración del capital -y claro, de las inherentes contradicciones de su lógica.

En su análisis, Gandarilla plantea tres aspectos o niveles más significativos en que se manifiesta el fenómeno *globalizador*:

1. La globalización como ideología ⁴⁹

[Desde esta perspectiva] *la llamada globalización se presenta como una totalidad determinante pero ella misma indeterminada. Un constructo ideológico cuyos conceptos o definiciones clave, actúan como principios formadores de consenso, y razón establecida. Se le asume como un episodio sin precedentes, o como un conjunto de fuerzas con vida propia y de carácter inexorable. Una realidad social que se encuentra por encima de los miembros y las partes que la conforman, cumpliendo -por un lado- la función de inhibir toda capacidad de autodeterminación y acción política, y por otro, deshistorizando y naturalizando procesos de carácter social.*

⁴⁸ *Ibíd.* p.62-69

⁴⁹ *Ibíd.* p.69-74

En su despliegue, el capitalismo mundial encuentra [en el universalismo abstracto que representa la globalización] un discurso y una propuesta organizativa que logra articular su teoría y su práctica. Se trata [entonces] de la traducción a términos ideológicos y de pretensión universal, de los [propios] intereses del capital internacional.

[En otras palabras] el modelo neoliberal intenta adquirir el carácter de “pensamiento único”, oculto tras el velo ideológico-discursivo de la globalización, con el fin de proyectar el capital en toda su desnudez, sin mediaciones colectivas o de clase. Por ello, en el terreno discursivo, el término de globalización ha sustituido al de neoliberalismo.

[No obstante] asumir el neoliberalismo como una doctrina ordenada, coherente y sistemática, puede dar la impresión equivocada de que se trata de un proyecto de superación, no sólo de la crisis del sistema (algo dudoso), sino del propio capitalismo (algo descabellado). Es necesario [pues] recuperar la crítica de las políticas neoliberales, para restablecer su “auténtica” dimensión historia.

2. La globalización en dimensión histórica ⁵⁰

*Las crisis capitalistas inician y promueven procesos de reconstrucción histórica, los cuales dan **nueva forma** al proceso de dominación y explotación a través de recomponer los equilibrios, las pugnas y las mediaciones de las fuerzas sociales. El siglo XX ha sido un espacio histórico de sucesión de crisis y recomposiciones o reestructuraciones capitalistas.*

El capitalismo es global (mundial); desde su origen y desde sus inicios estuvo asociado al colonialismo y al saqueo de las colonias.

⁵⁰ *Ibíd.* p.74-82

La llamada globalización se refiere [entonces] al proceso multiseccular de expansión del capitalismo. [Por ello] experimenta un comportamiento cíclico en periodos históricos de aceleración y desaceleración, envuelto en procesos sociales que expresan continuidades y discontinuidades en la vocación de expansión mundial del capital. Lo que está detrás de este proceso es el traslado de la crisis de los centros a la periferia capitalista, con sus particularidades regionales y sus consecuencias interestatales. No existe [pues] una regulación sistémica en el plano mundial, ya que esto se opone a la idea del mercado autorregulado, [en realidad] todo se reduce al ámbito de actuación de los capitalismo nacionales. Es decir, el único equilibrio que rige el sistema mundial se realiza mediante los ajustes estructurales de las regiones más débiles a las condiciones de acumulación de los más fuertes. Lo que es más, la regulación en el centro reproduce esa relación desigual entre centro y periferia al interior de cada uno de estos espacios [locales].

Desde esta perspectiva la globalización neoliberal, puede ser caracterizada como el desarrollo más contemporáneo del proceso de internacionalización del capital y el paso hacia una recomposición en la división internacional del trabajo. El surgimiento de un sistema productivo mundializado (en sus fases de producción, circulación y consumo) que toma el lugar de los sistemas productivos nacionales, por la vocación mundial del capital.

3. La globalización en su dimensión normativa ⁵¹

En esta dimensión, el proceso de globalización se asume como algo homogéneo y homogeneizador. [Aquí] El contexto político, económico y cultural es utilizado por los grupos de poder (nacionales y supranacionales) para imponer políticas acordes a sus proyectos de dominación, explotación y apropiación.

[Se revela entonces su trasfondo político, el cual] se erige [sobre] un programa de destrucción metódica de los colectivos, pretendiendo encubrir su política presentándola como técnica, como un dispositivo neutral, natural. [No obstante] su política persigue la negación de los mecanismos de mediación política y la anulación del espacio público-político; las aporías así creadas son ocupadas por otros actores, también políticos: las fuerzas dominantes del capital.

Si bien la globalización capitalista debilita las posibilidades de estrategias nacionales, el despliegue económico mundial del capital no puede prescindir del estado. [Por ello] el lugar del estado-nación no es [como pretende hacer creer el discurso globalizador] hacia su desaparición o desplazamiento, sino que éste actúa como inductor, gestor o sancionador de dichas políticas, a través del desmantelamiento del marco constitucional y jurídico.

En este marco de imposiciones y aplicación de reformas económicas deben ser situadas las políticas que subsumen el proceso de integración latinoamericana, y lo incluyen en la agenda neoliberal para beneficio del gran capital multinacional. En otras palabras, el proyecto neoliberal dominante se ejecuta en una particular correlación de fuerzas sociales, y con una determinada actuación del estado y sus instituciones.

⁵¹ *Ibíd.* p.83-86



Hecho este paréntesis sociohistórico para definir el *¿qué?* de nuestro estudio, asumimos entonces: la *globalización* como tema y contexto de nuestra reflexión. De tal forma que el abordaje del Dr. Gandarilla, nos brinda tanto una propuesta metodológica, como un aparato crítico para elaborar nuestro propio análisis. Se conservan también, tanto el marco temporal en que se delimita la irrupción del discurso globalizador: segunda mitad del siglo XX; así como las tres *dimensiones* en que actúa como proceso histórico-objetivo, que son: *lo ideológico, lo histórico y lo normativo*.

No ajeno a su tiempo, el cine también ha sido atravesado por estos procesos, pues como advierte [el propio] Gandarilla: *“gran parte del éxito logrado por la burguesía en este ajuste mundial [...] se debe a la formidable operación de propaganda.”*⁵² Como se ha señalado -en la primera parte de éste capítulo- la industria cinematográfica pertenece a la esfera de la producción/consumo de significaciones o proceso comunicativo de la sociedad, por lo que su *contenido* se encuentra -fundamentalmente- dotado de un *“sentido apologético respecto al modo [capitalista] de reproducción social.”*⁵³

Así es como el cine -y su ficción- toma parte en este proceso, ya como expresión, testimonio o representación del mismo, finalmente lo que hace es: *reproducirlo*. En cualquier caso, lo que la obra cinematográfica nos ofrece es una particular perspectiva de las condiciones en que [ella misma] tiene lugar, que en no pocas ocasiones se torna crítica, sobre todo cuando logra interpelarnos: *“el cine se eleva a su sentido artístico más radical: reflexión poética sobre la condición humana.”*⁵⁴ Nuestra condición.

⁵² *Ibíd.* p.79

⁵³ Echeverría: *Op. cit.* [2017] p.62.

⁵⁴ Subirats: *Op. Cit.* [2011]. p.7.

Entonces, ¿qué se busca explicar y/o examinar en las películas? :

En el contexto de las películas analizadas, son sugeridas -literal o metafóricamente- una serie de convenciones respecto a las nociones de: *espacio* y *tiempo*. Como categorías no neutrales, ni naturales, pues se trata de “*mediaciones*” de un modo específico de interpretar, vivir y transformar el mundo. Es decir, más que simples metáforas o recursos figurativos -estrictamente cinematográficos-, se trata de una serie de reflexiones que señalan un proceso concreto, que tiene como base material y lugar de realización: la vida en la ciudad moderna capitalista. Proceso al que hemos denominado: ***la cosificación del espacio en el cine***.

CRITERIO DE SELECCIÓN Y TRATAMIENTO DEL MATERIAL. El estudio consiste en *seis ensayos cinematográficos* que, en un despliegue de vínculos entre imágenes e ideas importantes de nuestro tiempo, intentan iniciar un proceso de cuestionamiento sobre el fenómeno urbano-arquitectónico contemporáneo. Algunos de los ensayos combinan textos e imágenes, mientras que otros sólo emplean imágenes. Estos *ensayos gráficos*, si bien intentan suscitar tantas preguntas como los *ensayos escritos*, en realidad apelan a una lectura que alude a la experiencia cinematográfica en sus inicios, cuando la potencia del *mensaje* apelaba a la secuencia y montaje de textos e imágenes.

Por otra parte, la presentación de los ensayos es tan importante como su contenido, por ello su disposición responde a dos criterios, a saber: uno *cronológico* y otro *narrativo o expositivo*.

Se parte de la cinta más reciente (2003) y se retrocede en el tiempo hasta la mitad del siglo veinte, como horizonte de época en que: por un lado, la práctica arquitectónica parece haber manifestado su último cambio programático importante, con el supuesto derrumbe del *movimiento moderno* y su pretendida superación por las distintas corrientes posmodernas. Mientras que, de acuerdo con lo

expuesto por Gandarilla Salgado, éste mismo periodo histórico corresponde a la irrupción y establecimiento de la *globalización neoliberal* como discurso y paradigma -político, económico y social-dominante.

Así, para la selección del material fílmico de nuestro estudio, se han tomado en cuenta los siguientes aspectos:

- Las producciones cinematográficas deben estar acotadas al marco temporal que va de 1950 al año 2000* (segunda mitad de siglo XX). Seleccionando un título representativo por década, que sea significativo para el desarrollo de nuestro tema.
- Se ha considerado -también- una variedad geográfica de las producciones, intentando establecer una relación entre su contenido y los alcances teórico-prácticos del discurso globalizador.
- Se contempla que en los temas, personajes u otros elementos constitutivos de la película, sea posible analizar, ilustrar o comentar diferentes aspectos de la tesis sobre: *la cosificación del espacio*.

Bajo estos criterios se han seleccionado (por sus títulos en español):

-*La sal de la tierra* (1954) Dir. Herbert Biberman.

-*Los siete samuráis* (1954) Dir. Akira Kurosawa.

-*La Jetée* (1962) Dir. Chris Marker.

-*La zona* (1979) Dir. Andrey Tarkovski.

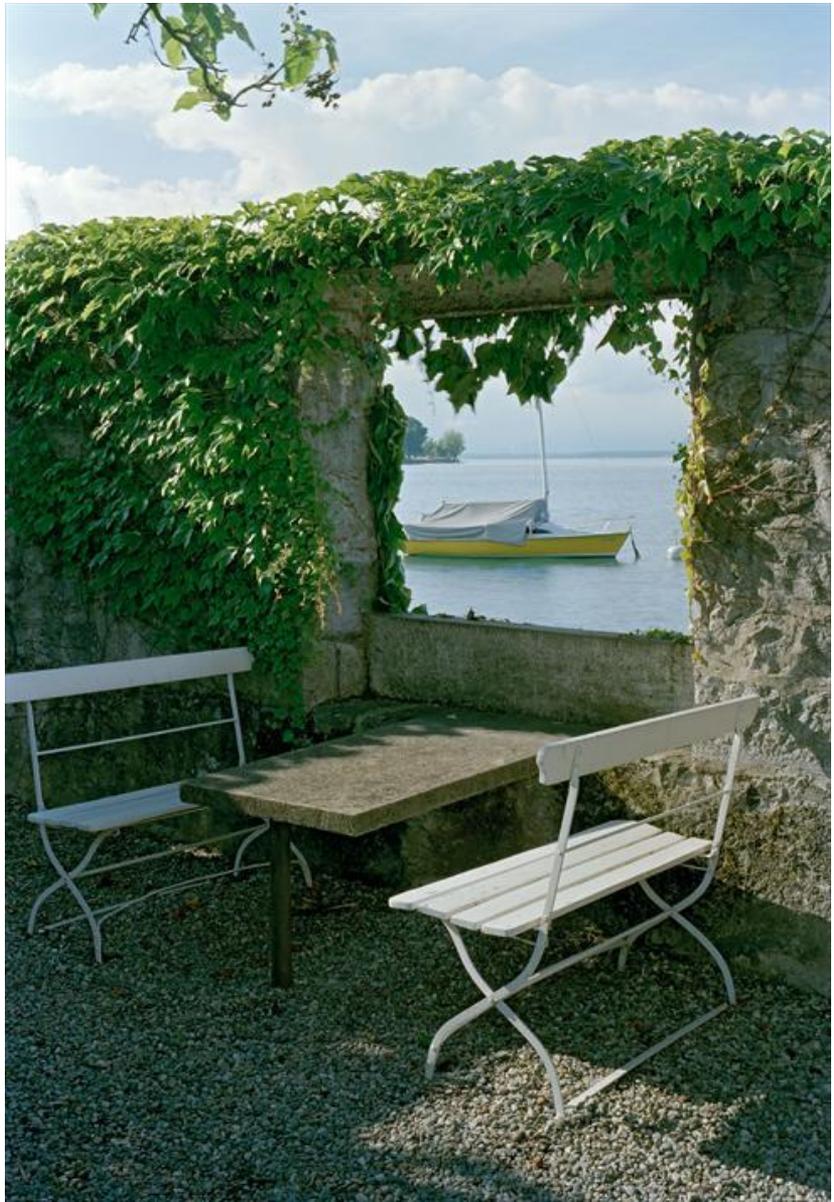
-*El cielo sobre Berlín* (1987) Dir. Wim Wenders.

-*Paris-Texas* (1989) Dir. Wim Wenders.

-*Matrix* (1999) Dir. Lilly y Lana Wachowski.

-*Dogville* (2003) Dir. Lars Von Trier.

* Caso especial es el de "*Dogville*" de Lars Von Trier que, por su año de estreno (2003) pertenece propiamente al S.XXI, pero al considerar el breve desfase temporal con la valiosa lectura que permite sobre uno de los conceptos estudiados, su inclusión queda justificada.



II

Ensayos de cine y arquitectura

“La oscuridad que el sueño mostraba era, pues, también en este caso, una parte del material que hubo de provocarlo, y esta parte quedaba representada en la forma misma del sueño. La forma del sueño o del soñar es utilizada con sorprendente frecuencia para la representación del contenido encubierto.”

–Sigmund Freud:
La interpretación de los sueños

1

Elegía de un pueblo:
Evocación de otros límites en ausencia de lo físico

(Dogville – Lars von Trier)*

*2003. Canal + / France 3. *Dirección:* Lars von Trier. *Guion:* Lars von Trier.
Fotografía: Anthony Dod Mantle. *Edición:* Molly Malene Stensgaard.

“Suprimir la lejanía mata.

*Los dioses sólo mueren por estar entre nosotros.”*¹

¹ Char, René. *Antología*. Traducción de Raúl Gustavo Aguirre. Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1968. p. 193.

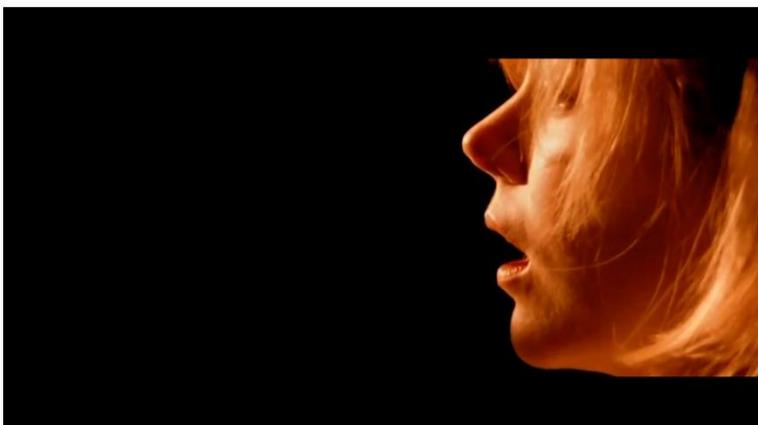
*“Todo lo que está fuera de nosotros
lo conocemos sólo por la fisonomía
del animal; porque, aún muy tierno, al niño
lo desviamos y obligamos
a contemplar retrospectivamente
el mundo de las formas, no lo abierto
-que en la faz de la bestia es tan profundo. Libre
de muerte-.”²*

² Rilke R.M. *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Sexto Piso, Madrid, 2015. p. 95



*“Pero nosotros nunca
-ni un solo día-
Tenemos el espacio puro ante nuestros ojos
-donde las flores infinitamente
se abren. Siempre en el mundo
y jamás todo aquello
que no está en ningún lado y que nada limita;
lo puro y sin custodia
que se respira en todo; que uno sabe infinito
y que no se codicia.”³*

³ Rilke R.M. *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Sexto Piso, Madrid, 2015. p. 97



*“Columnas, pilares, esfinge, ascensión
estribada de la catedral, que emerge, gris,
de la ciudad moribunda o de la ciudad
extraña. ¿No fue aquello un milagro?
¡Oh, sí, asómbrate ángel: ese milagro es
nuestro! ¡Oh, gran ángel, nosotros logramos
tales cosas! Proclámalo; mi
aliento no tiene alcance para celebrarlo.”⁴*

⁴ Rilke R.M. *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Sexto Piso, Madrid, 2015. p. 91



*“¡Y nosotros
meros espectadores
en todo tiempo, en todos los lugares,
vuelos siempre hacia todo y nunca más allá!
El mundo nos agobia.
Lo organizamos. Pero
se derrumba en añicos.
Lo organizamos otra vez y , entonces,
nosotros mismos
caemos rotos en menudas trizas.”⁵*

⁵ Rilke R.M. *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Sexto Piso, Madrid, 2015. p. 103



“Pero más allá de la valla, inmediatamente después,

Está la realidad.

Los niños juegan, los amantes en un rincón

se abrazan gravemente sobre la escasa yerba

y los perros se atienen a su instinto.”⁶

⁶ Rilke R.M. *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Sexto Piso, Madrid, 2015. p. 123



*“Y, de improviso, en este
penoso <<ningún lado>>, de improviso
el lugar inefable donde lo insuficiente
incomprensiblemente se transmuta en esta hueca
superabundancia.
Donde la suma de infinitas cifras
Se resuelve en un cero.”⁷*

⁷ Rilke R.M. *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Sexto Piso, Madrid, 2015. p. 69



“MENENIUS: Fie, fie, fie!

This is the way to Kindle, not to quench.

FIRST SENATOR: To unbuilt the city and to lay all flat.

SICINIUS: What is the city but the people?

CITIZENS: True.

The people are the city.

BRUTUS: By the consent of all, we were establish' d

The people's magistrates.

CITIZENS: You so remain.

MENENIUS: And so are like to do.

COMINIUS: That is the way to lay the city flat;

To bring the roof to the foundation,

And bury all, which yet distinctly ranges,

In heaps an piles of ruin.

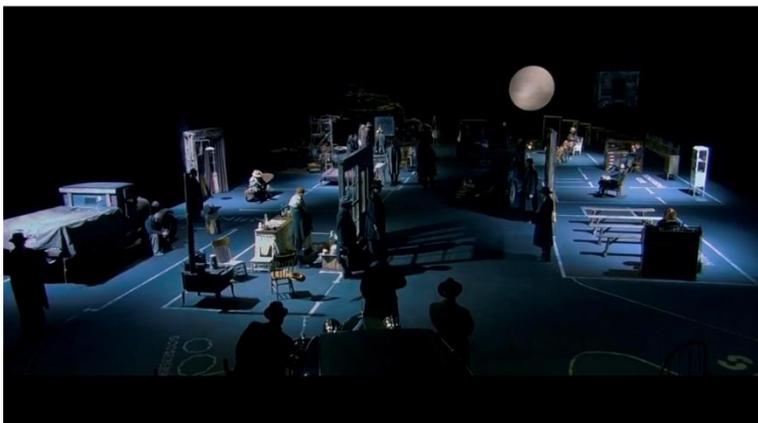
SICINIUS: This deserves death. [...]"

—W. Shakespeare.

Coriolano

(Acto III, Escena I) ⁸

⁸ *Coriolanus*. Act III. Scene I. William Shakespeare. 1914. The Oxford Shakespeare
Recuperado de: <https://www.bartleby.com/70/3631.html> [29/11/2019]



2

Segunda naturaleza
-Espacio-

(Primera parte)

*(Matrix – Lilly, Lana Wachowski *)*

*1999. Village Roadshow Pictures / Silver Pictures. *Dirección:* Lilly Wachowski, Lana Wachowski. *Guion:* Lilly Wachowski, Lana Wachowski. *Fotografía:* Bill Pope. *Edición:* Zach Staenberg. *Música:* Don Davis.

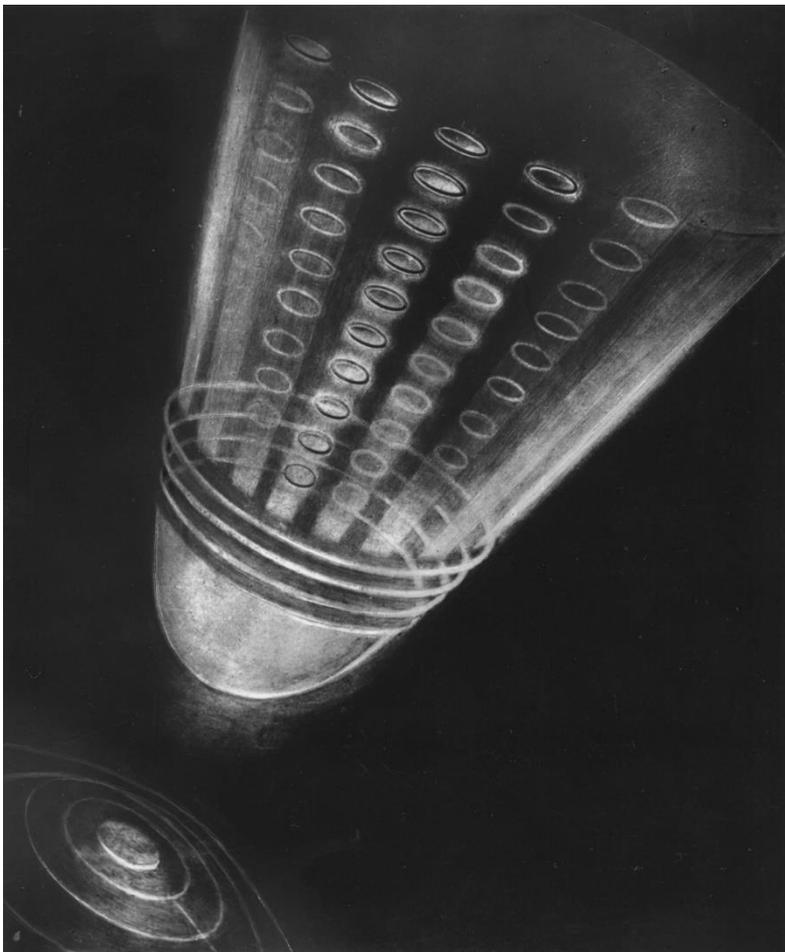
Al final de su <<*Historia crítica de la arquitectura*>>, Kenneth Frampton, atribuye la siguiente cita al arquitecto japonés, Tadao Ando:

*“Mi meta no ha sido alcanzar la comunión con la naturaleza tal como es, sino más bien cambiar el significado de la naturaleza mediante la arquitectura. Creo que cuando esto suceda, el ser humano descubrirá una nueva relación con la naturaleza.”*¹

Estas líneas -sin duda- sintetizan no sólo el proceder de una de las más innovadoras y prolíficas carreras del siglo pasado, sino -a juicio nuestro- de toda obra significativa para la historia de la arquitectura. No obstante que, desde una perspectiva crítica -muy distinta a la de Frampton- tal afirmación pueda ser de lo más edificante e incluso revolucionaria; por otro lado, no deja de albergar un ineludible aspecto destructivo que, asumido de forma literal y completamente acrítica bien podría explicar el proceder y el panorama de la práctica arquitectónica contemporánea -con muy escasas excepciones.

