



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA

DIVISIÓN DE ESTUDIOS PROFESIONALES



**La caminata como dislocación en tres obras del artista Francis Alÿs.**

**Una mirada desde la psicología colectiva**

**T E S I S**

Que para obtener el título de Licenciado en Psicología

**P R E S E N T A**

Erik Alejandro Alonso León

**Directora:** Dra. Angélica Leticia Bautista López

**Revisor:** Dr. Pablo Fernando Fernández Christlieb

**Sinodales:** Dr. José Adrián Alfredo Medina Liberty

Mtra. María Concepción Morán Martínez

Mtro. Juan Carlos Huidobro Márquez

Ciudad de México, 2021



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.

**La caminata como dislocación en tres obras  
del artista Francis Alÿs**

Una mirada desde la psicología colectiva

A la memoria de mi madre Alejandra León Maldonado (1961-2015)

y de mi abuela Sabina Cárdenas Arellano (1942-2006)

# Agradecimientos

A los miembros de mi comité de titulación por su apoyo en uno de los momentos más complejos que ha pasado la educación a nivel mundial en su historia. Su disponibilidad, así como cada una de sus respuestas por correo electrónico, significaron para mí siempre un alivio. Me hicieron sentir acompañado en este camino:

A la maestra Concepción Morán, por brindarme en sus clases la confirmación de no haber errado en mi carrera, justo en el momento en que más dudaba de mi elección.

Al doctor Adrián Medina, por las clases de Mente y cultura, auténticas cátedras de literatura y psicología, y por dejar que me volara la barda con mis ensayos finales.

Al maestro Juan Carlos Huidobro, a quien conocí en los geniales seminarios de la maestra Blanca Reguero, y que desde entonces mostraba toda su vocación como profesor universitario, le agradezco por todas las palabras de aliento que siempre tuvo cuando me acerqué a él.

Al doctor Pablo Fernández, a quién conocí múltiples veces; primero como imagen llegando en bicicleta a la facultad; luego, por escrito, donde descubrí qué los caminos de la escritura y la psicología social no son opuestos; como profesor, con sus pizarrones llenos de mapas, dibujos y conceptos; y, como editor, que me dejó escribir en su clase mi primer ensayo publicado.

Y, finalmente, a mi directora de tesis, la doctora Angélica Bautista, le debo un agradecimiento tan profundo que estoy seguro llevaré conmigo por siempre. No solo fue una maestra excepcional, donde esperaba cada semana su clase para sentirme un universitario en toda la forma, también es la directora de la revista donde siempre soñé con publicar, y donde pude cumplir

mi sueño tres veces. Esos ensayos publicados fueron el mejor estímulo para dedicarme a la escritura. Además, le agradezco toda su confianza y apoyo en la escritura de esta tesis.

A todos ustedes, aunado a los profesores Francisco Pérez Cota, Blanca Reguero, Juan Carlos Muñoz Bojalil y Rigorberto León Sánchez, les agradezco el haberme enseñado en las aulas lo que de otra forma nunca hubiera podido aprender.

También quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México, por todo lo que me brindó. Desde mi paso por la Escuela Nacional Preparatoria N° 3 “Justo Sierra” hasta mi Facultad. Pasando por la Biblioteca Central, donde leí todo lo que pude, y desde su piso seis, me atrincheraba con libros, periódicos y revistas, enojándome cuando me daba sueño; la cafetería de la Facultad de Arquitectura, donde busqué desayunar cada una de las mañanas en que asistí a clases; el museo UNIVERSUM, donde fui becario en el año 2009-2010, el mejor trabajo que he tenido, sin duda; el MUAC, donde hice mi Servicio Social, en 2011. Y a todos los amigos y amigas que conocí a lo largo de los años y que hicieron, de esta etapa, una de las más felices de mi vida. Pero en especial me gustaría agradecer a los siguientes:

A Alfonso Santiago, amigo desde la preparatoria, con quien conocí el trabajo de Francis Alÿs en alguno de nuestros regresos en metro a Ecatepec.

A Mariana Díaz, por las comidas en el Bucanero, las risas y por la libreta morada que me ayudó a forrar.

A Valeria Villagómez, por las confidencias, por acompañarme a un concierto en Tepoztlán y por compartir conmigo el temperamento melancólico.

A Lilian Delgado, por las caminatas, los cafés y por todo lo que hizo por mí en 2015.

También quiero agradecer a mi padre Felipe Alonso y a mi hermano Irad por su apoyo y por todo lo que hemos vivido juntos que no se puede resumir.

Por último, agradezco a Astrid López, quien me adelantó por un día en la vida desde 1988 y aunque intenté alcanzarla en diversas ocasiones, solo lo pude lograr en 2015 para ya no soltarla.