Por su parte, W. Benjamin, ofrece en <<*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*>> (1936) una canónica reflexión que -también- distingue entre una primera y una segunda naturaleza. Y es que, si bien el hombre produce y reproduce su existencia *en y con* la naturaleza, a través del trabajo; esta vital interacción se ha ido transformando con el tiempo -entre otras cosas- gracias al desarrollo de la base técnica en determinados momentos de su existencia. Así, apoyado sobre esta idea en que los cambios técnicos son -también- índice de otros cambios sociales más profundos, Benjamin plantea que es posible distinguir entre dos formas históricas de la relación: *hombre*<>*naturaleza*.

¹ Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Trad. Jorge Sainz. Barcelona, Gustavo-Gili, 2005. p.347



La primera, corresponde a una espontánea y primitiva respuesta del hombre ante la *hostilidad* con que se le presentaba la naturaleza, su objetivo es -entonces- el dominio y conquista de la misma. A esta etapa la denomina: *arcaica*. La segunda etapa, se caracteriza por el desarrollo técnico surgido con la Revolución Industrial, misma en que se habrían creado nuevas formas de relación, ya con la naturaleza, ya entre hombres, ya entre los hombres y el producto de su trabajo, etc. Y es que estos profundos cambios sociales, en realidad se tratan de desfases entre el desarrollo de las *fuerzas productivas* y las *relaciones de producción*, mismos que logran ajustarse en determinados periodos históricos conocidos como: “*épocas de revolución social*”.

Así, en una atinada lectura dialéctica, Benjamin reconoce que, durante este mismo proceso, el hombre ha encontrado en *la técnica*: “*otra naturaleza*”, que le es -aparentemente- más propia y favorable, aunque todavía no logre comprenderla y menos aún dominarla. A este dilema –Benjamin- plantea el *telos* lúdico del arte y la acción política –*revolucionaria*, claro está- en conjunto. Para Benjamin, el arte es la primera actividad humana que hace uso de la *nueva técnica*, para “*la creación de formas en y con la naturaleza*” y no para *someterla, conquistarla* y tomar simplemente de ella. Dice:

*“La intención de la primera [técnica] sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concentrada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concentrada. [...] Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.”*²

² Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México DF, Itaca, 2003. p.56-57



Así, para explicar la noción de *segunda naturaleza* que intentamos construir, expondremos junto a la trama de “*The Matrix*” (1993), cinta dirigida por los hermanos Wachowski, algunos pasajes del libro “*Ciudades rebeldes*” (2012) de David Harvey. Nuestro objetivo, es señalar que, bajo la idea de una *segunda naturaleza*, subyace el tema de la *técnica*, misma que encuentra en *las ciudades* su elaboración más compleja y acabada; lo cual nos permite advertir el carácter histórico-objetivo del hecho urbano-arquitectónico y cómo es que su *historia emblemática y simbólica* [se encuentra] *profundamente inserta en la búsqueda de significados políticos*.³

Referida usualmente como una moderna evocación de la *alegoría de la caverna* de Platón, la cinta -efectivamente- insiste a lo largo de su trama en una constante confusión entre *apariencias y realidades*, misma que sirve para dar estructura al argumento. Así, a través de una serie de estados de *sueño y vigilia*, el protagonista Thomas A. Anderson (Keanu Reeves), mejor conocido por su mote como pirata informático: “*Neo*”, va descubriendo los distintos aspectos y naturaleza de *la Matrix*.

En un primer momento, *la Matrix* se muestra -apenas- como un *plano virtual (abstracto, formal)* denominado: “*estructura*”. Se trata pues, de una elaborada reproducción o modelo que busca representar todos los aspectos -detalles y sutilezas- de una realidad acaecida. Esta *reproducción* al ser brindada a los sujetos como *inmediatez*, es tomada por *natural*, sin saber que se trata de un entorno simulado, de un escenario, en fin, de una realidad alienada.

En un segundo momento, esta *realidad alienada* sólo es comprensible con la existencia de un *plano-real (concreto, material)* que está siendo suplantado por dicho simulacro, llegando -así- al “*desierto de lo real*”. Este “*desierto*”, no es otra cosa que el propio planeta tierra en condiciones totalmente inhabitables, resultado de

³ Harvey, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. España, Akal, 2013, p.15.

una guerra nuclear entre hombres y maquinas, guiadas estas últimas por una hostil *inteligencia artificial (IA)* que finalmente se hace del control del planeta y -de una parte importante- de la humanidad.

Así, esta *IA* encargada de administrar y recrear todo lo que sucede en la Matrix, cuenta con una dimensión física: una "*infraestructura*". Esta infraestructura está conformada por una serie de dispositivos tecnológicos (*incubadoras*), llamados: *Zero One (01)*, que se extienden a lo largo del planeta, conformando grandes campos de producción -y recolección- de energía humana.

Estos campos se revelan como tal, una vez que Neo es "*despertado*" de su letargo virtual, gracias a la ayuda de *Morfeo* y su equipo (una avanzada perteneciente a la *resistencia*). Al despertar, Neo se encuentra -literalmente- *sumergido y conectado* a uno de estos dispositivos "*incubadoras*" en un estado simbiótico del cual también es finalmente liberado.

De acuerdo con David Harvey esto mismo vale para las ciudades, cuando las ubica como centros (*físicos*) de acumulación del excedente capitalista⁴, y -por tanto- lugar donde se desarrolla propiamente una lucha de clases. Para luego formular si por esta misma razón ¿será posible que en su reorganización se pueden otorgar mejores condiciones a los movimientos sociales y de resistencia, o -incluso- constituir un punto de partida para pensar y edificar otro -social y ecológicamente más justo- modo de habitar?⁵

⁴ "Desde siempre, las ciudades han brotado de la concentración geográfica y social de un excedente en la producción. [...] El capitalismo descansa, como nos explicaba Marx, sobre la búsqueda perpetua de plusvalor (beneficio), cuyo logro exige a los capitalistas producir un excedente, lo que significa que el capitalismo produce continuamente el excedente requerido por la urbanización. Pero también se cumple la relación inversa: el capitalismo necesita la urbanización para absorber el sobreproducto que genera continuamente." Ibid. p.21-22.

⁵ Ibid. p.205-219.





Harvey comienza por reivindicar un concepto acuñado -a mediados del siglo pasado- por Henri Lefebvre: *El derecho a la ciudad* (1967), no sin antes señalar las diferencias entre su aproximación y lo propuesto originalmente por el filósofo francés. Primero, toma -una oportuna- distancia histórica respecto al planteamiento de Lefebvre, en un intento por reconocer los límites y potencialidades del llamado: *derecho a la ciudad*. En este sentido, Harvey avanza del conocimiento teórico al conocimiento histórico, al reconocer y otorgar una mayor importancia a lo que sucede en las calles, con los movimientos sociales masivos (que han surgido en la historia reciente de grandes ciudades como Nueva York, Mumbai, Sao Paulo o México), por sobre cualquier lectura que intente ajustarse a un determinado cuadro teórico o programa político.⁶

Para Harvey se trata -entonces- de reconocer que los grandes movimientos sociales no sólo son “*momentos*” de irrupción del estatus quo, sino que a estos “*tiempos*” corresponden determinados “*espacios*”, que, en el caso de los movimientos sociales contemporáneos, surgen -con cada vez mayor frecuencia y fuerza de resistencia- en los confines de las grandes ciudades capitalistas.⁷

Por otro lado, también -aquí- es posible distinguir ya entre las dos dimensiones que constituyen nuestra noción de “*segunda naturaleza*”, a saber: una *temporal* y otra *espacial*. No obstante, en esta primera entrega, solo abordaremos lo que atañe a su *espacio*.

⁶ “La historia de la lucha de clases de base urbana es impresionante. [...] Y como demuestra la historia, esos acontecimientos no se han producido únicamente en centros urbanos asilados; en varias ocasiones el espíritu de la protesta y la rebelión se ha extendido contagiosa y notablemente a través de las redes urbanas.” Ibid. p.171-172.

⁷ “Ese «algo diferente» no surge necesariamente de un plan consciente, sino simplemente de lo que la gente hace, siente, percibe y llega a articular en su búsqueda de significado para su vida cotidiana. [...] La teoría de Lefebvre de un movimiento revolucionario es justamente la opuesta: lo espontáneo confluye en un momento de «irrupción» cuando diversos grupos heterotópicos ven de repente, aunque solo sea por un momento efímero, las posibilidades de la acción colectiva para crear algo radicalmente diferente.” Ibid. p.15.



Así, *el espacio* ya no puede ser considerado sólo como el lugar o escenario donde ocurre cierta actividad o práctica, sino que el *espacio* se presenta –ya- como condición y condicionante para que pueda tener lugar cierta actividad o práctica.

Por ello es importante reconocer el doble papel que juega la *ciudad* dentro de la trama de la cinta, pues ya sea como proyección o materialización del dominio de la Matrix, lo que en última instancia revela, es que: *todo dominio suele asumir un margen, un confín, es decir, acusa sus propios límites.*

Esto es sugerido dentro de la cinta, cuando aparecen distintos tipos de “agentes del orden” con “jurisdicciones” bien definidas, que tienen como objetivo controlar de manera sistemática lo que sucede dentro de la Matrix. Así, cuando los *agentes* encabezados por *Smith* sólo operan dentro del ámbito de la *estructura*, en la *infraestructura* los llamados *centinelas* cumplen con las funciones de vigilancia correspondientes.

Por su parte, Harvey –también- hace un señalamiento similar sobre las ciudades, cuando sugiere que: como *infraestructura*, [las ciudades] suelen ser reorganizadas continuamente por los poderes político-económicos, en un intento por controlar la vida urbana, convirtiéndolas en grandes *espacios de control*.⁸

Volviendo a *The Matrix*. Una vez extraído de su aturdimiento físico y mental, Neo debe atravesar por un periodo de recuperación y entrenamiento a bordo del “*Nabocundor*” –un dispositivo en forma de nave, que Morfeo y su equipo utilizan para desplazarse dentro y fuera de la Matrix.

⁸ “Si la urbanización es tan decisiva para la acumulación del capital, y si las fuerzas del capital y sus innumerables aliados deben movilizarse incansablemente para revolucionar periódicamente la vida urbana, esto conlleva inevitablemente algún tipo de lucha de clases, se reconozca o no explícitamente como tal, aunque solo sea porque las fuerzas del capital tienen que esforzarse enérgicamente por imponer su voluntad a un proceso urbano y a poblaciones enteras que nunca estarán, ni siquiera en las circunstancias más favorables, totalmente bajo su control.” Ibid. p.171.



Durante éste mismo periodo, a Neo le es revelada la existencia de “*Sion*”. Una ciudad construida bajo la tierra donde los sobrevivientes de la guerra lograron resguardarse, y que ahora funciona como centro de operaciones, y último bastión de la resistencia.

También, Neo es advertido sobre a la importancia de conocer las leyes de la Matrix, -según Morfeo- como un primer paso para poder transgredirlas o incluso transformarlas.⁹ De tal forma que su entrenamiento consiste –sobre todo- en la *liberación de la mente* de sus ataduras -como el cálculo o los prejuicios- a través de una serie de ejercicios y simulacros que les permiten ir dominando – poco a poco- las reglas que configuran a la Matrix.

Hasta aquí es importante subrayar el apunte realizado por *The Matrix*, sobre el hecho de que toda pugna entre fuerzas e intereses distintos, ocurre –necesariamente- en dos dimensiones, a saber: *una concreta y una subjetiva*.

Es decir, si bien es en la dimensión *subjetiva* donde se desarrolla una parte importante de la lucha, como *acción consciente* –o bien: que sea en la *autoconciencia del ser social en su devenir hacia el sujeto*, cuando realmente surgen las posibilidades y el impulso para poder superar su propia condición alienada; es finalmente en la dimensión *concreta* donde los resultados de estos embates -de uno u otro lado- adquieren su materialización -ya como aproximaciones hacia una mayor o menor condición de libertad o coerción-.

Nuevamente en *The Matrix*. Morfeo es llamado para llevar a Neo con “*el oráculo*”: un programa informático alojado en el entorno de la Matrix capaz de predecir su comportamiento, y por lo tanto, el porvenir de cualquier sujeto que interactúa con ella.

⁹ Por su parte, dice Harvey: “*Reclamar el derecho a la ciudad [...] supone reivindicar algún tipo de poder configurador del proceso de urbanización, sobre la forma en que se hacen y rehacen nuestras ciudades, y hacerlo de un modo fundamental y radical.*” Ibid. p.21.

La necesidad de llevar a cabo dicho encuentro surge de la profunda *fe* de Morfeo en una vieja leyenda, la cual sugiere que cada tanto aparece un sujeto con la capacidad de dominar las leyes y -por tanto- modificar la naturaleza misma de la Matrix: *El elegido*.

Morfeo se encuentra plenamente convencido de que Neo es *El elegido*, y quien guiará finalmente a la resistencia en su lucha por liberar a la humanidad. Así es como se prepara la primera incursión de Neo en la Matrix, después de conocer su naturaleza apócrifa.

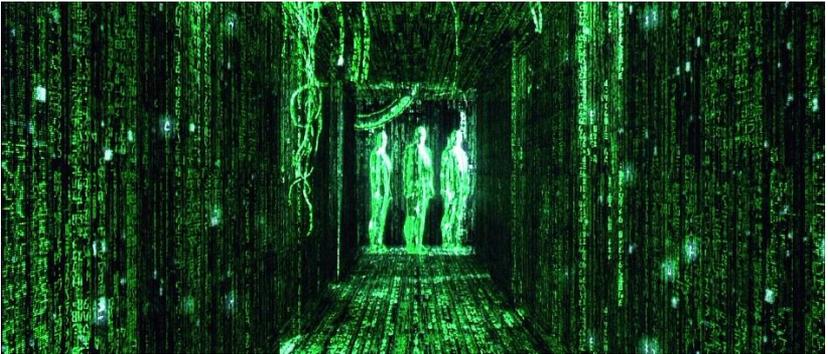
Sin embargo, *los agentes* -que han logrado infiltrar un informante en la tripulación del *Nabocundosor*- aprovechan para tenderle una trampa a Morfeo -que, hasta entonces figura como uno de los hombres más buscados por el sistema, debido a las numerosas actividades subversivas en las que se ha visto involucrado-.

La incursión termina con la muerte de algunos tripulantes del *Nabucondosor* y con la propia captura de Morfeo -quien, al verse acorralado enfrenta a Smith para que Neo pueda escapar de la redada-.

A salvo en el *Nabucondosor*, Neo toma la decisión de realizar una segunda incursión a la Matrix para salvar a Morfeo. Y es bajo esta determinación que Neo -finalmente- se muestra como un sujeto plenamente consciente de sus actos.

Así, armado con un gran arsenal (conformado principalmente por un criterio propio) y con un objetivo bien definido (salvar la vida de Morfeo y de paso la de Trinity), el protagonista, por primera vez es consciente de lo que debe, quiere y puede hacer.





Por su parte, Harvey apunta que: es en la autodeterminación de la sociedad como constructora de la historia -y en este caso, del propio hecho urbano-, que se coloca como el único sujeto no sólo con derecho, sino con la capacidad necesaria para poder transformar su realidad.¹⁰

Una vez más en *The Matrix*. El agente Smith intenta acceder a la memoria de Morfeo, para obtener información sobre la forma en que opera la resistencia, pero también con un interés particular por descubrir cómo escapar –él mismo- de la Matrix. Para entonces, Neo y Trinity irrumpen en el edificio donde se halla capturado.

Aquí, vale la pena abrir un paréntesis para reflexionar sobre la metáfora de su rescate. Recordemos que, en la mitología griega, Morfeo representa al *dios de los sueños*, y en específico, al *dios de los sueños de los hombres*. La metáfora sugiere entonces que, al salvarlo, Neo estaría *rescatando los sueños y deseos de la humanidad en su conjunto*.

Así, lo que Harvey reivindica es la idea de *utopía*, en el mejor sentido de la palabra, es decir, como un *horizonte regulativo* que nos permite imaginar y proyectar un modo de vida social y ecológicamente más justo.¹¹

¹⁰ "El derecho a la ciudad es por tanto mucho más que un derecho de acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege; es un derecho a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos. Es, además, un derecho más colectivo que individual, ya que la reinención de la ciudad depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo sobre el proceso de urbanización." Ibid. p.20.

¹¹ "No solo es vital mirar hacia atrás y pensar sobre lo que se puede y se debe hacer, quien va a hacerlo y dónde, sino que también es vital conciliar los principios organizativos y prácticas preferidas con la naturaleza de las batallas políticas, sociales y técnicas que habrá que librar y vencer." Ibid. p.187.

Finalmente, Neo confronta a los agentes comandados por Smith, y para este momento se ha deshecho de todo su *pasado* como Thomas Anderson, adoptando él mismo el papel del *Elegido*. Así, en pleno dominio de sus deseos y capacidades, Neo logra vencer a los agentes en sus propios dominios.

Respecto a las ciudades podemos decir –también para finalizar-, que: si la historia de la lucha de clases ha tenido siempre un lugar predilecto para su desarrollo, es decir, *las grandes ciudades y no tanto el campo*, es porque [ellas] no se limitan a ser un simple espacio o escenario neutro, donde apenas se desarrollan un tipo específico de relaciones sociales, sino que -en todo caso- habría que considerarlas como una condición material, propia e inherente a ésta forma de reproducción social [la capitalista]. No es de extrañar pues, la natural tendencia de estos espacios a ser controlados y controladores, regulados y reguladores, administrados y administradores, etc.

Así, el hecho urbano-arquitectónico contemporáneo -o bien, la ciudad- representa no sólo una de las obras cumbre del contrahecho capitalista, sino que -desde una perspectiva dialéctica- bien podría ser formulado como el punto de partida, no ya para realizar el típico diagnóstico, muchas veces apologético, sobre las inherentes y cada vez más profundas contradicciones del capitalismo, sino como su principal elemento de transformación.

3

Alegorías de la ubicuidad: Posmodernidad y globalización

(Paris, Texas / El cielo sobre Berlín** – Wim Wenders)*

*1984. 20th Century Fox. *Dirección:* Wim Wenders. *Guion:* Sam Shepard. *Fotografía:* Robby Müller. *Edición:* Peter Przygodda. *Música:* Ry Cooder.

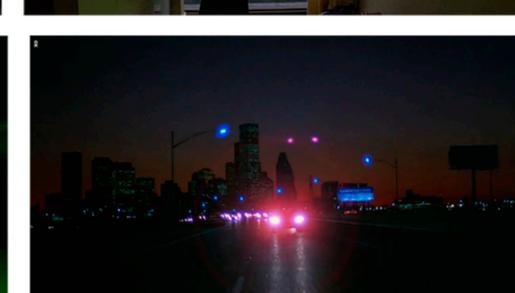
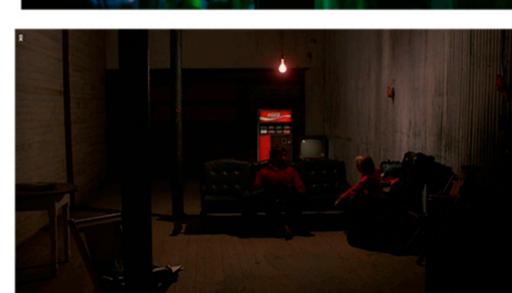
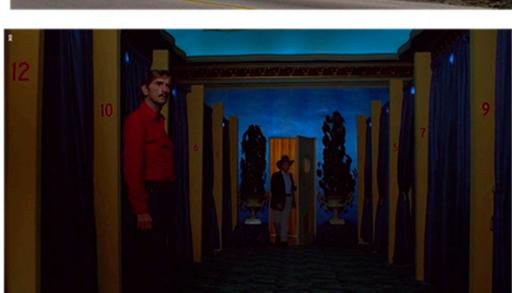
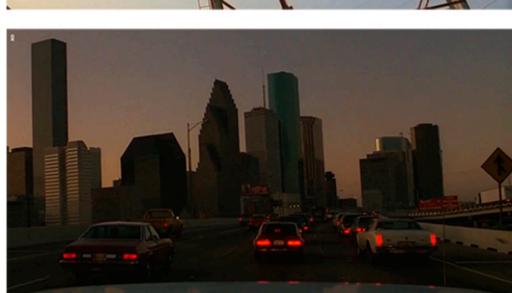
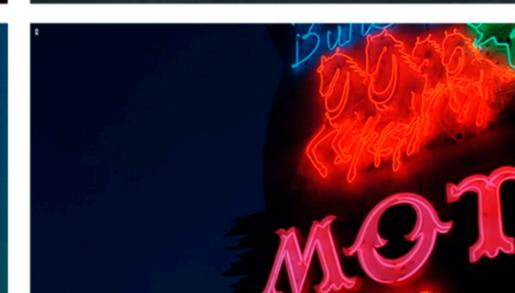
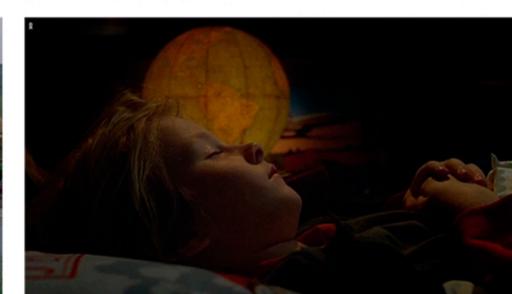
**1987. Westdetscher Rundfunk. *Dirección:* Wim Wenders. *Guion:* Peter Handke, Richard Reitinger, Wim Wenders. *Fotografía:* Henri Alekan. *Edición:* Peter Przygodda. *Música:* Jürgen Knieper.

*—Pues no... no es muy grande esta ciudad...
ni muy original tampoco.*
*—Mire usted: Al Norte limita con el Hospicio,
Al Oeste con la fortaleza del Convento,
Al Sur con el Manicomio
Y al Este con el Cementerio.*
*—Pues no... no es muy grande esta ciudad,
ni muy original tampoco.*
*Tiene exactamente
los mismos límites que mi pueblo.”*

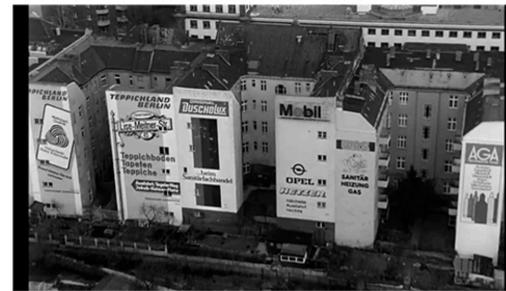
LA CIUDAD ¹
—León Felipe

¹ Felipe, León. “Versos del Merolico o del sacamuelas” en: *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXI, N.5 / enero 1967.

Recuperado de: www.revistadelainiversidad.unam.mx/historico/10285.pdf [26/12/2017]



Als das Kind Kind war,
Wusste es nicht,
dass es Kind



Und die Frau
Zum Menschen gemacht.
Ich weiss jetzt,
was kein Engel weiss.

“[...] Cuando el niño era niño
 era el tiempo de preguntas como:
 ¿Por qué yo soy yo y no soy tú?
 ¿Por qué estoy aquí y por qué no allá?
 ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?
 ¿Acaso la vida bajo el sol es tan solo un sueño?

Lo que veo oigo y huelo,
 ¿no es sólo la apariencia de un mundo frente al mundo?
 ¿Existe de verdad el mal
 y gente que en verdad es mala?
 ¿Cómo es posible que yo, el que yo soy,
 no fuera antes de existir;
 y que un día yo, el que yo soy,
 ya no seré más éste que soy? [...]”

*Cuando el niño era niño*¹

—Peter Handke.

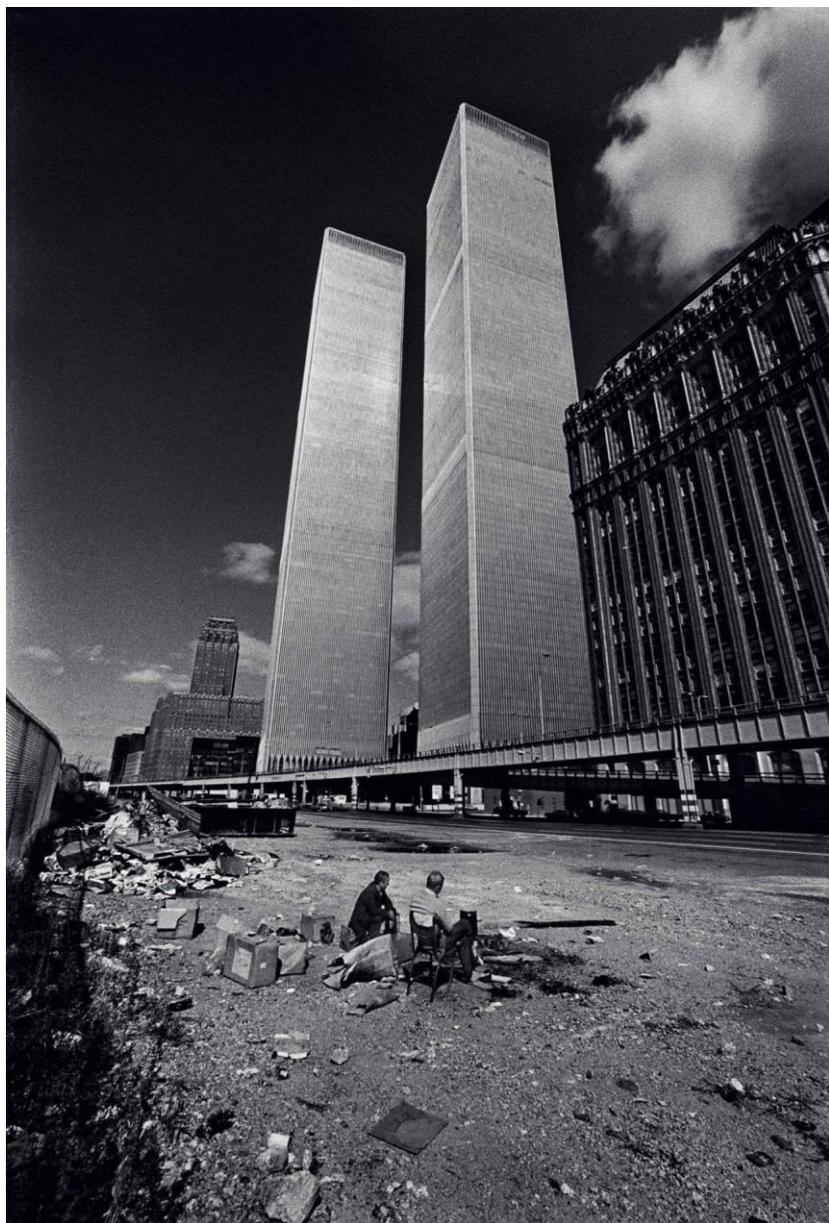
¹ *Producción:* Dauman, A., Wenders, W. *Dirección:* Wenders, W. 1987. *El cielo sobre Berlín.* Alemania/Francia: Westdeutscher Rundfunk.

4

La conquista de lo externo: Entre el progreso y el delirio

(Stalker – Andrey Tarkovski)*

*1979. Mosfilm. *Dirección:* Andrey Tarkovski. *Guión:* Arkadi Strugatsky, Boris Strugatsky. *Fotografía:* Aleksandr Kniazhinski. *Edición:* Lyudmila Feiginova. *Música:* Eduard Artémiev.



El hombre cree estar libre del terror cuando ya no existe nada desconocido. [...] La Ilustración es el temor mítico hecho radical. [...] Nada absolutamente debe existir fuera, pues la sola idea del exterior es la verdadera fuente del miedo.”¹

“Por otro lado, la orientación de esta pequeña comunidad guerrera la empuja más allá de estos límites, etc. (Roma, Grecia, judíos, etc.).”²

En 1934 René Char publica *“El martillo sin dueño”*, que incluye el poema titulado *“El profesor despedido”*, que reza:

“Tres personajes de una banalidad comprobada se interpelan con pretextos poéticos diversos (deme lumbre, qué horas tiene, se lo ruego, a cuántas leguas la ciudad más cercana) en un paisaje indiferente y entablan una conversación de la que no nos llegarán jamás los sonidos. Frente a nosotros, el campo de diez hectáreas que yo cultivo, la sangre secreta y la piedra catastrófica. A ustedes no les dejo pensar nada.”³

El poema extrañamente resume la trama de *Stalker* (1979). Adaptación cinematográfica de la novela de ciencia ficción: *Picnic a la vera del camino* (1971) de Boris y Arkadi Strugatski. Segunda cinta en que el ruso, Andrey Tarkovski, aborda el género y la última que realizará dentro de la Unión Soviética, antes de su exilio a Francia y Suecia. De acuerdo con el propio Tarkovski, el tema central de la cinta es: *la dignidad humana y cómo el hombre sufre cuando carece de respeto por sí mismo.*⁴

¹ Adorno, Th. W. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. España, Akal, 2013. p.31

² Marx, K. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. [Grundrisse] 1857-1858*. Vol. 1. México, Siglo XXI. 2007 p. 438

³ René Char - *Material de Lectura*, Serie Poesía Moderna. Núm. 177. Coordinación de Difusión Cultural, UNAM. México, 2013. p.13

Recuperado de: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/16-poesia-moderna/poesia-moderna-cat/328-177-rene-char> [17/04/18]

⁴ Tarkovski, Andrey Arsenevich. *Esculpir el tiempo*. México, UNAM, 2013. p 210

La cinta narra el viaje de tres sujetos -dirigido cada uno por razones muy particulares- hacia un enclave prohibido, denominado: la *Zona*. Ellos: Un escritor en plena crisis creativa (Anatoly Solonitsyn) y un científico obnubilado por el rencor y la envidia (Nikolai Grinko), son guiados por (Aleksander Kaidanovsky) un devoto hombre poseedor de una fe inquebrantable, a pesar de la miseria que conlleva su proscrita actividad como *Stalker*⁵, encarnando -cada uno a su manera- el arquetipo del héroe moderno, que *sale* al mundo no tanto para conquistarlo como a encontrar en él un sentido.

Se trata pues de un viaje iniciático. Mismo que todo hombre -o bien, la humanidad en su conjunto- habrá de realizar cuando una fe profunda es blasfemada, o cuando las coordenadas con que ordenamos nuestro universo aparecen -de pronto- despojadas de toda magnitud y dimensión explicativa.

Sin ser una “*road movie*”, la idea de emprender un *viaje* es el motivo sobre el que se desarrolla la trama. *Stalker* narra -así- la incursión de estos tres personajes, mientras son empujados -en ocasiones, contra su propia voluntad- en un *continuo* “*ir más allá*” a través de la *Zona*. Y es que en aquel agreste y apartado enclave se encuentra la *Habitación*, de la que nos dice Tarkovski:

*“Hay que recordar que cuando los personajes de la película inician un viaje a la Zona, tienen como destino un cuarto en donde, según se nos dice, se concederá a cada quien su más profundo deseo [...]”.*⁶

No existe un camino fácil para atravesar la *Zona*, advierte el *Stalker* a los viajeros. Más bien, es un territorio lleno de obstáculos y enigmas que demandan esfuerzo y persistencia. Y explica:

⁵ Los *Stalker* son un grupo de renegados que exploran un área prohibida, llamada: *la Zona*. Su labor consiste en guiar clandestinamente a las personas que buscan entrar en ella, pues se encuentra resguardada por la ley. El atractivo de lugar es que -supuestamente- ocurren eventos de carácter paranormal.

⁶ *Ibíd.* p 210



“La Zona es un sistema muy complejo, con sus trampas, todas mortales. No sé lo que pasa aquí cuando no hay algún ser humano. Pero basta que entren personas, para que todo se ponga en movimiento. Desaparecen las viejas trampas y aparecen otras nuevas. Lugares que eran seguros se hacen intransitables. El camino se pone fácil o complejo hasta lo imposible. Esto es la Zona. Quizá parezca caprichosa, pero ella es tal y como la hace el estado de ánimo del ser humano. A veces la gente ha tenido que regresar desde la mitad del camino. Hubo quienes perecieron en el umbral mismo de la Habitación. ¡Pero todo lo que ocurre aquí no depende de la Zona, sino de nosotros!”⁷

Dichas trampas pueden presentarse como lugares, objetos o ideas. Este es el caso de *“la Trituradora”*, una ruina conformada por distintos cuartos y pasajes donde *terrores invisibles* asaltan a los viajeros, sólo quien sobrevive sus intrincados espacios y artificios, puede llegar al umbral de la Habitación.

La complejidad del camino depende entonces de la profundidad y honestidad con que los viajeros se cuestionan ¿cuál es su más profundo deseo? Pues aún sin reconocerlo o bien formularlo, este les será concedido. En este punto, el acto reflexivo se presenta ya no solo como algo posible dentro de la Zona, sino como algo totalmente imprescindible para atravesarla y volver a salvo. En otras palabras: el acto reflexivo como un asunto de vida o muerte.

Así, lo que ha comenzado como un aparente viaje **extramuros**, se convierte en un profundo itinerario introspectivo. Y es que al reflexionar sobre cuál es su más profundo e íntimo deseo, los viajeros se percatan de que no pueden llegar a él sin también reconocer sus más terribles miedos, fallas y defectos.⁸

⁷ Producción: Demidova, Aleksandra. Dirección: Tarkovski, A. 1979. *Stalker*. URSS: Mosfilm.

⁸ Escribe Tarkovski: *“Cuando finalmente llegan a su destino, han pasado por muchas cosas: han pensado acerca de sí mismos, se han evaluado a sí mismos, y no tienen el valor de cruzar la puerta del cuarto [...] se han hecho conscientes de que, al nivel más profundo y trágico de la consciencia, eran imperfectos.”* Tarkovski [2013]: Op. Cit. p 210

Es aquí donde la *Zona* -a pesar de su aparente vacuidad, contingencia e irracionalidad- se revela como el personaje principal de la cinta. Escribe Tarkovski en <<Esculpir el tiempo>>:

“Y mientras más carente de esperanza parezca el mundo que el artista presenta, más claramente debemos buscar el ideal opuesto a ese mundo: de otro modo, la vida sería imposible.”⁹

Estas líneas resultan profundamente aclaratorias, pues nos brindan la clave en que ha de ser comprendida la figura de la *Zona*, explicando su verdadero papel en la trama. Es decir, aquella *exterioridad* inhóspita y desconocida llamada “*la Zona*”, no es otra cosa que un reflejo de lo que cada viajero lleva en su interior: un paraje vacío, las ruinas de una guerra, un enclave de paz, etc.¹⁰

En un breve texto titulado <<Un concepto de modernidad>>, Bolívar Echeverría plantea que dentro de la vida social moderna, existe un problema fundamental que afecta a todo sujeto que la integra. Dice:

“Si el mundo de la vida moderna es ambivalente, [...] ello se debe a que la sujetividad -el carácter de sujeto del ser humano- sólo parece poder realizarse en ella como una sujetividad enajenada, es decir, que la sujetividad de lo humano se autoafirma, pero sólo puede en la medida en que, paradójicamente, se anula a sí misma. La modernidad capitalista es una actualización de la tendencia de la modernidad a la abundancia y la emancipación, pero es al mismo tiempo un <<autosabotaje>> de esa actualización, que termina por descalificarla en cuanto tal. Este sería el secreto de la ambivalencia del mundo moderno, de la consistencia totalmente inestable, al mismo tiempo fascinante y abominable, de todos los hechos que son propios de la sociedad moderna.”¹¹

⁹ *Ibíd.* p 206

¹⁰ En su conocida crítica -a cuatro manos- sobre la *Ilustración*, Adorno señala: “*La Ilustración siempre ha considerado que la base del mito es el antropomorfismo, la proyección de los subjetivo sobre la naturaleza. Lo sobrenatural, los espíritus y los demonios son el reflejo de los hombres que se dejan aterrorizar por la naturaleza. Las diversas figuras míticas pueden reducirse todas, según la Ilustración, al mismo denominador: al sujeto.*” Adorno. *Op. Cit.* p.22

¹¹ Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud.* México D.F. Ediciones Era, 2010. p.32



De tal forma que, el sujeto moderno o sujeto de la modernidad, una vez rompe con toda *tradición*, se convierte en un sujeto deshistorizado, un sujeto atomizado sin fundamento ni perspectiva, alienado de su entorno, de sí mismo y de lo colectivo, se halla -en fin- enajenado respecto a todos los aspectos y ámbitos de la vida.

Tarkovski comprende bien este hecho -acaso porque se reconoce- y se empeña en representarlo. Por ello una invariable atmósfera fragmentada invade la cinta abarcando sus más diversos aspectos: desde los tipos de tomas y secuencias hasta los escenarios, pasando por las antagónicas figuras de los protagonistas. Situación -esta última- que, sin embargo, da lugar a uno de los mayores portentos de la película. Nos referimos -claro está- a los diálogos que surgen de las tensiones y discusiones derivadas de las distintas formas de ver y comprender el mundo por parte de los personajes principales.¹²

De esta forma surge a lo largo de la trama, la noción de uno o varios *límites* -ya reales, ya ideales- que deben ser continuamente superados. Y es bajo esta noción de la realidad como algo fundamentalmente inacabado, a lo que estaría respondiendo ese mismo perpetuo y *progresivo estado de desborde*, ese “*ir más allá*” al que Tarkovski somete a sus personajes, y donde también encontramos una de las críticas más duras y mordaces de la cinta. En ella se hace alusión al mito del *progreso*, uno de los conceptos capitales sobre los que se desplanta aquel proyecto civilizatorio de Occidente llamado: *Modernidad* -mismo del que Tarkovski se declaraba un acérrimo crítico.¹³

¹² “[...] el arte, como la ciencia, es un medio para apropiarse del mundo, un instrumento para conocerlo en la larga jornada del hombre hacia lo que se llama <<verdad absoluta>>.” Tarkovski [2013]: Op. Cit. p.44

¹³ Ibid. p 207-208



En este sentido es significativo el comentario hecho por la cinta respecto a dicho proceso histórico aún vigente y en práctica, particularmente porque logra abordarlo desde aspectos e implicaciones estrictamente espaciotemporales.

Esto coincide con una reflexión similar realizada en una serie de conferencias dictadas por el filósofo italiano Massimo Cacciari, compiladas bajo el título: “*La ciudad*”. El autor sugiere que *hablar de ciudad en términos generales no tiene mucho sentido [pues] no existe la Ciudad, sino que existen diversas y diferenciadas formas de vida urbana*¹⁴, y advierte sobre la importancia de reconocer tal diversidad.

Explica, por ejemplo, la diferencia entre dos formas históricas de habitar propias de occidente: por un lado, la *polis* griega; por otro, la *civitas* romana. Una y otra -dice- corresponden a momentos, sociedades y concepciones del mundo muy distintas entre sí, sobre todo en el conjunto de prácticas que les dan forma y origen.

Tales diferencias pueden resumirse en el hecho que, la *polis* griega encuentra su fundamento en una *raíz étnica* y hace referencia a la sede de un *ethos*, es decir: *el lugar donde vive una determinada gens o genos*. Por su parte, la *civitas* romana, se funda en la idea de la confluencia de lo diverso bajo una misma ley (el gran mito de la Concordia romana), es decir: *la ciudad se extiende, hasta donde se extiende nuestra ley*. Así, su concepción de la ciudad es radicalmente distinta, digamos “móvil”, pues sus límites se encuentran en constante expansión.

¹⁴ Cacciari, Massimo. *La ciudad*. España, Editorial Gustavo Gili, 2009, p.9.



Así, mientras la *polis* surgiere un lugar -como un todo orgánico- anterior a la idea de sus habitantes (*polite*), lo que explica el fortísimo arraigo de los griegos a su lugar de origen, y su visión aislada y atómica del mundo. Para los romanos, la *civitas* es sólo consecuencia de la idea previa del ciudadano (*civis*), que, partiendo de cierta noción de exterioridad e inacabamiento del mundo, reconoce a un 'otro' con quien basta compartir un mismo fin y someterse bajo una misma ley, para dar lugar a Roma. Y explica:

*“Es por encontrarse bajo una misma idea, es más, bajo una misma estrategia (más que una idea fundadora), por lo que se mantienen unidos estos ciudadanos tan diversos; no por su origen, sino por el objetivo común. La ciudad proyectada en su futuro reúne a los ciudadanos, no el pasado de la gens, ni la sangre; los ciudadanos se reúnen para perseguir un fin, de ahí la Roma mobilis.”*¹⁵

Entonces “*Roma mobilis*” más que un lugar representa una idea, un objetivo: el de convertirse en un *imperium sine fine*, mismo que el gran poeta Virgilio definía como: “<<*imperio sin fin*>> significa que Roma debe dar las leyes a todo el mundo, a todo el orbe [...]”.¹⁶

Más adelante, Cacciari advierte cierta similitud entre este aspecto programático de la *civitas* romana, “*el espíritu de las misiones de la evangelización*”¹⁷ y el actual proceso de *globalización*.

Y es que lo que Cacciari apenas esboza como “*globalización*”, se trata de un complejo proceso histórico aún vigente. Mismo que -al menos- desde la consolidación de la burguesía en el siglo XVIII y bajo un supuesto proceso de secularización relacionado con la Ilustración y el Liberalismo, se presenta hoy bajo los resabios del discurso *moderno*, incluida la propia idea de “*progreso*”, la promoción de un

¹⁵ Ibid. p.14.

¹⁶ Ibid. p.15.

¹⁷ Ídem.

proyecto político, económico y social muy específico, que bien podríamos denominar como: *globalizador, neoliberal y capitalista*.

Rescatamos -pues- el hecho que Cacciari reconoce cierto paralelismo -si no que cierta continuidad- entre el comportamiento extensivo y progresivo de la *civitas* romana, derivado de su postura imperialista en su forma más clásica, y el carácter expansionista e intervencionista del colonialismo que se extiende hasta nuestros días. Dice:

*"[...] el carácter fundamental, programático, de la civitas consiste en crecer; no hay civitas que no sea augescens; que no se dilate, que no de-lire (la 'lira' es el surco, la huella que delimitaba la ciudad; 'delirio' quiere decir salirse fuera de la 'lira', ir más allá de los límites de la ciudad). Por su naturaleza, la civitas es, pues augescens; ¡para un romano no es posible una civitas que no de-lire!"*¹⁸

En efecto ¿a qué otra cosa responde el actual proceso de globalización emprendido por el capitalismo neoliberal, si no al mismo esquema imperialista que -en su momento- dio vida a la *civitas romana* y a su "delirante" proceso programático que tanto los caracteriza?

Con una profunda reflexión sobre los principios que rigen la vida en la sociedad moderna occidental, Tarkovsky muestra como el *progreso* y el *delirio* son caras de una misma moneda. Esta cinta es una de las más profundas y poéticas críticas a la modernidad en la historia del cine, al tiempo que logra restaurar la *densidad* y concreción que han perdido las nociones de espacio y tiempo como términos abstractos de uso cotidiano. Algo de lo que -sin duda- tendría que tomar nota la práctica arquitectónica.

¹⁸ Ibid. p.16.



5

Segunda naturaleza
-Tiempo-

(Segunda parte)

(La Jetée – Chris Marker)*

*1962. Argos Films. *Dirección:* Chris Marker. *Guión:* Chris Marker.
Fotografía: Jean Chiabaud. *Edición:* Jean Ravel. *Música:* Trevor Duncan.

En la primera parte de este ensayo hemos reflexionado sobre el concepto de <espacio>, como elemento constitutivo de nuestra idea de una <segunda naturaleza> con que intentamos explicar el proceso humano de *edificación de "mundo"*.¹ Toca -pues- el turno a su correspondiente concepto de: <tiempo>.

Volvamos brevemente al texto <Ciudades rebeldes> de David Harvey, solo para establecer cierta continuidad entre ideas.

Tenemos -pues- que, para Harvey es posible establecer una relación histórica entre los movimientos sociales y de resistencia, con la propia figura de las ciudades.² Harvey acude y reivindica -sobre todo- la dimensión práctica del llamado: *Derecho a la ciudad* (1967) de Henri Lefebvre, quien advertía ya un aspecto importante de dicha relación al señalar que son procesos que ocurren en un particular entretejido de *espacio y tiempo*. Dice Harvey:

*"El concepto lefebvriano de heterotopía (radicalmente diferente del de Foucault) delinea espacios sociales fronterizos de posibilidad donde "algo diferente" es no solo posible sino básico para la definición de trayectorias revolucionarias. [...] No tenemos que esperar a que la gran revolución constituya estos espacios. La teoría de Lefebvre de un movimiento revolucionario es justamente la opuesta: lo espontáneo confluye en un momento de "irrupción" cuando diversos grupos heterotópicos ven de repente, aunque solo sea por un momento efímero, las posibilidades de la acción colectiva para crear algo radicalmente diferente."*³

¹ "Por <<generación originaria>> entendemos el doble proceso originario de formación de la socialidad humana y la edificación de <<mundo>>. [...] destacando el sentido fundamental de las dos dimensiones básicas de la existencia humana, la dimensión física y la dimensión política." Echeverría, Bolívar. *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, México, Itaca, 2013. p.13.

² "La historia de la lucha de clases de base urbana es impresionante. [...] Y como demuestra la historia, esos acontecimientos no se han producido únicamente en centros urbanos aislados; en varias ocasiones el espíritu de la protesta y la rebelión se ha extendido contagiosa y notablemente a través de las redes urbanas." Harvey, D. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. España, Akal, 2013, p.171-172.

³ *Ibíd.* p.15.

Desde esta perspectiva, podemos establecer que existen dos aspectos importantes sobre un *movimiento social de base urbana*. Por un lado, el surgimiento -desde la práctica cotidiana- de ciertos *espacios sociales* donde “*algo diferente*” comienza a ser posible. Y por otro, un *momento de “irrupción”* donde lo colectivo confluye de forma organizada en dichos espacios para transformar la realidad.

Y es precisamente este: “*momento de irrupción*”, como una unidad de tiempo [revolucionario], lo que nos interesa explicar aquí. Inevitablemente debemos remitirnos a una conocida serie de notas y fragmentos reunidos bajo el título: “*Sobre el concepto de historia*” (1942). El contexto de estas notas está en la coyuntura -tanto para el autor, como para la propia humanidad- de la Alemania de 1940. Allí, Walter Benjamin reflexiona -a partir de una articulación de temas como la política, la teología y el estudio de la historia- sobre la necesidad de plantear otra noción diferente de *historia*, como base de una nueva y revolucionaria práctica política. Su famosa: *historia a contrapelo*.

Más cercanas a una *constelación* de ideas que a unas tesis en forma, Benjamin nos brinda una serie de *imágenes* que son al mismo tiempo, una crítica y el planteamiento de ciertas bases para un *nuevo materialismo histórico*, crítico y revolucionario. Este sería el último intento -conocido- del autor, por plantear una crítica radical a la modernidad capitalista, y lo hace apuntando a uno de los conceptos fundamentales en que descansa su lógica destructiva: *el tiempo abstracto (como tiempo ahistórico)*.

Así, contra la causalidad de un tiempo lineal y abstracto propio del historicismo más clásico, Benjamin contrapone una noción de un tiempo presente, un “ahora” como el verdadero tiempo de lo histórico, lo concreto y la revolución, y lo hace retomando de la mitología griega, la noción del <*kairós*>.

Para Benjamin, el <kairós> se asocia con *la llegada del mesías, la aparición de las revelaciones y la redención el día del juicio final*. Aquí son necesarias ciertas precisiones. Primero, este <kairós> o tiempo <kairótico>, no es otra cosa que un *tiempo puramente negativo, una ruptura en -y del- tiempo*.

Escribe Benjamin⁴:

[Tesis XIV] *“La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de <<tiempo ahora>>.”*⁵

El planteamiento de Benjamin no consiste -pues- sólo en romper con una idea del tiempo, sino con el propio estado de las cosas que se desarrollan gracias a esa concepción del tiempo (en tanto que *abstracto, infinito, homogeneizador y cuantificable*). Dice:

[Tesis VIII] *“La tradición de los oprimidos nos enseña que el <<estado de excepción>> en que ahora vivimos es en verdad la regla. [...] promover el verdadero estado de excepción se nos presenta entonces como tarea nuestra [...].”*⁶

En una abierta discusión contra los planteamientos de C. Schmitt hechos entre 1921 y 1922, para Benjamin tal *“estado de excepción”* se trata de *“un orden impuesto por la violencia”*. Benjamin retira entonces *“la discusión ya del soberano, ya del derecho, y lo coloca en el plano de la historicidad, en la cual la violencia juega un papel central.”* Benjamin -aquí- *“distingue entre la violencia que funda el derecho, la violencia constituyente y la violencia que lo mantiene frente a sus enemigos: la violencia constituida.”*⁷

⁴ De acuerdo a: Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México DF, Itaca/UACM, 2008.

⁵ *Ibíd.* p.51

⁶ *Ibíd.* p.43

⁷ Durand Ponte, Víctor M. *“Estado de excepción permanente”*, IIS/UNAM, 2012. En el sitio: *Conceptos y Fenómenos fundamentales de nuestro tiempo. IIS/UNAM.* http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/491trabajo.pdf [08/10/2018]

Es decir, ante un “estado de excepción” venido a orden establecido - en tanto que *permanente y por la fuerza*-, surge la necesidad de plantear un “verdadero estado de excepción”. Así, al hacerse evidente la *necesidad* de romper con el orden actual de las cosas, el sujeto toma *consciencia* de su posición, su papel y su situación histórica. A esto Benjamin lo llama: *el momento de la revelación y la redención* (para nosotros: *momento reflexivo*). Explicamos:

De la <redención> porque:

[Tesis III] “[...] sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citables su pasado en cada uno de sus momentos. Cada uno de sus instantes vividos se convierte en un punto a la orden del día [citation à l’ordre du jour], día éste que es precisamente el día del juicio final.”⁸

De la <revelación> porque:

[Tesis V] “La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. [...] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella.”⁹

[Tesis VI] “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro.”¹⁰

Y <reflexivo> porque:

[Tesis XV] “La conciencia de hacer saltar el continuum de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción. [...] Los calendarios miden el tiempo, pero no como los relojes. Son monumentos de una conciencia histórica [...]”¹¹

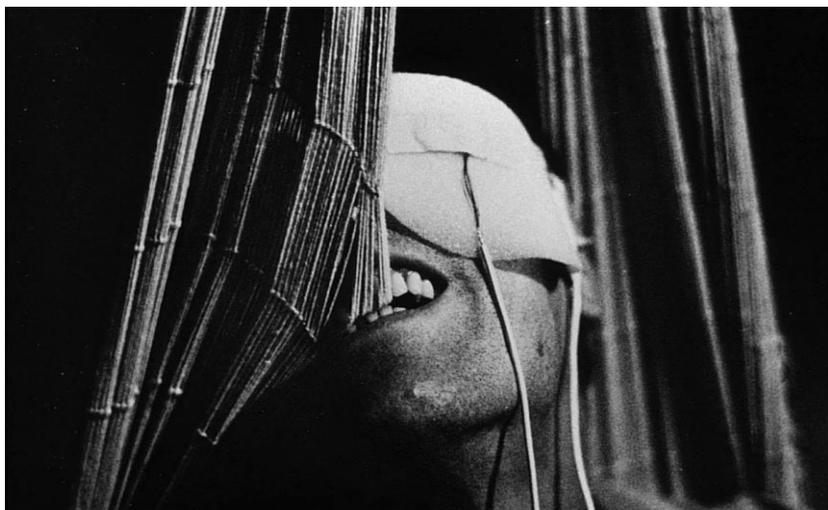
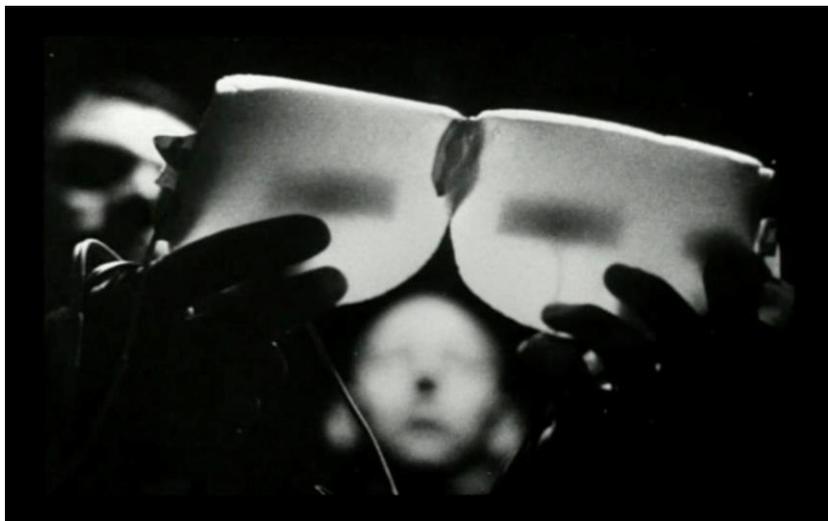
⁸ Benjamin, W. *Op. Cit.* p.37-38

⁹ *Ibíd.* p.39

¹⁰ *Ibíd.* p.40

¹¹ *Ibíd.* p.52





De tal forma que este <*kairós*> planteado por Benjamin, más que una simple alternativa historiográfica, representa una pauta para insertarse como sujeto y factor de cambio dentro de un proceso histórico revolucionario. Esto -como ya se ha dicho- se presenta en un doble movimiento de: ruptura y/o detención del tiempo (*momento irrupción*), y el momento de reconocimiento y autoconsciencia del sujeto histórico (*momento reflexivo*).

En otras palabras, esta *ruptura* y esa toma de *conciencia*, no deben dirigirse a una simple sustitución de una noción de tiempo por otro, sino a superar todo lo que subyace a ello, es decir, sus *tendencias* y *supuestos*. Por ello nuestro autor advierte:

[Tesis XIII] *“Pero la crítica –si ha de ser inclemente- debe ir más allá de esos predicados y dirigirse a algo que les sea común a todos ellos. La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío.”*¹²

Y concluye más adelante:

[Tesis XVII] *“Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas sino igual su detención.”*¹³

Entonces ¿cómo entender lo que sucedería al cambiar nuestra común noción del tiempo, por la idea de un *tiempo kairótico*? Atendamos a lo que sucede en la cinta *“La jetée”* (1962) del director francés, Chris Marker.

Mediometraje de ciencia ficción cuya historia gira en torno a la noción del *tiempo*, su estrecha relación con el *espacio* y la posibilidad de *irrumper* en su aparente linealidad a través del acto *reflexivo* y de la memoria.

¹² *Ibíd.* p.50-51

¹³ *Ibíd.* p.54

Considerada -por su autor- más cercana a una fotonovela, la cinta constituye un ejercicio experimental que logra desdibujar los límites entre la *imagen-tiempo* y la *imagen-movimiento*.

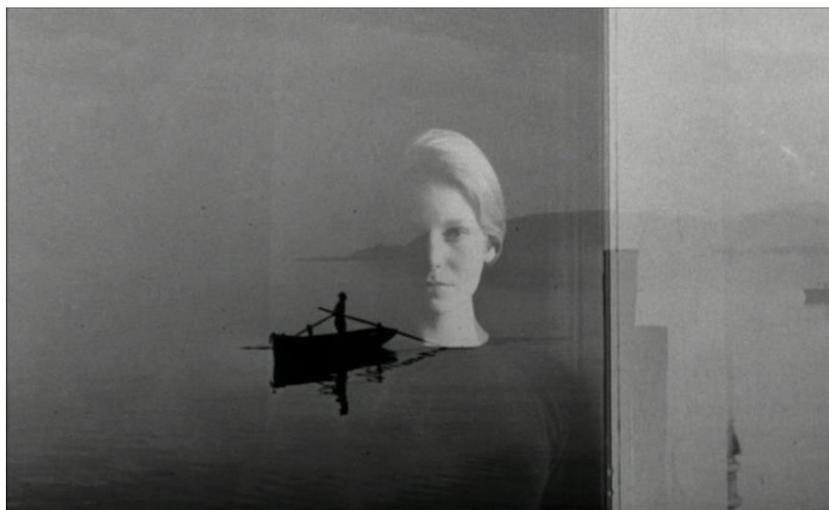
Montada -casi en su totalidad- con fotografías en blanco y negro, Marker otorga una mayor *densidad* a sus imágenes, llevando el proceso de corte y montaje a un nivel -tanto técnico, como expresivo- sólo comparable con el alcanzado por obras canónicas, como “*El hombre de la cámara*” de Dziga Vertov. Evidentemente la música, los sonidos ambientales (diegéticos) y la permanente narración en *off* de Jean Negroni, adquieren -aquí- una mayor relevancia, al ser utilizados como énfasis y refuerzos dramáticos.

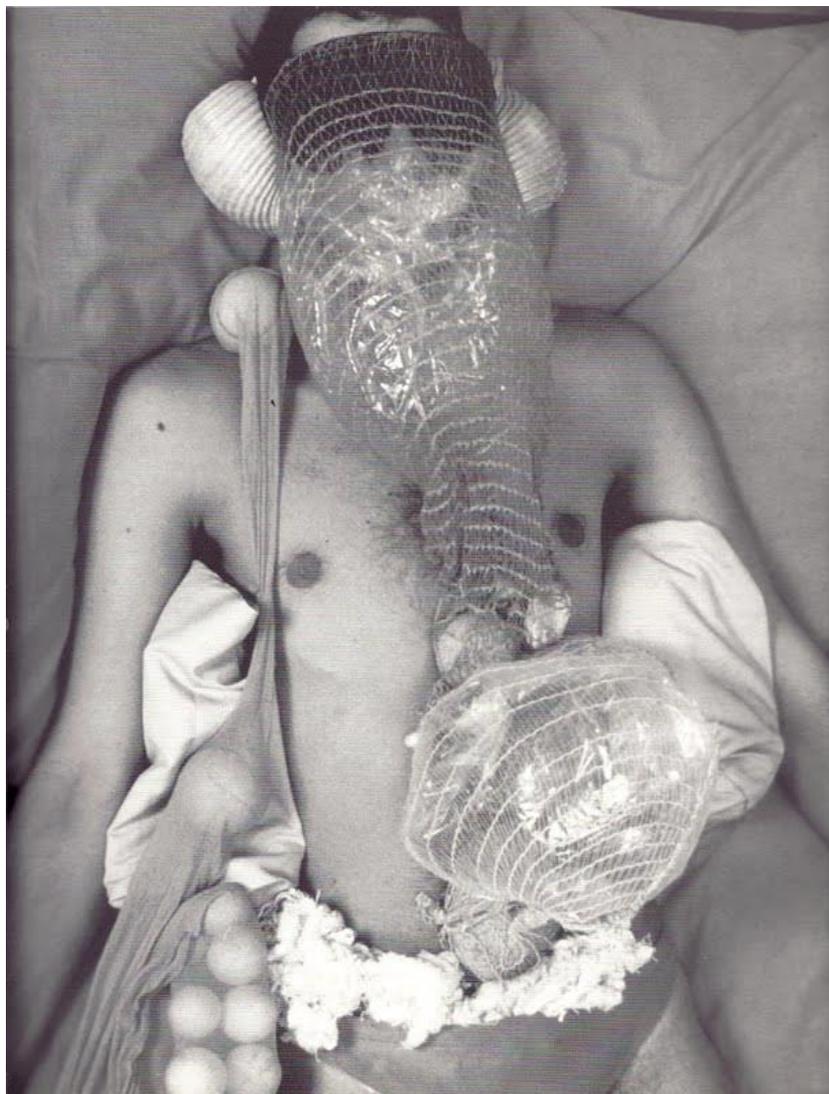
La historia se desarrolla en un -hipotético- París del futuro, posterior a la Tercera Guerra Mundial -una guerra nuclear- que ha dejado como consecuencia un alto nivel de radiación en la superficie terrestre, dejándola completamente inhabitable. La humanidad -o lo que queda de ella- se ha establecido en una red de túneles donde -si bien- sobreviven, saben que la única esperanza para salir de allí es la *imposible* tarea de enmendar la historia.

Con el tiempo un grupo de científicos ha logrado desarrollar un procedimiento -técnico- con el que es posible viajar a través del tiempo (no obstante, su perfeccionamiento ha reclamado numerosas víctimas tomadas de entre los prisioneros de guerra). Dichos científicos han descubierto un factor determinante para tener éxito en sus experimentos. Se trata de que el sujeto sometido a prueba conserve un recuerdo lo bastante consistente que les permita *recrear una imagen del pasado y poder así “reconstruirlo”*.

El protagonista (Davos Hanich) es un hombre marcado por un recuerdo de su infancia. Cuando niño, mientras visitaba -junto a sus padres- el aeropuerto de Orly fue testigo de un asesinato. Tiempo después del incidente estallaría la Tercera Guerra Mundial.







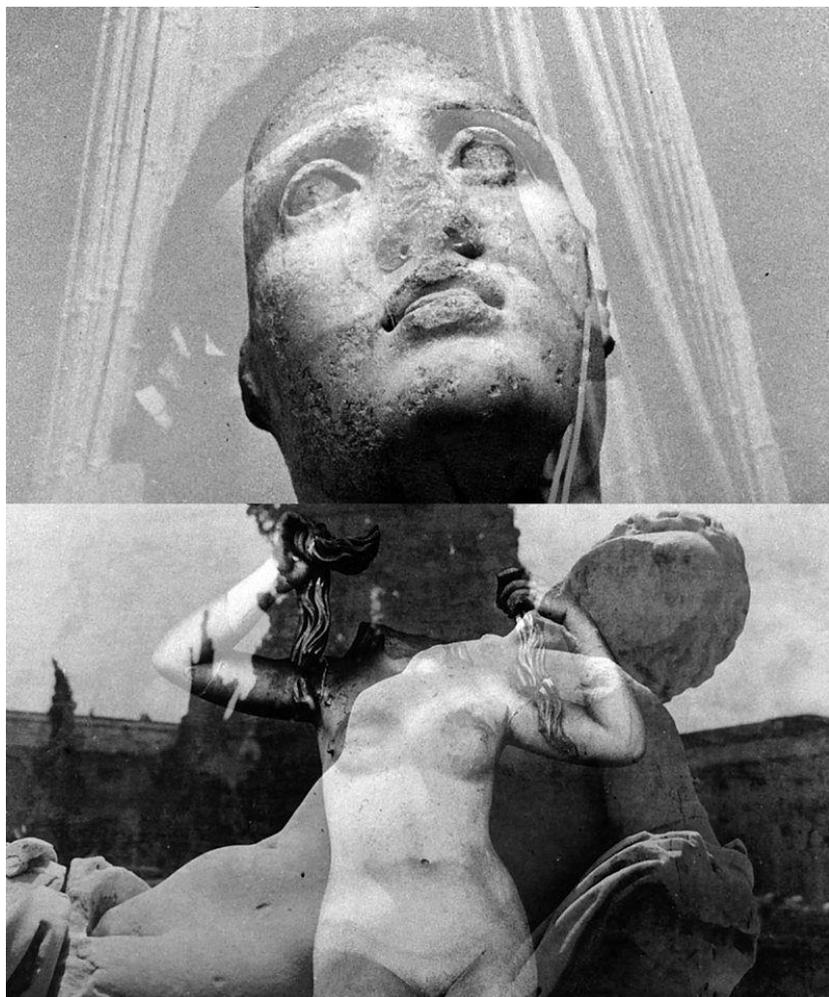


Siendo ya prisionero de guerra -nuestro hombre- es elegido para aplicarle dichos experimentos. Su objetivo -le explican- es servir como emisario y entablar vínculos con el pasado o el futuro, con el fin de traer “*viveres, medicamentos o fuentes de energía*” para socorrer al *presente*.

Los experimentos comienzan. Se trata de largas sesiones de inducción del sueño que se extienden por días o meses. Con el tiempo, el sujeto comienza a ver *imágenes “como revelaciones”*, mismas que van tomando mayor consistencia hasta conformar propiamente lo que reproducen. El protagonista, además de conservar la fatídica imagen del hombre asesinado en el muelle, guarda el recuerdo de una hermosa mujer (Hélène Chatelain) que vio ese mismo día y en ese mismo lugar. Durante sus misiones la mujer aparece como parte de sus recuerdos, encontrándola en situaciones diversas (caminando por la calle, platicando en un jardín, visitando un museo) convirtiéndose en el *leitmotiv* o hilo conductor que le permite “permanecer” y “habitar” *en* el pasado.

Sin embargo, una vez que el grupo de científicos tiene completo control sobre *cómo, cuándo y dónde* colocar al sujeto en el tiempo; deciden que es momento de enviarlo al futuro. Allí se encuentra una humanidad reconstruida y en paz, aunque reticente de su pasado. Naturalmente les pide ayuda -y de paso les plantea la posible paradoja de no brindárselas- de tal forma que los hombres del futuro acceden a darle una fuente de energía como único y último gesto de asistencia. Entonces el hombre vuelve con la ayuda.

No obstante, cumplida su misión con éxito, el sujeto vuelve a los túneles donde es aislado -a sabiendas de que tiene los días contados. Entonces recibe la visita de los hombres del futuro, quienes le ofrecen ir con ellos. No acepta, pero en cambio pide que le envíen al pasado, pues evidentemente se ha enamorado de la mujer.





Al volver reconoce -inmediatamente- el escenario. Ha retornado en aquel momento de su infancia en el muelle, para comprender finalmente que “*no se puede huir del Tiempo*”. Aquella escena que le marco y obsesionó durante toda su vida, era su propia muerte.

En este punto, valdría la pena hacer una recapitulación sobre nuestra noción de <*segunda naturaleza*>. Por otro lado, si la relación -aquí- planteada entre la cinta de Chris Marker y el texto de Benjamin puede parecer aún forzada. Léase -nuevamente- la tesis IX y considérese si <*La jetée*> no es un intento por sacar de su tieso lienzo al “*ángel de la historia*”, aquel cuya visión del pasado no es más que “*una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar.*”

A lo largo de este ensayo -en dos partes-, hemos expuesto una serie de ideas que intentan esbozar nuestra noción de: *Segunda naturaleza*. Esta noción define su contenido y surge al reconocer que la práctica urbano-arquitectónica contemporánea, pertenece a un proceso más general, constitutivo de la existencia humana, que es: *la edificación de mundo*.

Tenemos -pues- que: el hombre reproduce su existencia al vivir en, y al tomar de: la naturaleza, transformándola definitivamente. De tal forma que por *segunda naturaleza*, entendemos aquello que resulta de dicha transformación, y que ha logrado adquirir toda la apariencia de un hecho “natural” y “tranhistórico”. Tomemos como ejemplo *las ciudades*, o mejor dicho, la vida en las ciudades modernas. Algo que hoy nos parece de los más “natural”.

Bolívar Echeverría explica el *proceso de edificación de mundo* utilizando las categorías de <tiempo> y <espacio> como dimensiones básicas en que dicho proceso se desarrolla y se despliega. Por nuestra parte, consideramos que este proceso constituye la *base material* de lo que a diario experimentamos como el fenómeno urbano-arquitectónico, o en otras palabras, que el fenómeno urbano-arquitectónico no es otra cosa que la materialización de ese proceso constitutivo de la existencia humana que es: *la edificación de mundo*.

Así, al plantear un entramado de *tiempo y espacio* como categorías básicas para describir el proceso de *edificación de mundo*, Echeverría logra darle una doble dimensión de concreción a dicho proceso: por un lado una dimensión histórica, y por otro, una dimensión geográfica. Hablamos pues de una práctica históricamente determinada, que corresponde a un estadio específico en el desarrollo de la sociedad, y lo mismo vale para el aspecto geográfico, en suma: *se trata de una práctica perteneciente a un tiempo y a un lugar determinados*.

De tal forma, y a pesar de lo que pueda aparentar una ciudad, no se trata de un hecho inalterable sino del producto de un proceso en constante transformación. Esta perspectiva contrasta con el uso - más bien abstracto- que se les da a los conceptos de *tiempo y espacio* en la actual práctica urbano-arquitectónica, donde tales abstracciones -reales y anónimas- son una reducción de éste y otros aspectos de la vida social, a la estricta creación del valor mercantil.

Ya en 1923, G. Lukacs advierte los problemas derivados de tales abstracciones, cuando escribe sobre el fenómeno de la *cosificación*:



*“[...] en esta etapa de la evolución de la humanidad, no hay problema que no nos remita, en último análisis, a esta cuestión y cuya solución no deba buscarse en la solución del enigma de la estructura mercantil. [...] Porque solamente en este caso se puede descubrir en la estructura de la relación mercantil el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las formas correspondientes de subjetividad en la sociedad burguesa.”*¹⁴

En este sentido, nuestro planteamiento busca confrontar constantemente el aspecto abstracto de las nociones de *tiempo* y *espacio*, con la dimensión concreta de los mismos, ya como *tiempo-histórico*, ya como *espacio-geográfico*.

Y es que, con la discusión de los problemas ambientales y la conciencia de la gravedad de la crisis ecológica, se vuelve necesario recuperar la dimensión histórica y geográfica del proceso de *edificación de mundo* que produce esa *segunda naturaleza*. Esto es un intento por advertir que se trata -apenas- de una forma específica de “comprender” y “transformar” el mundo, misma que ha demostrado tener fundamentos con graves limitantes y peligrosas contradicciones, pues atenta contra el principio de la vida. Lo más *natural* sería -entonces- transformar radicalmente (es decir, *desde la raíz*) nuestra forma de *edificar el mundo*.

¹⁴ Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase*. La Habana, Instituto del Libro, 1970, p110



6

Historias de resistencia y territorios de lucha

*(La sal de la tierra – Herbert Biberman**

*Los siete samuráis – Akira Kurosawa **)*

*1954. Independent Production Company / International Union of Mine, Mill & Smelter Workers. *Dirección:* Herbert J. Biberman. *Guion:* Michael Wilson. *Fotografía:* Stanley Meredith, Leonard Stark. *Edición:* Joan Laird, Ed Spiegel. *Música:* Sol Kaplan.

**1954. Tōhō. *Dirección:* Akira Kurosawa. *Guion:* Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni. *Fotografía:* Asakazu Nakai (Asaichi Nakai). *Edición:* Akira Kurosawa. *Música:* Fumio Hayasaka.

“El colono hace la historia y sabe que la hace. Y como se refiere constantemente a la historia desde la metrópoli, indica claramente que está aquí, como prolongación de esa metrópoli. La historia que escribe no es, pues, la historia del país al que despoja, sino la historia de su nación en tanto que ésta piratea, viola y hambrea.”¹

“Vosotros sois la sal de la tierra; pero si la sal se desvaneciere, ¿con qué será salada? No sirve más para nada, sino para ser echada fuera y hollada por los hombres.”

[Mateo 5:13]

1. Cuando Marx explica *“El proceso de acumulación del capital”*², al final refiere el alcance de los múltiples procesos colonizadores impulsados desde Europa -incluida la invasión de América ocurrida en el siglo XV- pues resultaron determinantes para el desarrollo del capitalismo al constituir una fuente extraordinaria de *medios de producción* y la expansión del territorio para ejercer sus particulares *relaciones de producción*. Y es que a todo ello subyace un proceso que Marx describe como:

*“Por lo tanto, ante todo, separación del trabajador respecto a la tierra como su *laboratorium** natural –y, por consiguiente, disolución de la pequeña propiedad de la tierra, así como también de la propiedad colectiva de la tierra [...] la unidad del trabajo con sus supuestos materiales.”³*

¹ Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México, FCE, 1983. p.25

² Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*. Tomo I, Vol. 2 y 3. México, Siglo XXI, 1988. p.695-967

³ Marx, K. / Hobsbawm, E.J. *Formaciones económicas precapitalistas*. México, Siglo XXI. 2015 p.67

**Taller, lugar de trabajo*. [Nota de la fuente]

2. HOY DECIMOS ¡BASTA!⁴ Declarándose herederos de 500 años de atropellos y con ello de lucha y resistencia, se levanta en armas al sur de México un grupo de comunidades -en su mayoría indígenas- como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Su irrupción durante las primeras horas de enero de 1994 en distintas cabeceras municipales del Estado de Chiapas, coincide con la entrada en vigor del *Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN)* entre México, EE. UU. y Canadá. Su persecución continúa hasta el día de hoy, mientras que sus demandas recogidas en las distintas *Declaraciones de la Selva Lacandona* y en los *Acuerdos de San Andrés*, permanecen sin resolución.

3. Sucesor de organismos previos como las *Fuerzas de Liberación Nacional (FLN)*, el EZLN surge como una organización clandestinidad con sede en diversos pueblos campesinos y la selva de Chiapas. El EZLN se ha distinguido por su estratégico conocimiento del territorio -algo muy característico en este tipo de organizaciones- pero también por su hábil manejo de los medios masivos de comunicación (radio, televisión, internet, etc.) incluido el cine. La serie de documentos y registros producidos a lo largo de su historia -incluidos varios videos documentales- dan fe de su importancia en la historia contemporánea de México y el mundo.

4. Desde sus inicios el cine ha mostrado predilección por registrar acontecimientos de carácter histórico, sin distinguir entre grandes o pequeños sucesos, la cámara acompaña celosamente el movimiento de los pueblos. El cine documental da cuenta de ello. Sin embargo, en ocasiones la historia salta a la ficción en forma de recreación o reivindicación, dando voz a quien -en su momento- no la tuvo.

⁴ Enlace Zapatista - *Primera Declaración de la Selva Lacandona*. Comandancia General del EZLN. Chiapas, México, 1993. Consultado en: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/01/primera-declaracion-de-la-selva-lacandona/>



En este sentido, el cine se ha mostrado como una alternativa a la dictadura de la memoria que la historiografía oficialista suele ejercer sobre el relato de los pueblos.

5. En sus “*Tesis sobre la historia*”, W. Benjamin escribe:

*“Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo. [...] No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros.”*⁵

6. 1953: La 25ª ceremonia de los *premios Oscar* se convierte en la primera edición transmitida por televisión desde dos sedes en EE.UU. Meses más tarde, ocurre un infructuoso asalto a dos cuarteles en Cuba (*Moncada y Carlos Manuel Céspedes*) por un grupo de rebeldes que pretendía derrocar al dictador Fulgencio Batista. Durante el juicio contra los insurrectos, uno de ellos -abogado- redacta su propio alegato de defensa. Una reconstrucción de ese documento más tarde se da a conocer como “*La historia me absolverá*”. Su autor: Fidel Castro Ruz.

7. 1954: Ante la negativa francesa de implementar un proceso descolonizador en Argelia, se forma el *Frente de Liberación Nacional* (FLN). Poco después ocurren los primeros enfrentamientos que inician *la guerra de independencia de Argelia*.

Ese mismo año, se estrenan dos cintas que narran la historia de dos pueblos -aunque muy distintos entre sí-, que logran a través de la organización comunitaria y el conocimiento de su territorio, la clave para la resistencia y la defensa de sus formas de vida.

⁵ Benjamin, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México DF, Ítaca/UACM, 2008, p.42



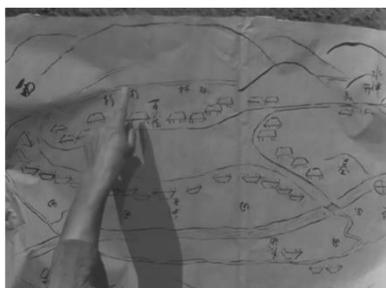
Dirigida por Akira Kurosawa, *Los siete samuráis* (1954) es una cinta en dos actos, ambientada en el Japón del siglo XVI. Un poblado campesino se ve sumido en la miseria y la desesperación, pues además de sus tributos ordinarios, son azotados continuamente por una banda de ladrones.⁶

Primer acto. Ante la eventual llegada de los bandidos que uno de los pobladores descubre, el pueblo entero entra en pánico. La reacción entre los pobladores es diversa y existe discordia sobre ¿qué hacer? Al consultar al anciano del pueblo, el viejo rememora una anécdota y sugiere una salida a su dilema: *defenderse contratando samuráis*.

Sin recursos para costear el servicios de los guerreros, un grupo de pobladores -encabezados por Rikichi- va en busca de un grupo de samuráis que estén dispuestos a ayudarlos, ofreciendo a cambio sólo comida y hospedaje.

Sin un clan o un amo que defender, la situación de muchos guerreros no es mejor que la de estos campesinos, pero por su jerarquía dentro de la sociedad, suelen cultivar una imagen de hombres reacios y orgullosos que no fácilmente arriesgarían la vida por un puñado de arroz. Sin embargo, la excepción hace la regla. Durante su búsqueda, Rikichi y compañía son testigos de un acto de valentía realizado por un veterano samurái llamado Kanbei, que, sin pedir mucho a cambio, logra salvar la vida de un niño. Su proeza es bien vista y le atrae el reconocimiento de la muchedumbre, incluido un supuesto samurái de actitud insolente (Kikuchiyo), y un joven aprendiz (Katsushiro) que impresionado con la habilidad de Kanbei, le pide sea su maestro.

⁶ Siguiendo a Marx: “En general, en la propiedad del suelo está comprendida la de los productos orgánicos de éste. [[Si al hombre mismo se lo conquista junto con el suelo, como accesorio orgánico de éste, se lo conquista entonces como una de las condiciones de la producción y así surge la esclavitud y servidumbre, que pronto adultera y modifica la forma originaria de toda entidad comunitaria y llega a convertirse en base de esta. De tal modo, la estructura simple resulta negativamente determinada.]]” Marx/Hobsbawm: Op. Cit. p.88



Finalmente, los campesinos explican su situación y hacen su oferta a Kanbei. Después de considerarlo, el veterano guerrero acepta y emprende la búsqueda de *siete* guerreros -según sus cálculos- necesarios para llevar a cabo la defensa del pueblo.

Tras varios intentos, Kanbei logra reclutar a seis hábiles guerreros para unirse a la misión, más tarde el excéntrico y desmentido samurái, Kikuchiyo, se unirá al grupo. Por otro lado, cabe destacar que los samuráis reunidos se distinguen más por sus virtudes humanas que por sus habilidades o experiencia en batalla, pues como explica el propio Kanbei, para ganar una guerra hace falta más que una buena espada.

Al llegar al pueblo no son bien recibidos por los desconfiados campesinos, que ven incluso en el samurái un potencial enemigo. Sin embargo, los guerreros deciden quedarse y cumplir con su misión. Entonces se inician los trabajos de reconocimiento del terreno y el entrenamiento táctico y de combate para los pobladores, que finalmente deberán ayudar a combatir a los cuarenta bandidos que conforman la temible banda.

Pero el proceso es difícil, el miedo, la desconfianza y el egoísmo siguen apareciendo entre los pobladores, cosa que los samuráis se ven orillados a apaciguar -a veces- por la fuerza. No obstante, el compromiso de los guerreros hacia la causa de los campesinos, logra restaurar y formar fuertes vínculos entre ellos, sobre todo vínculos basados en la planeación, la organización y el trabajo colectivo.⁷

⁷ Nuevamente Marx: “La *propiedad* significa entonces *pertenecer a una tribu* (entidad comunitaria) (tener en ella existencia subjetiva-objetiva) y por intermedio del comportamiento de esta entidad comunitaria frente a la tierra, comportamiento del individuo con la tierra, con la condición originaria de la producción –pues la tierra es a la vez material bruto, instrumento, fruto- como con presupuestos correspondientes a su individualidad, modos de existencia de ésta.” Ibid. p.89-90





Segundo acto. Es el tiempo de siega y con ello se avecina la ejecución del plan de defensa que consiste en inundar los campos de cultivo y restringir a uno los caminos de acceso al pueblo. Nuevamente se descubre anticipadamente el movimiento de los bandidos que ya vigilan el pueblo, librándose las primeras escaramuzas a favor de los samuráis. Por otra parte, es la primera vez que Kanbei y los guerreros son testigos de la furia del pueblo, cuando toman venganza contra un bandido caído prisionero.

Más tarde, los guerreros planean una arriesgada emboscada a la posición de los bandidos, y en un intento por diezmar su fuerza y municiones, incendian su escondite. Pero a pesar de cumplir con el objetivo, el ataque resulta mal, pues Heihachi es herido de muerte convirtiéndose en la primer baja significativa para los samuráis.

Perdido el factor sorpresa, los bandidos no esperan más y atacan. Sin embargo, esta vez se encuentran con las primeras dificultades de un terreno inaccesible y con las maniobras de defensa campesina. Uno tras otro, van librándose una serie de combates que duran días y noches, mermando poco a poco las filas y el ánimo de ambos bandos. En este punto la figura de los samuráis es un factor importante (incluso la del temerario Kikuchiyo), pues son las virtudes por que fueron elegidos, las que comienzan a marcar diferencia en los momentos y las batallas difíciles.

Toda la población se involucra en la defensa del pueblo, incluso las mujeres, que, de ser necesario toman la hoz o una improvisada lanza y arremeten contra los ladrones.

Cabe destacar la extraordinaria calidad de las escenas de batalla ambientadas en el pueblo. Es conocida la anécdota en que, negándose rotundamente a grabar dentro de un estudio, Kurosawa manda construir un pueblo escala 1:1, gastando una parte importante del presupuesto en ello. También aquí es patente el novedoso recurso de Kurosawa por grabar una misma escena desde

distintos ángulos, obteniendo múltiples planos de una misa acción, esto sumado a un impecable ejercicio de montaje dan ese particular dinamismo a la cinta, muy innovador para su momento.

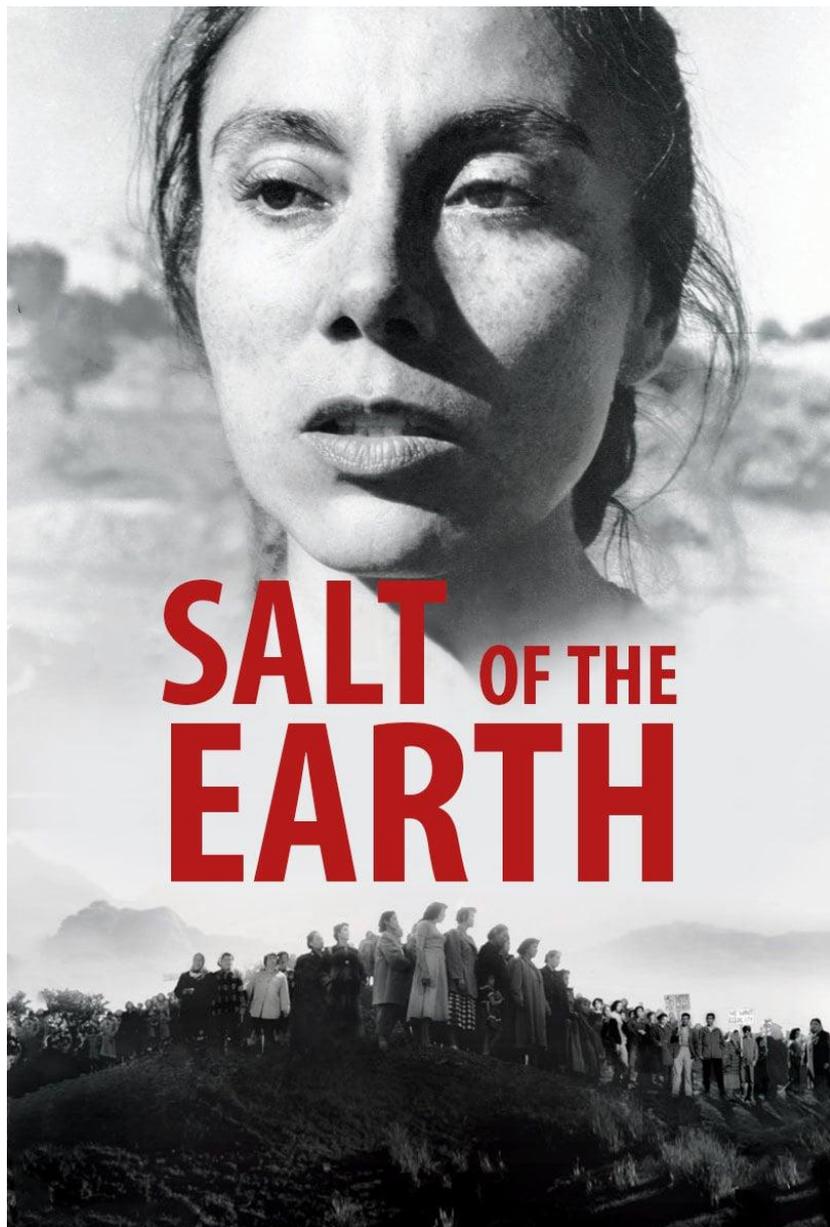
Pero de vuelta en la trama. Las hostilidades se han prolongado y se vislumbra un último ataque. Cansados, heridos y con hambre los trece bandidos restantes están desesperados y dispuestos a todo. Kanbei espera que el combate se dé por la mañana, por lo que sugiere a todos, volver a sus casas y convivir esa noche con sus familias. Aquí es descubierto el romance entre Shino y Katsushiro, que merece un comentario aparte.

La última batalla resume la dimensión épica de la trama, tanto por su brutalidad como por las difíciles condiciones en que se desarrolla, pero también por su dramático desenlace. Y es que durante el ataque pierden la vida junto a otros hombres del pueblo, Kyuzo y Kikuchiyo. No obstante, el pueblo logra una gloriosa defensa de sus bienes, sus recursos y el producto de su trabajo.⁸ Aunque los guerreros sobrevivientes quedan desolados por la pérdida de sus compañeros, Kanbei y compañía son conscientes de que ese suele ser un precio que se paga por la victoria.⁹

Finalmente cabe mencionar la historia de Shino y Katsushiro. Sin duda, no es casualidad que Kurosawa añada una historia de amor paralela a la trama. Y es que -aunque no lo parezca- este sentimiento propio de toda nueva generación, es lo que funciona como la chispa que da su fuerza y su sentido al acto de resistencia – que no es otra cosa que un acto de defensa y perpetuación de la vida.

⁸ Y es que: “*Propiedad* no significa entonces originariamente sino el comportamiento del hombre con sus condiciones pertenecientes a él, suyas, *presupuestas* junto con su *propia existencia*; comportamiento con ellas como con *presupuestos naturales* de sí mismo, que, por así decirlo, sólo constituyen la prolongación de su cuerpo.” Ibid. p.89

⁹ Explica Marx: “*Por eso es la guerra uno de los trabajos más originarios de todas estas entidades comunitarias naturales, tanto para la afirmación de la propiedad como para la nueva adquisición de esta.*” Ibid. p.88



Por otro lado, está *“La sal de la tierra”* (1954), película independiente del director norteamericano, Herbert Biberman. Realizada durante su veto en la industria cinematográfica de los EEUU, ya que su nombre figuraba entre los *“diez de Hollywood”* (*Hollywood ten*) de las famosas *listas negras* que aparecieron en la década de los 50’s como parte de una campaña política que persiguió a miembros de la industria por su -presunta- relación con actividades *antiamericanas* de origen comunista.¹⁰

Dramatización de la huelga minera ocurrida en 1951 en Silver City, Nuevo México, mejor conocida como la *“Empire Zinc strike”*.¹¹ Narrada por su protagonista: Esperanza Quintero (Rosaura Revueltas) la cinta relata un episodio que cambiaría la historia de su familia. Junto a su esposo, Ramon Quintero (Juan Chacón) un minero que ha trabajado durante 18 años para la *Delaware Zinc Inc.* y sus tres hijos, viven en un pequeño barrio obrero de la localidad de *Zinc Town, Nuevo México*.

Hartos de las inhumanas y discriminatorias condiciones de trabajo impuestas por la *Delaware Zinc Inc.*, la Unión de trabajadores a la que pertenece Ramon, contempla levantar una huelga para exigir igualdad de pago y mayor seguridad en sus condiciones de trabajo.¹²

¹⁰ Según David Harvey, su mensaje es tan contundente que la cinta fue proscrita sistemáticamente de las salas de cine en los EE.UU. Por otra parte, esto motivó a comentarla bajo la luz de algunos pasajes del *Manifiesto comunista* [1848] de Marx y Engels.

Harvey, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. España, Akal, 2013, p.196-197.

¹¹ *“Desde hace unas décadas, la historia de la industria y del comercio no es más que la historia de la rebelión de las fuerzas productivas modernas contra las actuales relaciones de producción, contra las relaciones de propiedad que condicionan la existencia de la burguesía y su dominación.”* Marx, K., Engels, F. *Manifiesto del Partido Comunista*. URSS, Editorial Progreso, 1990, p.32

¹² *“En la misma proporción en que se desarrolla la burguesía, es decir, el capital, se desarrolla también el proletariado, la clase de los obreros modernos, que no viven sino a condición de encontrar trabajo y lo encuentran únicamente mientras su trabajo acrecienta el capital. Estos obreros, obligados a venderse al detalle, son una mercancía como cualquier otro artículo de comercio, sujeta, por tanto, a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las fluctuaciones del mercado.”* Ibid. p.33



Bajo tales condiciones, un anticipado accidente en la mina casi cuesta la vida a un hombre, razón por la que estalla la huelga. Pronto -y para su sorpresa- se ven apoyados por sus mujeres, que ya habían comenzado un movimiento para mejorar las condiciones de infraestructura y servicios para su comunidad.

Rápidamente se dan las primeras acciones contra la huelga. Con ayuda de *esquirolas*, la compañía y la policía hostigan a los mineros. Tras ser señalado como dirigente del movimiento, Ramon resulta detenido en uno de los altercados y mientras cumple su condena, Esperanza da a luz su tercer hijo.

Al salir de la cárcel, Ramón se reintegra a las actividades de la huelga, que se ha extendido por meses, pues, la compañía continúa negándose a entablar el diálogo y negociar las demandas de los mineros. En un nuevo intento por desarticular el movimiento, la compañía prohíbe la venta de alimentos y suministros a las familias de los huelguistas. En este punto, algunas familias no resisten y se marchan. Con el apoyo de comunidades cercanas y con la oportuna intervención de otras uniones de trabajadores a nivel nacional e internacional, el piquete nuevamente sale a flote.¹³

El organizado movimiento pone en jaque a la empresa y a la policía, por lo que se da un nuevo intento por desarticularlo. Esta vez, la compañía recurre a la ley. Así, el sheriff presenta a los huelguistas un mandato oficial basado en la ley Taft-Hartley, que prohíbe a los trabajadores manifestarse, bajo advertencia de multas y arrestos.¹⁴

¹³ “[...] Aquí y allá la lucha estalla en sublevación. A veces los obreros triunfan; pero es un triunfo efímero. El verdadero resultado de sus luchas no es el éxito inmediato, sino la unión cada vez más extensa de los obreros. Esta unión es propiciada por el crecimiento de los medios de comunicación creados por la gran industria y que ponen en contacto a los obreros de diferentes localidades. Y basta ese contacto para que las numerosas luchas locales que en todas partes revisten el mismo carácter, se centralicen en una lucha nacional, en una lucha de clases.” Ibid. p.35-36

¹⁴ “Vuestras ideas mismas son producto de la relaciones de producción y de propiedad burguesas, como vuestro derecho no es más que la voluntad de vuestra clase erigida en ley;

En una asamblea convocada para discutir el futuro de la huelga, las mujeres irrumpen y toman la palabra para proponer una salida al problema. No obstante, primero exigen se reconozca su *valiosa y activa participación* dentro del movimiento, lo que les daría el derecho a tener voz y voto sobre las futuras resoluciones del mismo, para luego señalar un vacío existente en la ley, y ser ellas quienes integren los piquetes en reemplazo de los hombres.¹⁵

La propuesta es aprobada y al día siguiente las mujeres realizan el piquete. Sorpresivamente mujeres de todo Zinc Town se suman a la movilización. Los enfrentamientos con la policía no se hacen esperar, pero esta vez la multitud supera en número a las *fuerzas del orden*, por lo que prefieren retirarse.

Sin embargo, el hostigamiento continúa y en un nuevo intento por desarticular el movimiento, otra vez se ordena el arresto de las -ahora- dirigentes. En la redada, Esperanza resulta encarcelada junto a otras mujeres. Más tarde, el grupo monta un alboroto en la prisión, por lo que el Sheriff no tiene más remedio que liberarlas.

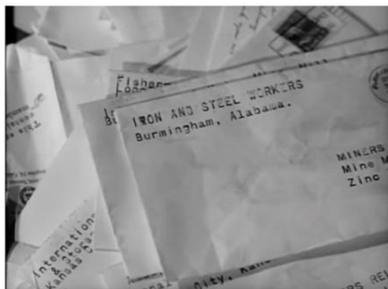
Durante el periodo en que las mujeres mantienen activa la huelga, los roles cambian drásticamente.¹⁶ Los hombres se ven obligados a cumplir con las tareas del hogar, y es aquí donde muchos de ellos toman conciencia de la importancia de integrar otro tipo de demandas a sus peticiones habituales, por ejemplo, el suministro de servicios como agua, luz o drenaje para sus comunidades.¹⁷

voluntad cuyo contenido está determinado por las condiciones materiales de existencia de vuestra clase." Ibid. 43-44

¹⁵ *"Pero la industria, en su desarrollo, no sólo acrecienta el número de proletarios, sino que les concentra en masas considerables; su fuerza aumenta y adquieren mayor conciencia de la misma."* Ibid. p.35

¹⁶ *"La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de propiedad tradicionales; nada de extraño tiene que en el curso de su desarrollo rompa de la manera más radical con las ideas tradicionales."* Ibid. p.47

¹⁷ *"En la sociedad burguesa, el trabajo vivo no es más que un medio de incrementar el trabajo acumulado. En la sociedad comunista, el trabajo acumulado no es más que un medio de ampliar, enriquecer y hacer más fácil la vida de los trabajadores."* Ibid. p.42



Es decir, caen en cuenta que más allá de las exclusivas reivindicaciones sobre las mejoras en sus condiciones de trabajo, se trata de obtener mejores condiciones de vida, y en este mismo sentido, que la exigencia de igualdad, no solo debe buscarse sobre el trato o el pago de un salario equivalente al de sus pares norteamericanos blancos, sino que también está en juego otro tipo de igualdad: la de género.

Esto -incluso- entre los obreros más *conscientes*, llega a generar cierto disgusto. Como Ramon, que prohíbe y condena la actividad política y la toma de consciencia de su mujer, Esperanza.¹⁸

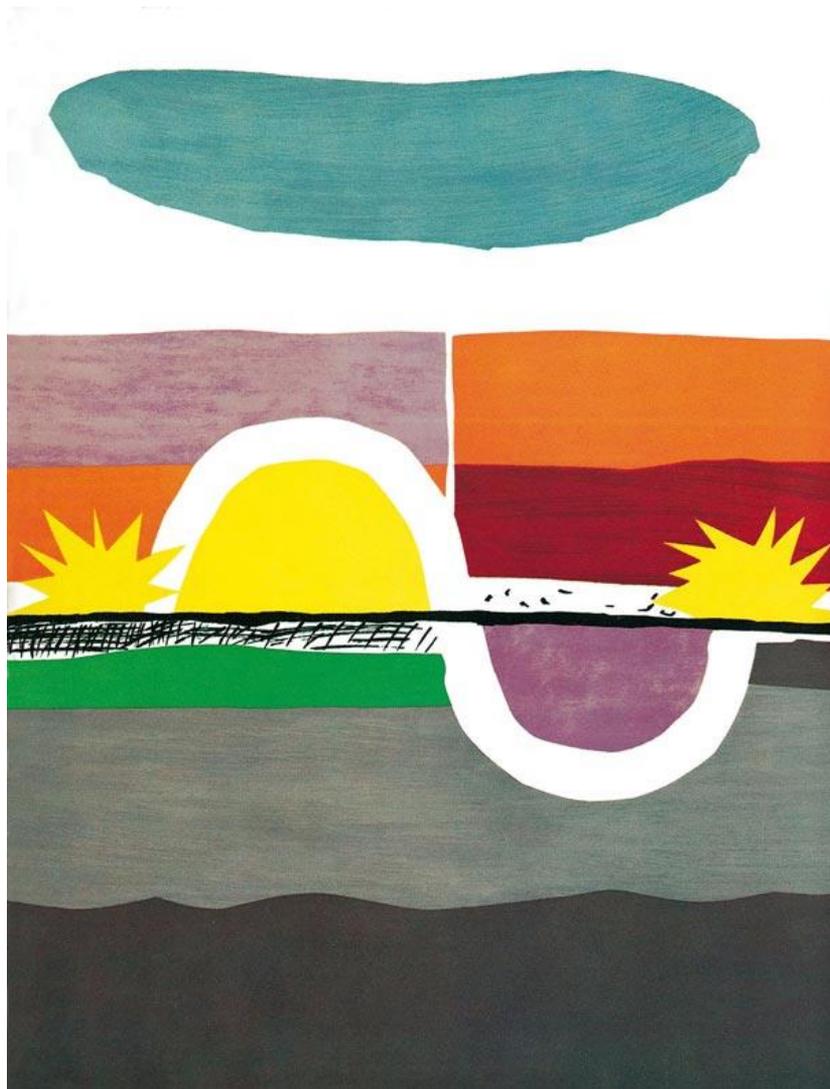
Así, *la praxis revolucionaria* llevada a cabo por las mujeres de Zinc Town, pone en evidencia que dentro de una sociedad donde existe *lucha de clases*, también existen otro tipo de tensiones que van más allá del clásico binomio entre *burgueses y proletarios*.¹⁹

En un renovado esfuerzo por reprimir el movimiento, los dueños de la compañía y las autoridades, confiados en que tarde o temprano el uso fáctico de la fuerza dará sus resultados, llevan a cabo un intento de desahucio contra la familia Quintero, mismo que es evitado gracias a la solidaridad de la comunidad que -para entonces- ha alcanzado un gran poder de convocatoria. Así, ante una comunidad bien organizada en torno a un programa y objetivos claros, sumado a un gran despliegue de fuerza en su movilización, la empresa y la policía dan marcha atrás para evitar *empeorar* la situación, por lo que el movimiento gana esa batalla -más no la guerra.

¹⁸ “La burguesía ha desgarrado el velo de emocionante sentimentalismo que encubría las relaciones familiares, y las ha reducido a simples relaciones de dinero.” Ibid. p.30

¹⁹ “Las fuerzas productivas de que dispone no favorecen ya el régimen de la propiedad burguesa; por el contrario, resultan demasiado poderosas para estas relaciones, que constituyen un obstáculo para su desarrollo; y cada vez que las fuerzas productivas salvan este obstáculo, precipitan en el desorden a toda la sociedad burguesa y amenazan la existencia de la propiedad burguesa” Ibid. p.33

Es -ciertamente- notable la integración de temas como la familia, la comunidad (étnica), la emancipación de la mujer, la defensa del territorio, etc. todo en una misma trama. En este sentido, cabe reconocer el adelantado ejercicio reflexivo hecho en la cinta. Primero por retomar un hecho histórico, luego por caracterizarlo no como una, sino como un conjunto de luchas que se entrelazan: la lucha de clases, la lucha por el territorio, la lucha de género, la lucha contra la discriminación racial, etc., para finalmente advertir que existe un elemento que las articula a todas: ***la sal de la tierra***.



III
Reflexiones por una práctica crítica
(Conclusiones)

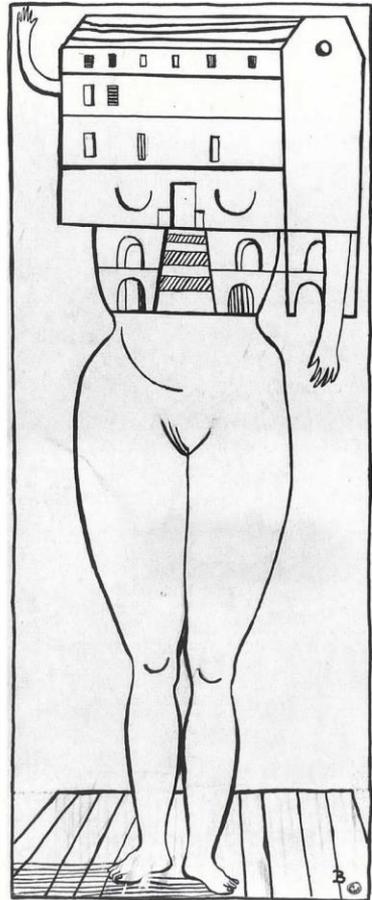
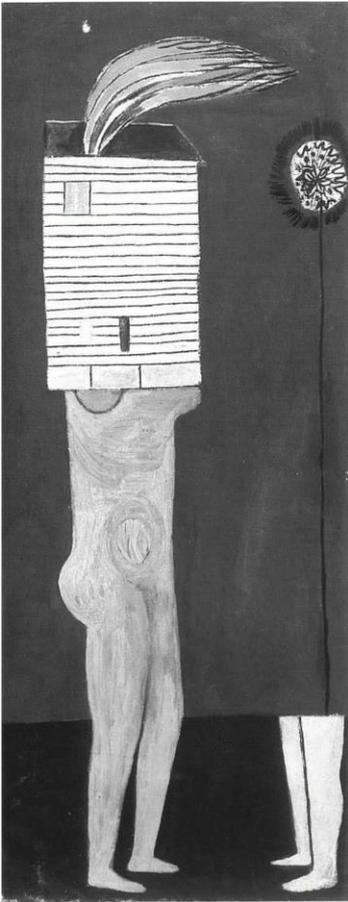
*“¿Qué os admira? ¿Qué os espanta /
si fue mi maestro un sueño, / y estoy
/ temiendo en mis ansias / que he de
despertar y hallarme / otra vez en mi
cerrada / prisión? Y cuando no sea, /
el soñarlo sólo basta; / pues así
llegué a saber / que toda la dicha
humana, / en fin, pasa como sueño. /
Y quiero hoy aprovecharla / el tiempo
que me durare, / pidiendo de
nuestras faltas / perdón, pues de
pechos nobles / es tan propio el
perdonarlas.”*

-P. Calderón de la Barca:
La vida es sueño [Jornada III]-

Antes de dar paso a las conclusiones, debo advertir que al redactar este último capítulo, he “avanzado” -ya- respecto a varias de las premisas elaboradas en los capítulos anteriores. Y es que, no obstante el cine ha sido una herramienta útil para exponer algunos puntos importantes, finalmente he caído en cuenta que es posible lo haya hecho de manera inadecuada y por medio de imágenes insuficientes. Por eso hago un atento llamado a considerar y discutir las imprecisiones que el presente trabajo pueda contener.

Por otro lado, exhorto a la lectura de los textos empleados y sugeridos a lo largo del documento, en el ánimo de revisar y -acaso- recuperar algo del laborioso despliegue de ideas -aquí- elaboradas y presentadas.

Dicho esto, tómense las siguientes notas a manera de conclusiones:



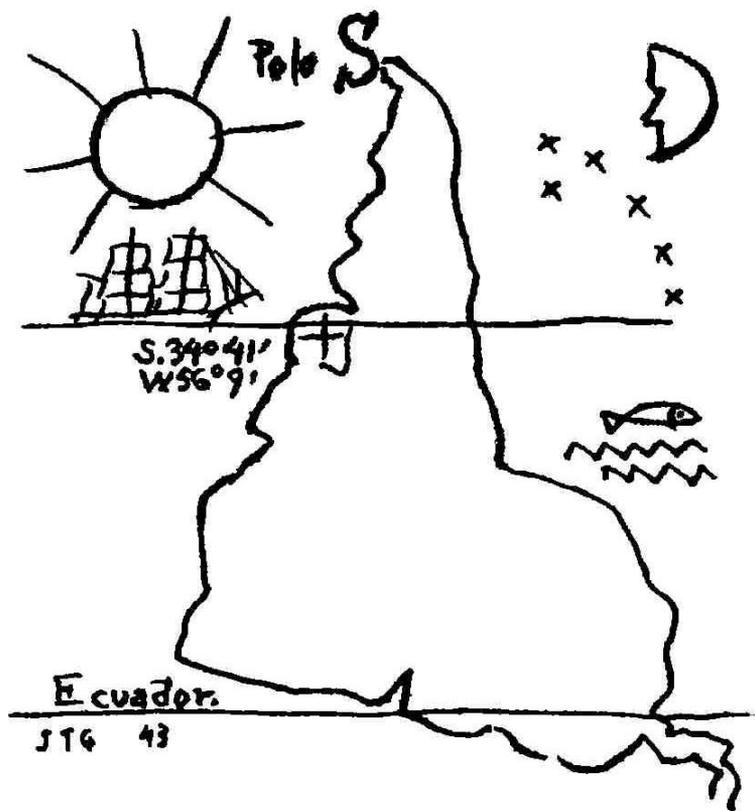
“ TRES ADVERTENCIAS A LOS SEÑORES ARQUITECTOS ”

I.- DE LA RELACIÓN ENTRE CINE Y ARQUITECTURA: A OTRO TIEMPO, OTRO ESPACIO.

Respecto a nuestro planteamiento inicial sobre *el cine como ámbito de reflexión arquitectónica*, podemos decir que ha resultado fructífero. Y es que, a pesar de abordar específicamente el caso de los estudios de cine -tomando la arquitectura como tema principal-, esto nos ha permitido extender la discusión más allá del propio cine y de la propia arquitectura, admitiendo -cuando no exigiendo- integrar excursos sobre filosofía, historia, política, urbanismo, etc. *En términos prácticos, esto nos ha brindado una forma completamente distinta de ver, comprender y hacer arquitectura.*

Es decir, la naturaleza reflexiva del tiempo cinematográfico nos ha permitido adoptar una perspectiva distinta al tiempo lineal, progresivo y abstracto que usualmente empleamos para pensar, describir y producir -no sólo arquitectura- sino la vida en su conjunto. Este tiempo reflexivo ha puesto de relieve la emergencia de temas más allá de la propia arquitectura, a los que -no obstante- no es ajena. Esta aproximación “por fuera” de la disciplina, nos ha permitido ver sus grandes limitantes, pero también su enorme potencial, sobre todo cuando va más allá de sí misma, cuando tiende puentes con otras disciplinas y -especialmente- cuando se cuestiona sin rodeos su papel -nada neutro- dentro de los ámbitos político, económico y sociocultural.

Cabe aclarar que el orden en que se llegó a estas conclusiones no comenzó en el cine, sino en un bagaje previo que nos permitió ver y tender tan singulares puentes. En otras palabras, no se llegó a las *Tesis sobre la historia* de Benjamin por *La Jetté* de Chris Marker, aunque habría sido un buen pretexto.



Esta forma de realizar los análisis tomó largo tiempo, pues, aunque nunca se pretendió agotar los temas, continuamente se presentaron limitantes al ir de un marco disciplinar a otro, por ejemplo: las imitantes de *lenguaje, las metodológicas y de perspectiva crítica*.

Aunque no infranqueables, las limitantes de lenguaje fueron una constante al momento de concretar gran parte de las ideas y planteamientos teóricos importantes. Por ejemplo, mientras la noción de *espacio* en arquitectura es fundamento, elemento base, condición material, etc.; en el cine, el *espacio filmico* se encuentra supeditado a la *imagen-tiempo* e *imagen-movimiento* (Véanse los estudios 1 y 5). Esto no quiere decir que en arquitectura no exista una noción de *tiempo* o que en el cine no exista una noción de *espacio*, el punto es que se debe ser muy claro el marco categorial desde el cual se enuncia cada concepto, pues su significado no solo puede variar sino diferir. La solución a estas complicaciones conceptuales fue una lectura siempre dialéctica, buscando sintetizar lo distintos valores y de no ser posible, se optaba por la categoría que mejor permitiera expresar nuestra idea.

Algo similar sucede con el aspecto metodológico. Al recurrir y referir investigaciones, estudios y análisis de diversos temas y disciplinas, surgieron evidentes diferencias en la forma, el rigor y las herramientas con que cada una (y cada autor) plantea y aborda un tema o problema en específico. En estos casos, la mejor opción fue *recuperar* -ya parcial, ya completamente- las herramientas metodológicas que se nos iban presentando, ajustando y cuestionando su pertinencia tanto en el desarrollo de la idea, como en su impacto sobre las conclusiones, dando paso a nuestro tercer y último punto: *la perspectiva crítica*.

Y es que, en el aparente *sencillo ejercicio* de discriminar entre información diversa, elegir cuál será nuestro marco teórico y cuáles nuestras fuentes y herramientas metodológicas, encontramos -ya- las bases de una perspectiva crítica mínima. En efecto, ya en el uso de ciertos autores, conceptos y categorías es posible advertir la *orientación* de un texto y en -muchas- ocasiones su resultado. No obstante, siempre se puede ir más allá llevando estos criterios a fondo, buscando un mayor *rigor* para la investigación, aunque en este sentido parece pertinente reproducir las siguientes líneas:

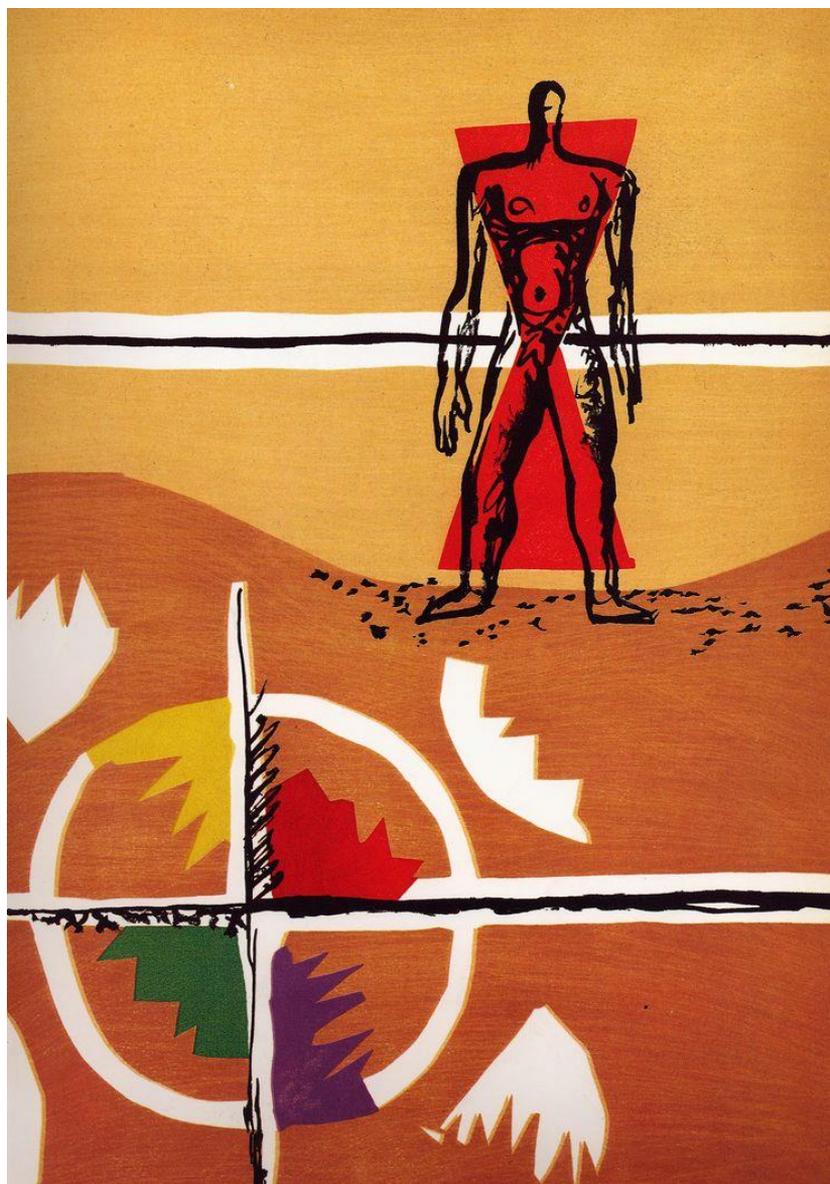
“Desde una orientación epistemológica crítica, se establece una relación de conocimiento en que las formas de abordar la realidad reconocen la necesidad de asumir una postura racional que potencie el ejercicio del conocer, al no agotarlo en la explicación de lo real, sino que amplíe las potencialidades de lo real mismo. Se entiende la realidad como campo de alternativas donde los sujetos y las prácticas sociales tienen la posibilidad de construir historia. Se trata de avanzar del conocimiento a la conciencia, o en otras palabras, del conocimiento teórico al conocimiento histórico.”¹

Así, el concepto aquí propuesto y que da subtítulo al trabajo, es decir: *la cosificación del espacio en el cine*, salta de la ficción a la realidad como pregunta, en un abierto intento por transformarla.

II.- LA COSIFICACIÓN DEL ESPACIO ¿EN EL CINE?

En el contexto de las películas analizadas son sugeridas -literal o metafóricamente- una serie de convenciones respecto a las nociones de: *espacio* y *tiempo*, como categorías de un particular sistema de interpretación del mundo y de la experiencia vida.

¹ Gandarilla Salgado, José G. “¿De qué hablamos cuando hablamos de globalización?: una incursión metodológica desde américa latina”. *Ánfora*, vol. 14, núm. 22, 2007, p. 57 Universidad Autónoma de Manizales, Caldas, Colombia.



Nuestra hipótesis sostiene que: *estas nociones, más que simples metáforas o recursos figurativos (representaciones), en realidad son reflexiones que señalan un proceso real (concreto) que tiene como base material: la vida citadina en la sociedad moderna capitalista. Proceso que podemos denominar como: **la cosificación del espacio.***²

En su canónico ensayo sobre *el fenómeno de la cosificación*, el filósofo húngaro, G. Lukács, explica -así- dicho fenómeno:

1.- *“La metamorfosis de la relación mercantil en cosa provista de una <<objetividad fantasmagórica>> no puede, limitarse a la transformación en mercancía de todos los objetos destinados a la satisfacción de las necesidades. Ella imprime su estructura a toda la conciencia del hombre; las propiedades y las facultades de la conciencia no sólo pertenecen a la unidad orgánica de la persona, sino que aparecen como <<cosas>> que el hombre <<posee>> y <<exterioriza>> lo mismo que los objetos del mundo exterior. No hay, de conformidad con la naturaleza, ninguna forma de relación de los hombre entre sí, ninguna posibilidad para el hombre de hacer valer sus <<propiedades>> físicas y psicológicas, que no se someta, en proporción creciente, a esa forma de objetividad.”*³

2.- *“[...] en esta etapa de la evolución humana, no hay problema que no nos remita, en último análisis a esta cuestión y cuya solución no deba buscarse en la solución del enigma de la estructura mercantil. [...] el problema de la mercancía no aparece solamente como un problema particular, ni aun como el problema central de la economía considerada como una ciencia particular, sino como el problema central, estructural, de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales. Porque solamente en este caso se puede descubrir en la estructura de la relación mercantil el prototipo de todas las formas de objetividad y de todas las formas correspondientes de subjetividad en la sociedad burguesa.”*⁴

² Para el desarrollo de la noción de “cosificación”, hemos retomado parte del análisis elaborado en el ensayo: *“La cosificación y la conciencia del proletariado”* de Georg Lukács, en: Lukács, G. *Historia y conciencia de clase*. La Habana, Instituto del Libro, 1970. p110-230

³ Ibid. p.126

⁴ Ibid. p.110

3.- *“La universalidad de la forma mercancía condiciona, pues, tanto en el plano subjetivo como en el objetivo, una abstracción del trabajo humano que se objetiva en las mercancías. [...] Objetivamente, la forma mercancía sólo se hace posible como forma de la igualdad, de la permutabilidad de objetos cualitativamente diferentes, [...] captados como formalmente iguales. De este modo, el principio de su igualdad formal sólo puede fundarse en su esencia como productos del trabajo humano abstracto. [...] Subjetivamente, [...] el trabajo abstracto, igual, comparable, medido con precisión creciente por el tiempo de trabajo socialmente necesario, el trabajo de la división capitalista del trabajo, producto y condición de la producción capitalista, sólo puede surgir en el curso de la evolución de ésta, y sólo en el curso de esta evolución se convierte en una categoría social que influye de manera decisiva en la forma de objetividad tanto de los objetos como de los sujetos de la sociedad que así nace, de su relación con la naturaleza y de las relaciones posibles entre hombres.”*⁵

4.- *“Lo que hay que retener, ante todo, de este fenómeno estructural fundamental, es que opone al hombre su propia actividad, su propio trabajo como algo objetivo, independiente de él y que lo domina en virtud de leyes propias, ajenas al hombre. Y esto se produce tanto en el plano objetivo como en el subjetivo.”*⁶

En efecto, *el fenómeno de la cosificación* planteado por Lukács se relaciona con el análisis del *fetichismo de la mercancía* desarrollado por Marx en *El capital*. No obstante, *la cosificación* de Lukács busca dar una explicación (desde una perspectiva estrictamente filosófica) al comportamiento que subyace a dicho *fetichismo*. Es decir, indaga en cómo es que los sujetos perciben y reaccionan ante las categorías más básicas dentro de la sociedad capitalista, pues, como señala Anselm Jappe: *En su nivel más profundo, el capitalismo no es el dominio de una clase sobre otra, sino el hecho de que la sociedad entera está dominada por abstracciones reales y anónimas.*⁷

⁵ Ibid. p.114

⁶ Ibid. p.112

⁷ Marx, K. *El fetichismo de la mercancía y su secreto*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016. p.13

De esta forma, el análisis de Lukács logra extender el terreno de la discusión, sumando a la ineludible crítica al capitalismo una crítica a la propia modernidad como otro momento del mismo. Y continúa:

5.- [Entonces] “[...] *el proceso de trabajo se fragmenta en proporción siempre creciente, en operaciones parciales abstractamente racionales, lo cual disloca la relación entre el trabajador y el producto como totalidad y reduce su trabajo a una función especial que se repite mecánicamente. Por otra parte, mediante la racionalización, y como consecuencia de ella, el tiempo de trabajo socialmente necesario, fundamento del cálculo racional, se cuenta al principio como tiempo de trabajo medio, [...] como una cantidad de trabajo objetivamente calculable que se opone al trabajador en una objetividad acabada y cerrada. [...]*

*Lo más importante, para nosotros, es el principio que así se impone: el principio de la racionalización basada en el cálculo, en la posibilidad del cálculo.”*⁸

6.- [Pero] “*No se trata solamente del modo de trabajo enteramente mecanizado y <<carente de espíritu>> [...] se trata de una manera de tratar las cuestiones, desde el punto de vista objetivo, que se hace cada vez más formalmente racional y de un desprecio siempre creciente por la esencia cualitativa material de las <<cosas>> tratadas [...]*”⁹

7.- “*El carácter mercantil de la mercancía y la forma cuantitativa abstracta de la posibilidad de calcular [todo] aparecen aquí en su forma más pura; esta forma se convierte, pues, necesariamente para la conciencia cosificada en la forma de aparición de su propia inmediatez y aquella no trata de rebasarla -en tanto que conciencia cosificada-, al contrario, se esfuerza por fijarla y hacerla eterna mediante una <<profundización científica>> de los sistemas de leyes comprensibles.”*¹⁰

⁸ Lukács, G. Op cit. p.115

⁹ Ibid. p.125

¹⁰ Ibid. p.120

8.- “[...] cuanto más evolucionada está una ciencia, en mayor grado ha adquirido una visión clara y metodológica de sí misma, y más debe volver la espalda a los problemas ontológicos de su esfera y eliminarlos del dominio de la conceptualización que ella ha forjado. Se convierte -y tanto más cuanto está más evolucionada, cuanto es más científica- en un sistema formalmente cerrado de leyes parciales especiales, por el cual el mundo que se halla fuera de su dominio y , junto con este, en primer lugar incluso, la materia que él tiene por objeto conocer, su propio sustrato concreto de realidad pasa por imperceptible metodológica y fundamentalmente. [...] De este modo, la ciencia queda privada de la posibilidad de comprender el nacimiento y la desaparición, el carácter social de su propia materia, así como también el carácter social de las tomas de posición posibles respecto de sí mismas y respecto de su propio sistema de formas.

Aquí se muestra de nuevo con toda claridad la interacción entre el método científico que nace del ser social de una clase, de sus necesidades y de la necesidad de dominar conceptualmente ese ser, y el ser mismo de esa clase.”¹¹

Así, el análisis de Lukács nos permite advertir dos cosas. **Primero:** el fenómeno de la cosificación es un proceso que abarca *todas las relaciones sociales en su conjunto*. **Segundo:** en su despliegue, dicho proceso se exterioriza en tres aspectos o momentos complementarios, que son: *la cosificación e instrumentalización del mundo / la cosificación e instrumentalización del trabajo y los productos del trabajo del hombre / la cosificación e instrumentalización del propio sujeto y el grupo al que pertenece*.

Entonces, al confrontar nuestra hipótesis sobre *la cosificación del espacio con la vida citadina en la sociedad moderna capitalista*, encontramos que esa “*vida citadina*” o bien el “*fenómeno urbano-arquitectónico contemporáneo*”, corresponde claramente a uno de los aspectos -arriba mencionados- en que se expresa la cosificación de las relaciones sociales en el capitalismo moderno, a saber: *la cosificación e instrumentalización del mundo*.

¹¹ Ibid. p.130-131

No obstante, tanto Marx como Lukács señalan -respectivamente- que el capital y el fenómeno de la cosificación (y por ende el propio *fenómeno urbano-arquitectónico contemporáneo*) son producto de una *práctica históricamente condicionada*. Es decir, se trata de una práctica que forma parte de un entramado -complejo, pero no inamovible- de procesos de transformación social, que se encuentran en constante cambio y evolución. En este sentido, un examen de conjunto de dicho *entramado* puede ayudar a comprender cuál es su origen, cuáles sus tendencias y (¿por qué no?) cuáles sus alternativas.

Lamentablemente para los alcances de este documento, está muy lejos el poder dar respuesta a tan complejo asunto. El objetivo del presente trabajo es mucho más modesto: acaso poder suscitar el interés por ahondar en los temas expuestos, lograr producir la duda y la interrogación en el lector atento, y en tanto que crítica, basta con señalar las evidentes contradicciones en el *estado actual de las cosas*, y sobre todo: la posibilidad de su transformación.

En todo caso, este documento puede considerarse una abierta invitación a reconocer en los márgenes y resquicios de las inherentes contradicciones del sistema capitalista, esas *otras formas de concebir y construir el hábitat*. Formas -claro está- que corresponden a *subjetividades y prácticas otras*, mismas que actualmente y en todas partes del mundo, libran una feroz batalla contra ese proceso profundo que reduce la vida social a la creación del valor mercantil, mismo que ya deja ver en la proximidad una de sus inherentes caídas en crisis, perfilando -también- la gravedad del embate que esta vez lanzará en su nuevo intento de reestructuración.



III.- “*HACIA UNA ARQUITECTURA*”: POR UNA PRODUCCIÓN ÉTICA DEL ESPACIO. (BORRADOR)

“[...] ¿Cuánto hace que se desvaneció la ilusión de los fisiócratas, según la cual la renta inmobiliaria brota de la tierra y no de la sociedad?”

-K. Marx: *El carácter de fetiche de la mercancía y su secreto*
(*El Capital* - I, Capítulo I,4)

1. Resulta significativo observar como *la cosificación del espacio* se manifiesta en una de la figuras y uno de los documentos más importantes de la arquitectura del siglo pasado:

“Sin embargo existe la arquitectura. Cosa admirable, la más bella. El producto de los pueblos dichosos y lo que produce pueblos dichosos.

Las ciudades dichosas tienen arquitectura.

[...] Nuestras casas forman calles, las calles forman ciudades, y las ciudades son individuos que cobran un alma, que sienten, que sufren y que admiran. ¡Qué bien podría estar la arquitectura en las calles y en toda la ciudad!”¹²

“Conclusión. En todo hombre moderno hay una mecánica. El sentimiento de la mecánica deriva de la actividad cotidiana. Con respecto a la mecánica, este sentimiento es de respeto, de gratitud, de estima.

La mecánica lleva en sí el factor de economía que selecciona. En el sentimiento mecánico hay un sentimiento moral.

Al hombre inteligente, frío y tranquilo le han nacido alas.

Se piden hombres inteligentes, fríos y tranquilos, para construir la casa, para trazar la ciudad.”¹³

¹² Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Trad. Josefina Martínez Alinari. Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998. p.7

¹³ *Ibid.* p.100

No obstante, no podemos reprochar a Le Corbusier el haber adoptado el *espíritu de su tiempo*, sobre todo si no somos capaces de afrontar el “espíritu” del nuestro. ¿O acaso se le puede recriminar no haber resuelto los problemas que solo a nosotros compete dar respuesta?

2. Elementos para el planteamiento (del problema) de la cosificación del espacio, en la arquitectura y el urbanismo contemporáneos:

-A toda forma del proceso de reproducción social corresponde un uso específico del espacio y el tiempo social. La forma en que se estructuran sus prácticas dentro de dicho entretejido de espacio-tiempo, será lo que determine su proyección y ocupación del territorio como parte de su realización y concreción.

-A esta modificación de la naturaleza que responde a los fines y necesidades de la sociedad que ahí se desarrolla, podemos considerarla: una *segunda naturaleza*. En otras palabras, una segunda naturaleza que responde a leyes de naturaleza social.

-En nuestro caso, vivimos en una sociedad cuyas *relaciones de producción* están [históricamente] determinadas por la producción de mercancías. A ella corresponde -también- un uso específico del espacio y el tiempo sociales. De hecho, es posible distinguir las antinomias de su estructura productiva en el uso que de ellos hace.

-[Entonces] El uso (capitalista) del espacio social, se muestra como una *segunda naturaleza* (determinante) que responde principalmente a leyes de naturaleza social (del mercado como relación social), por lo que su estructura responde a los momentos fundamentales del proceso de reproducción social y el ciclo general de generación (y acumulación) de la riqueza social: *producción-consumo* (de mercancías) que se encuentran mediados por los procesos secundarios de *distribución-cambio* (de mercancías).

A este proceso dividido en dos momentos y espacios perfectamente delimitados, podemos atribuirle el origen de la estructura que conocemos como: *la oposición campo-ciudad*.¹⁴

-Por otra parte, en el uso capitalista del espacio social, el sujeto que habita esta segunda naturaleza queda subordinado a ella. Es decir, como objetivación de los momentos de reproducción social y del ciclo general de generación de la riqueza social, esta segunda naturaleza dicta -en tanto que infraestructura- la totalidad de las posibilidades de acción del sujeto que la habita, quedando [el sujeto] a expensas del itinerario que ésta [infraestructura] le permita llevar a cabo: *Cosificación del espacio*.

-El dinero y las mercancías tienen un “lugar” propio: el mercado. Ahora sabemos que las ciudades son el lugar donde se concretan las relaciones mercantiles en la sociedad capitalista.

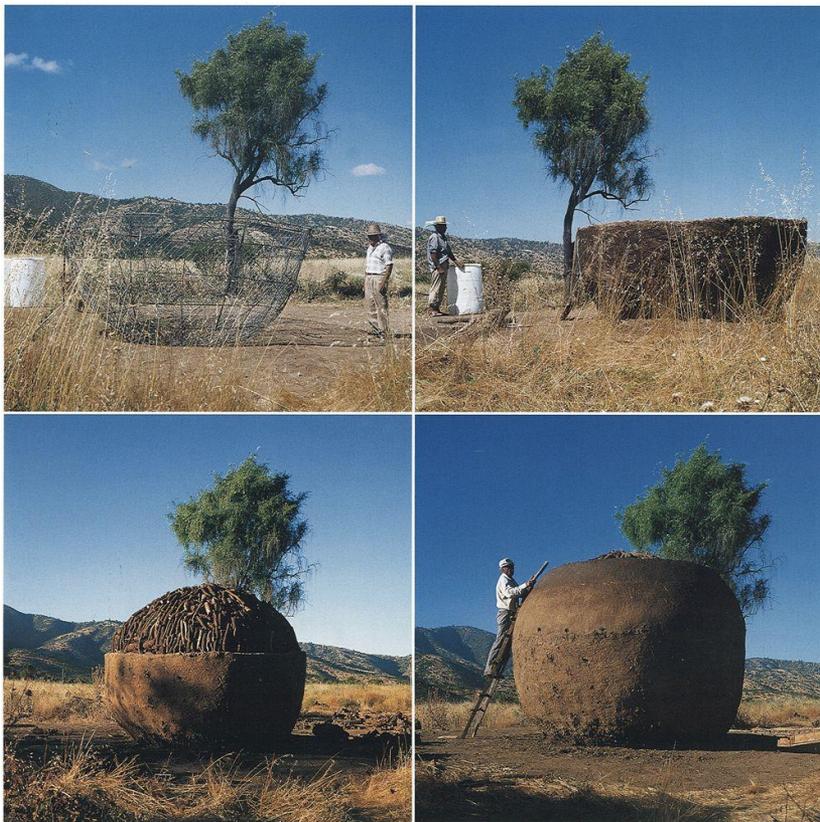
-Aquella visión del mundo que polariza el globo entre países desarrollados y subdesarrollados, responde a un modelo político-económico que encumbra el mercado como única forma de relación social. A otra escala, este mismo argumento sostiene la “naturalidad” del crecimiento [físico y económico] de las ciudades, en la misma proporción que el grado de abandono y empobrecimiento del ámbito rural. Es decir, ambas no son sino formas concretas -el fenómeno visible- de una misma causa: la reducción de la vida social a la creación de valor mercantil.

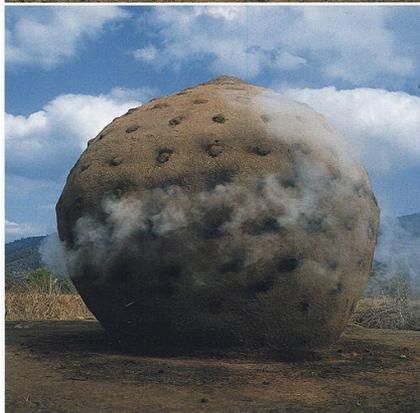
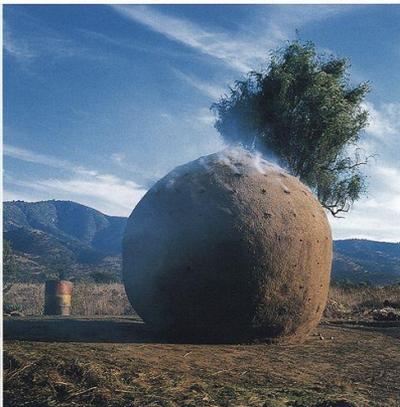
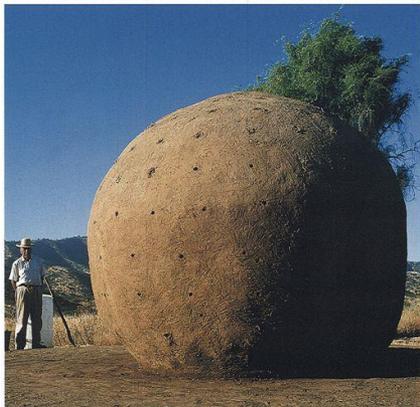
3. Elementos para el planteamiento de una alternativa a la cosificación del espacio:

A) La arquitectura *NO* está en crisis, la sociedad que la construye, sí.

B) Sin ética no hay estética.

¹⁴ Echeverría, B. *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, México, Itaca, 2013.





(A)

-Marx formula el núcleo de uno de los problemas más importantes que enfrentamos como sociedad actualmente, cuando escribe: *la palabra naturaleza designa todo lo que es objetivo, comprendida la sociedad*.¹⁵

-Un tema ineludible para el pensamiento crítico de nuestro tiempo es el problema de *la crisis ecológica*, mismo que ha llegado a plantearse como un asunto de *vida o muerte*.¹⁶

La aceleración de los efectos negativos de dicha crisis, responde abiertamente a la insostenible forma de producción y depredación capitalista. Por su parte, las grandes contradicciones que sostienen dicho sistema, son producto de las bases ontológicas de la Modernidad [en su realización capitalista], esto incluye el irracional comportamiento del hombre respecto a la naturaleza, mismo que hemos denominado: *la cosificación del espacio*.

-¿Pero cómo resolver el *problema* de la cosificación del espacio?

“El infinito sólo se nos puede presentar bajo el aspecto de lo indefinido. Uno conduce al otro por la manifiesta imposibilidad de encontrar, o aun de concebir, una limitación para el espacio. Es cierto, el universo infinito es incomprendible, pero el universo limitado es absurdo. [...]”

*Si no se le puede consentir límites al universo, ¿cómo soportar el pensamiento de su no existencia?”*¹⁷

¹⁵ Marx, K. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. [Grundrisse] 1857-1858*. Vol. 1. México, Siglo XXI. 2007. p.32

¹⁶ Ver: - Fernandez Nadal, E. (2016). El ser humano: infinitud atravesada por la finitud. La dimensión vida-muerte en el pensamiento de Franz Hinkelammert. *Pelícano*, 2, 22-32. Recuperado de <http://revistas.bibdigital.uccor.edu.ar/index.php/pelicano/article/view/1118>

- Arellano Lázaro, José Manuel. (2009). El principio empírico de imposibilidad y la satisfacción de las necesidades en Franz Hinkelammert. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (48), 111-136.

Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n48/n48a6.pdf>

“No se trata de abolir el análisis del mundo por medio de los mecanismos de funcionamiento. Con todo, eso sigue siendo un logro. El objetivo debe ser vincularlo con una acción cimentada en otra base mítica y ponerlo de esta manera en una posición de análisis auxiliar. Eso llevaría a considerar toda la ciencia que hoy se llama “empírica” en esta posición de ciencia auxiliar para el análisis de la realidad. No nos transmite lo que vivimos como realidad. Las ciencias empíricas no pueden ni hablar de la realidad vivida. Sí, en cambio, son presentadas como análisis de la realidad misma, actuando correspondientemente, destruimos toda la realidad. Hay un conflicto impostergables también a este nivel.”¹⁸

¿Otra base mítica?

“Lo que vivimos como realidad es subjetivo, lo cual es un hecho objetivo. Por eso [...]: si no somos capaces de desarrollar un nuevo sujeto para una nueva relación con la naturaleza, no hay solución. Pero no se trata solamente de la relación con la tierra. Lo mismo vale para la relación con los seres humanos. En esta realidad subjetiva no hay uno sin lo otro. Lo podemos resumir en la exigencia: yo soy, si tú eres. Vale en relación al otro ser humano como también con la naturaleza. Es la exigencia, ser realista. Hablar desde este ángulo de la realidad significa hablar en términos realistas.”¹⁹

-[Entonces] La cosificación del espacio responde a una serie de convenciones respecto a las nociones de *espacio* y *tiempo*, como categorías de un particular sistema de interpretación del mundo y de la experiencia vida: *sus bases míticas son la razón moderna y la ganancia mercantil*. [Por tanto] La respuesta al problema de la cosificación vendrá acompañada de un cambio [cualitativo] en el paradigma de interpretación del mundo y de la experiencia vida: que se propone sea la *base mítica “yo soy, si tú eres” entre hombre y naturaleza*.

¹⁷ Blanqui, Louis-Auguste. *La eternidad a través de los astros*. Traducción de Lisa Block de Behar. Siglo XXI, México DF, 2000. p. 3-4

¹⁸ Hinkelammert, Franz. *Totalitarismo de mercado. El mercado capitalista como ser supremo*. Ciudad de México, Akal, 2018. p. 180

¹⁹ Ídem.

(B)

-Franz Hinkelammert sugiere que ese cambio de *base mítica*, tiene repercusiones cualitativas, pues, el proceso de reproducción social estaría respondiendo a una *ética-otra* puesta en práctica. Dice:

*“Se trata de una ética que no es solamente útil, sino que es condición de nuestra sobrevivencia. Al no ser calculable su utilidad mientras su necesidad es comprensible, se trata de una ética del reconocimiento del otro, sea el otro el ser humano o la naturaleza externa al ser humano como ser natural.”*²⁰

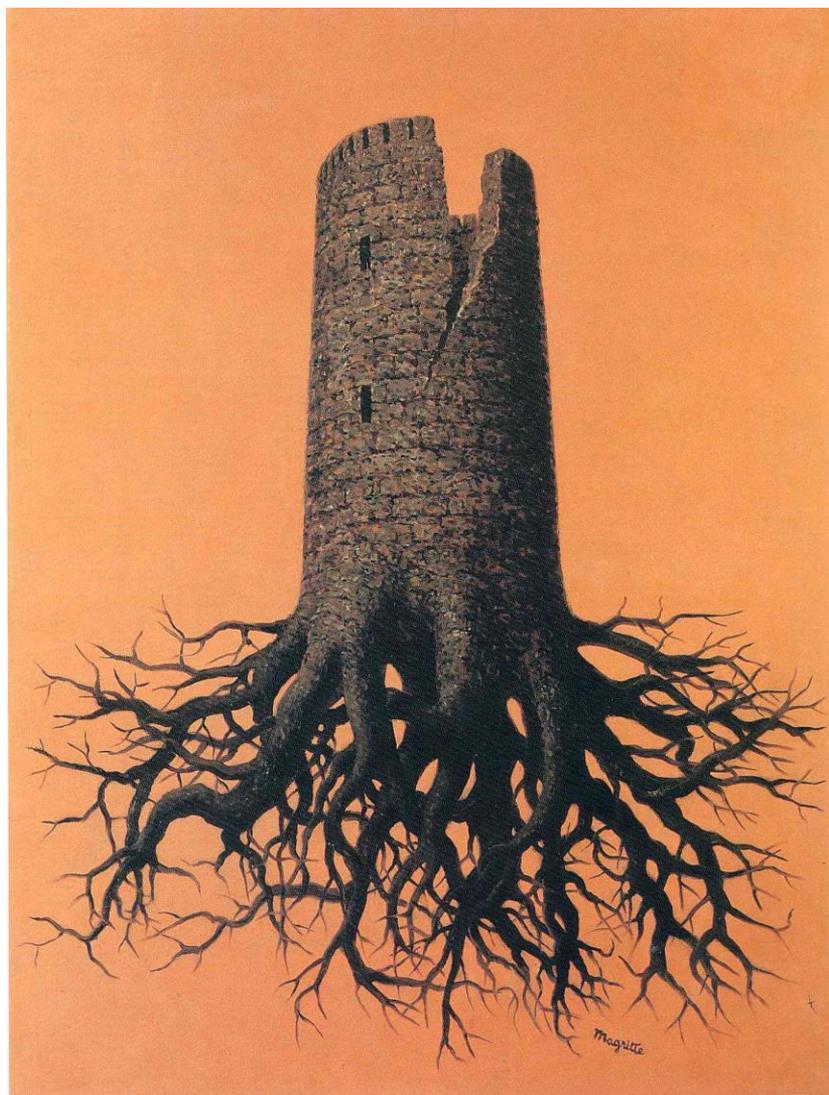
-Incluso el arte estaría atravesado por esta *ética otra*. Pues:

*“¿Qué pasa con la belleza? Aparece una crisis de las artes en general. Viene un arte que ve de manera distinta el mundo para poder verlo todavía como un mundo humano.”*²¹

-El propio Le Corbusier dice esto, el problema es que su marco categorial y de referencias es moderno, positivista, etc. El que inicie su célebre: *Hacia una arquitectura* (1923) con un capítulo llamado *“Estética del ingeniero, Arquitectura”* no es casualidad. En realidad su planteamiento de fondo es muy simple, lo que -ahí- expone como una diferencia sustancial entre la *construcción* y la *arquitectura*, o mejor dicho, entre la *industria de la construcción* y la *arquitectura*, es que: **a toda estética subyace una ética**. Para Le Corbusier la decadencia de la arquitectura y sus formas, eran reflejo de la propia decadencia de la sociedad de su momento. Él plantea esto como una cuestión de *moral* y su crítica apunta -en primer lugar- al anquilosado academicismo reinante en el gremio y la práctica arquitectónica, para luego apuntar sobre la sociedad (Europea) en general, que para entonces ya habría experimentado algunas de las más terribles consecuencias de la modernidad capitalista.

²⁰ Ibid. p.215

²¹ Ibid. p.176



4. Elementos para el planteamiento de una producción ética del espacio. Ejercicio de ensamble y montaje de ideas:

Entonces: ¿A qué debe responder una alternativa a la cosificación del espacio, además de una base ética más humana y empática con la naturaleza?

-Primero (siguiendo a Hinkelammert) hay que ser *realistas*. Dice:

*“Un realismo tiene que incluir la consciencia de que se trata muy a menudo de hacer posible lo imposible. Quien no apunta hacia lo imposible, jamás va a descubrir lo que es posible. Ernst Bloch dice: <<apuntar más allá de la meta para dar en el blanco>>. Lo utópico no es lo irrealista, sino condición de posibilidad de la propia acción realista.”*²²

-Por ejemplo. En un planteamiento tan radical como el contenido en las *Tesis sobre la historia* de W. Benjamin, su autor tuvo que apelar a una noción del tiempo distinta a la que solemos utilizar y comprender. Él sabía lo crucial de un posicionamiento -diferente- respecto a lo que queremos explicar y transformar.

¿Cómo sería llevar este ejercicio al concepto de *espacio*? El propio Benjamin nos regala dos imágenes sugerentes en su texto:

*“Para Fourier, el trabajo social bien ordenado debería tener como consecuencia que cuatro lunas iluminen la noche terrestre, que el hielo se retire de los polos, que el agua del mar no sea salada y que los animales feroces se pongan al servicio de los hombres. Todo esto habla de un trabajo que, lejos de explotar a la naturaleza, es capaz de ayudarle a parir las creaciones que dormitan como posibles en su seno. Al concepto corrupto de trabajo le corresponde como complemento esa naturaleza que, según la expresión de Dietzgen, <<está gratis ahí>>.”*²³

²² Ibid. p.208

²³ Benjamin, W. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México DF, Itaca/UACM, 2008.p.48

*“Los calendarios miden el tiempo, pero no como relojes. Son monumentos de una conciencia histórica de la cual [...], desde hace cien años, parece haberse perdido todo rastro.”*²⁴

-Se vuelve [entonces] una tarea pendiente recobrar tanto la imaginación desbordada de los *socialistas utópicos*, como las bases míticas y las prácticas de nuestros pueblos originarios.

-Acudamos al estudio de la historia, pues además de permitirnos entablar un diálogo con el pasado, nos ofrece precedentes y con ello puntos de partida. De esta forma encontramos que el problema [de la cosificación del espacio] ya fue planteado -aunque de forma distinta- por Mathias Goeritz en su *Manifiesto de la arquitectura emocional*, que citamos en extenso:

*“El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad—, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como “formalismo”, ni el regionalismo orgánico, ni aquel confucionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre —creador o receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica —o incluso— la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte.”*²⁵

²⁴ Ibid. p.52

²⁵ **Manifiesto de la arquitectura emocional, 1953 - El Eco**

En: <http://eleco.unam.mx/eleco/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>

-¿Es el ECO de Goeritz -o el *Espacio escultórico*- ejemplos concretos que nos confirma lo que ahora intuimos. Es decir, que la cosificación del espacio puede ser distinta: más humana, espiritual, poética, plástica, etc.?

-El propio Le Corbusier al final de su ya citado libro-manifiesto: *Hacia una arquitectura (1923)* incurre en una aparente contradicción sobre su propio argumento, dando un giro radical al apelar por una práctica no sólo más ética, sino más poética que no esté guiada por la mera función, el cálculo y la ganancia. No, no fue arrepentimiento, fue la *razón* puesta en práctica.

-¿Entonces, es posible una *producción del espacio más humana, ética, poética, ecológica, etc...*? Sólo podemos decir que otra forma de construir el hábitat es posible, porque otra forma de sociedad es posible.

-En su proyecto para trazar una historia del origen de las ciudades, Bolívar Echeverría retoma el concepto de “*elección civilizatoria*” acuñado por Fernand Braudel, que explica de la siguiente forma:

*“La <<elección civilizatoria es un proceso social-natural colectivo, un acto de definición colectiva y un proyecto primigenio de humanidad. La naturaleza le ofrece al hombre ciertas condiciones [...] que éste acepta o rechaza, es decir <<elige>>, para establecer un determinado <<proyecto civilizatorio>> sobre el que se despliegan las distintas potencialidades de humanidad a partir de sus correspondientes pautas tecnológicas.”*²⁶

-¿Entonces es posible habitar las *Hojas de Hierba* de Whitman, o las *Alturas de Machu Picchu* de Neruda, y no éste *Cántaro roto* de Paz?

-Después de todo el cuervo tenía razón, se trata de: **ARQUITECTURA O REVOLUCIÓN...**

²⁶ Echeverría, B. *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, México, Itaca, 2013, p.15

Bibliografía

Libros

Adorno, Th. W. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. España, Akal, 2013.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México DF, Ítaca, 2003.

-----*Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. México DF, Ítaca/UACM, 2008.

Blanqui, Louis-Auguste. *La eternidad a través de los astros*. Traducción de Lisa Block de Behar. Siglo XXI, México DF, 2000.

Cacciari, Massimo. *La ciudad*. España, Editorial Gustavo Gili, 2009.

Char, René. *Antología*. Traducción de Raúl Gustavo Aguirre. Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1968.

Echeverría, Bolívar. *El discurso crítico de Marx*. México, FCE/Ítaca 2017.

-----*Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, México, Ítaca, 2013.

-----*Modernidad y blanquitud*. México D.F. Ediciones Era, 2010.

Ferro, Marc. *Cine e historia*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Trad. Jorge Sainz. Barcelona, Gustavo-Gili, 2005.

Harvey, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. España, Akal, 2013.

Híjar, Alberto. *La praxis estética. Dimensión estética libertaria*. México DF, INBA, 2013.

Hinkelammert, Franz. *Totalitarismo de mercado. El mercado capitalista como ser supremo*. Ciudad de México, Akal, 2018.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós, 1985.

Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Trad. Josefina Martínez Alinari. Barcelona, Ediciones Apóstrofe, 1998.

Lukács, Georg. *Historia y conciencia de clase*. La Habana, Instituto del Libro, 1970.

Marx, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política. [Grundrisse] 1857-1858*. Vol. 1. México, Siglo XXI, 2007.

-----*El capital. Crítica de la economía política*. Tomo I, Vol. 2 y 3. México, Siglo XXI, 1988.

-----*El fetichismo de la mercancía y su secreto*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.

-----Marx, K. / Engels, F. *Manifiesto del Partido Comunista*. URSS, Editorial Progreso, 1990.

-----Marx, K. / Hobsbawm, E.J. *Formaciones económicas precapitalistas*. México, Siglo XXI, 2015.

Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Traducción de Juan Rulfo. Sexto Piso, Madrid, 2015.

Sand, Shlomo. *El siglo XX en pantalla: Cien años a través del cine*. Barcelona, Crítica, 2004.

Subirats, Eduardo. *Proceso a la civilización. La crítica de la modernidad en la historia del cine*. España, Montesinos, 2011.

Tarkovski, Andrey Arsenevich. *Esculpir el tiempo*. México, UNAM, 2013.

Vidler, Anthony. *Historias del presente inmediato. La invención del movimiento moderno arquitectónico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*, México, UAM Xochimilco, 2003.

Artículos / Revistas

Arellano Lázaro, José Manuel. (2009). El principio empírico de imposibilidad y la satisfacción de las necesidades en Franz Hinkelammert. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (48), 111-136. En: <http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n48/n48a6.pdf>

Char, René - *Material de Lectura*, Serie Poesía Moderna. Núm. 177. Coordinación de Difusión Cultural, UNAM. México, 2013. En: <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/16-poesia-moderna/poesia-moderna-cat/328-177-rene-char>

Durand Ponte, Víctor M. “Estado de excepción permanente”, IIS/UNAM, 2012. Recuperado de: *Conceptos y Fenómenos fundamentales de nuestro tiempo*. IIS/UNAM. http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/491trabajo.pdf

Felipe, León. *Versos del Merolico o del sacamuelas*. en: *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXI, N.5 / enero 1967. En: www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico/10285.pdf

Fernandez Nadal, E. (2016). El ser humano: infinitud atravesada por la finitud. La dimensión vida-muerte en el pensamiento de Franz Hinkelammert. *Pelícano*, 2, 22-32. En: <http://revistas.bibdigital.uccor.edu.ar/index.php/pelicano/article/view/1118>

Foucault, Michel. *Los espacios otros. (Des espaces autres)*, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. En: <http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault-de-los-espacios-otros.pdf>

Gandarilla Salgado, José G., *¿De qué hablamos cuando hablamos de globalización?: Una incursión metodológica desde América latina*. Ánfora, Vol. 14, Núm. 22, 2007, pp. 56-95. Universidad Autónoma de Manizales, Caldas, Colombia. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357834343004>

Zavala, Lauro. *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*. Casa del tiempo. Vol. III, No. 30 / Abril-2010. p. 65-69. En: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf

Páginas Web

Coriolanus. Act III. Scene I. William Shakespeare. 1914. The Oxford Shakespeare. En: <https://www.bartleby.com/70/3631.html>

Enlace Zapatista - *Primera Declaración de la Selva Lacandona*. Comandancia General del EZLN. Chiapas, México, 1993. En: <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/01/01/primera-declaracion-de-la-selva-lacandona/>

Manifiesto de la arquitectura emocional, 1953 - El Eco. En: <http://eleco.unam.mx/eleco/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>

Películas

Dogville (2003). Canal + / France 3. Dirección: Lars von Trier. Guion: Lars von Trier. Fotografía: Anthony Dod Mantle. Edición: Molly Malene Stensgaard.

La Jetée (1962). Argos Films. Dirección: Chris Marker. Guion: Chris Marker. Fotografía: Jean Chiabaud. Edición: Jean Ravel. Música: Trevor Duncan.

Paris-Texas (1984). 20th Century Fox. Dirección: Wim Wenders. Guion: Sam Shepard. Fotografía: Robby Müller. Edición: Peter Przygodda. Música: Ry Cooder.

Shichinin no Samurai (1954). Tōhō. *Dirección:* Akira Kurosawa. *Guion:* Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa, Hideo Oguni. *Fotografía:* Asakazu Nakai (Asaichi Nakai). *Edición:* Akira Kurosawa. *Música:* Fumio Hayasaka.

Stalker (1979). Mosfilm. *Dirección:* Andrey Tarkovski. *Guion:* Arkadi Strugatsky, Boris Strugatsky. *Fotografía:* Aleksandr Kniazhinski. *Edición:* Lyudmila Feiginova. *Música:* Eduard Artémiev.

The Matrix (1999). Village Roadshow Pictures / Silver Pictures. *Dirección:* Lilly Wachowski, Lana Wachowski. *Guion:* Lilly Wachowski, Lana Wachowski. *Fotografía:* Bill Pope. *Edición:* Zach Staenberg. *Música:* Don Davis.

The Salt of the Earth (1954). Independent Production Company / International Union of Mine, Mill & Smelter Workers. *Dirección:* Herbert J. Biberman. *Guion:* Michael Wilson. *Fotografía:* Stanley Meredith, Leonard Stark. *Edición:* Joan Laird, Ed Spiegel. *Música:* Sol Kaplan.

Wings of Desire (1987). Westdetscher Rundfunk. *Dirección:* Wim Wenders. *Guion:* Peter Handke, Richard Reitinger, Wim Wenders. *Fotografía:* Henri Alekan. *Edición:* Peter Przygodda. *Música:* Jürgen Knieper.

Imágenes

Pag.16. *El sueño de la razón produce monstruos* (No. 43) de *Los Caprichos*. Francisco de Goya. Google Art Project. En: <https://artsandculture.google.com/asset/the-sleep-of-reason-produces-monsters-no-43-from-los-caprichos/FAF4YL0zP9cjHg>

Pags.24, 25, 82. *Villa Le Lac* - Le Corbusier. Olivier Martin-Gambler, 2005. FLC/ADAGP. En: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=53&itemCount=79&sysParentId=64&sysParentName=>

Pag.29. *Linterna mágica*. Athanasius Kircher, Litografía, 1680. En: https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Linterna-magica-1680-Athanasius-Kircher_fig1_296253071

Pag.31. *Two men boxing*. Eadweard Muybridge, Photogravure, 1887. En: <https://www.europeana.eu/portal/es/record/9200579/zvmuynk5.html>

Pag.35. Fotograma de: *El fin de San Petersburgo*. Vseldov Pudovkin, 1927.

Pags.41, 62, 70. Fotogramas de: *El hombre de la cámara*. Dziga Vertov, 1929.

Pag.45. *Retrato 3D de Barack Obama por el Smithsonian Institution*. Pete Souza/The White House. Junio 9, 2014. En: <http://gl.ict.usc.edu/Research/PresidentialPortrait/>

Pag.48. *Alfred Hitchcock Presents TV Series*. 1955-1965. En: <http://amordibo.agoradeideas.com/2016/12/alfred-hitchcock-presenta-el-gran.html>

Pag.51. Poster promocional de la cinta *El gabinete del Dr. Caligari*. Atelier Ledl Bernhard. 1919. En: https://es.wikipedia.org/wiki/El_gabinete_del_doctor_Caligari#/media/Archivo:Das_Cabinet_des_Dr._Caligari.JPG

Pag.55. Fotograma de: *M. el asesino*. Fritz Lang, 1931.

Pag.60. *Narciso*. Caravaggio, 1597-1599. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma. En: [https://es.wikipedia.org/wiki/Narciso_\(Caravaggio\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Narciso_(Caravaggio))

Pag.66. *Efecto Kuleshov*. [Sin autor] [Sin fuente]

Pag.77. De la serie “*Filmoteca*”. Ciudad de México, ca. 1950. Fondo Nacho López. En: Luna Córnea 31. Nacho López (Conaculta, Centro de la Imagen, Cenart, 2007): https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_31

Pags.87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101. Fotogramas de: *Dogville*. Lars Von Trier. Canal + / France 3, 2003.

Pag.105. *The Flying City*, Georgii Krutikov, (Graduation tesis). 1928. Schusev State Museum of Architecture. En: <https://www.architectural-review.com/essays/folio/folio-the-flying-city/10023668.article>

Pag.107. *Nakagin Capsule Tower*, Kisho Kurokawa, Tokio, Japón, 1970. En: <http://www.jizhuangfang.com/doc/20160724281.html>

Pags.110, 111, 113, 118, 119. Fotogramas de: *The Matrix*. L. Wachowski, L. Wachowski, Village Roadshow Pictures / Silver Pictures. 1999.

Pag.115. *Marcha de Acción global por Ayotzinapa. Zócalo de la ciudad de México. Quema de la piñata con la figura de Enrique Peña Nieto.* Adolfo Vladimir/Cuartoscuro, 2014. En: <https://revistacodigo.com/arte/opinion-el-papel-del-arte-en-tiempos-de-agitacion-y-crisis-christian-gomez-ayotzinapa-protesta-arte-activismo-politico-enrique-pena-nieto-penata-68/>

Pag.125. Fotogramas de: *Paris-Texas*. Wim Wenders, 20th Century Fox. 1984.

Pag.126. Fotogramas de: *Wings of Desire*. Wim Wenders, Westdetscher Rundfunk. 1987.

Pag.130. *World Trade Center*, Jean-Pierre Laffont, 1975. En: <https://wallhere.com/fr/wallpaper/71379>

Pags.133, 136, 138, 140, 143. Fotogramas de: *Stalker*. Andrey Tarkovski, Mosfilm, 1979.

Pags.150, 151, 155, 157, 159, 160, 163, 165. Fotogramas de: *La Jetté*. Chris Marker, Argos Films, 1962.

Pag.154. *Abyss Mask*. Lygia Clark, 1968. En: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1422>

Pag.156. *Objetos relacionales*. Lygia Clark, 1980. En: http://www.continuumlivearts.com/wp/?attachment_id=1206

Pag.168. *Mapa Nuremberg*. Atribuido a Hernán Cortés, 1524. En: <https://masdemx.com/2016/11/el-mapa-mas-antiguo-de-la-ciudad-de-mexico-df-nuremberg/>

Pag.171. *Mujeres de Yalchipic Altamirano*. Pedro Valtierra, 1994. En: <http://losgrandesfotografos.blogspot.com/2017/03/pedro-valtierra-1955.html>

Pags.173, 175, 177, 178. Fotogramas de: *Los siete samuráis*. Akira Kurosawa, Tōhō, 1954.

Pags.181, 183, 186. Fotogramas de: *La sal de la Tierra*. Herbert J. Biberman, Independent Production Company / International Union of Mine, Mill & Smelter Workers, 1954.

Pags.190, 198, 204. Le Corbusier. *Le poème de l'angle droit*. 1955. FLC/VG Bild-Kunst, Bonn 2012. En: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6474&sysLanguage=fr-fr&itemPos=19&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=47&sysParentName=&sysParentId=25

Pag.193. *La Femme maison*. Louise Bourgeois, 1948. En: https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/objbyartist/objbyartist_artid-19813_role-4_sov.html

Pag.195. *América Invertida*. Joaquín Torres García. 1943. En: https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-america-invertida-Joaquin-Torres-Garcia-1943_fig1_274197560

Pags.208, 209. *Extensión para la casa del carbonero*, Smiljan Radic / Marcela Correa, 1998, Santa Rosa, Chile. En: <http://paradisebackyard.blogspot.com/2011/02/smiljan-radic.html>

Pag.213. *La folie almayer*. Rene Magritte. 1951. Bruselas, Bélgica. En: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/almayer-s-folly-1951>