# Índice

<b>Resumen / Abstract</b> .....	9
<b>Introducción</b> .....	11
<b>1. Una forma de mirar</b> .....	14
1.1. Un punto de partida.....	14
1.2. La mirada.....	17
1.3. El proyecto de la psicología colectiva.....	22
1.4. La idea de la forma.....	26
1.5. El estudio de las formas sociales.....	28
1.6. Un camino.....	33
<b>2. Una forma de estar</b> .....	35
2.1. Ciudad cementerio.....	35
2.2. El espacio social: Georg Simmel.....	36
2.3. Un testamento.....	40
2.4. El artista y su exégeta: Baudelaire y Benjamin.....	42
2.5. Miradas nómadas.....	48
<b>3. Diez cuadras alrededor del artista</b> .....	54
3.1. Francis de Smedt.....	54
3.2. El artista y el centro.....	55
3.3. El comercio y los centros de intercambio.....	58

3.4. La ciudad y el extranjero.....	59
3.5. La ciudad y sus personajes.....	62
3.5.1. Recolectores.....	62
3.5.2. Ambulantes.....	64
3.5.3 Rotulistas.....	66
<b>4. Una forma: La caminata como dislocación en la obra de Francis Alÿs.....</b>	<b>68</b>
4.1. Hielo.....	68
4.1.1. La caminata como pérdida.....	69
4.1.2. Primera dislocación: la caminata como forma poética.....	72
4.2. Balón.....	74
4.2.1. Político y poético. Poético y político.....	76
4.2.2. Segunda dislocación: la caminata como forma política.....	77
4.3. Tornado.....	79
4.3.1. Cuando la fe mueve montañas.....	81
4.3.2. Tercera dislocación: la caminata como utopía.....	82
<b>5. Conclusiones: Una vuelta al mundo en guerra.....</b>	<b>86</b>
5.1. ¿El infierno realizado?.....	86
5.2. Caminar, pensar, imaginar.....	87
<b>Referencias.....</b>	<b>93</b>



*La ciudad de donde vienes no existe, la perdimos.*

Adam Zagajewski

# Resumen

La psicología colectiva propone que la sociedad es más que la suma de sus individuos y que puede ser estudiada como una entidad completa. Esta entidad se puede estudiar a partir de la idea de las formas sociales, cercanas a aquellas “formas de socialización” que propuso Georg Simmel a inicios del siglo XX. Estas formas buscarían entender cualquier fenómeno social, desde los procesos de habitar la ciudad, pasando por los objetos, las obras de arte, las actitudes, las conversaciones, etcétera. Al realizar un breve recorrido histórico por la manera en que la ciencias sociales abordaron el tema de la ciudad y su relación con el arte, se retoman las figuras del poeta Charles Baudelaire y del teórico Walter Benjamin. Finalmente, desde la perspectiva de la psicología colectiva se abordan tres obras del artista belga, radicado en México, Francis Alÿs, para explorar nuevos sentidos entorno a la caminata y su relación con la ciudad y la sociedad.

**Palabras clave:** Psicología colectiva, Georg Simmel, Ciudad, Procesos urbanos, Arte, Caminata, Francis Alÿs.

## **Abstract**

Collective psychology proposes that society is more than the sum of its individuals and that it can be studied as a complete entity. This entity can be studied on the basis of the idea of social forms, close to those “forms of socialization” proposed by Georg Simmel at the beginning of the 20th century. These forms would seek to understand any social phenomenon, from the processes of inhabiting the city, through objects, works of art, attitudes, conversations, etcetera. Making a brief historical tour through the way in which the social sciences approached the subject of the city and its relationship with art, the figures of the poet Charles Baudelaire and the theorist Walter Benjamin are taken up again. Finally, from the perspective of collective psychology, three works by the Belgian artist Francis Alÿs, based in Mexico, are approached to explore new meanings around walking and its relationship with the city and society.

**Keywords:** Collective psychology, Georg Simmel, City, Urban processes, Art, Walking, Francis Alÿs.

# Introducción

La presente tesis de licenciatura busca dialogar desde la psicología colectiva con la obra del artista belga Francis Alÿs, sobre todo centrándose en las obras donde la caminata es el eje de sus acciones artísticas y desde donde se pueden entender varios procesos de habitar la experiencia urbana en la contemporaneidad.

Se ha decidido establecer esta exploración desde la psicología colectiva que entiende que la cultura es una de las formas en que piensa la sociedad y el arte es precisamente una de esas experiencias culturales de la sociedad (Fernández, 2006, p.26-27.). Habitados a entender desde la academia el discurso artístico desde sus aspectos estéticos (Groys, 2014, p.9-14), esta tesis explora la posibilidad de explorar la realidad social desde el arte. Asumiendo que el arte ofrece un discurso social muchas veces anulado o ignorado desde las ciencias sociales (Becker, 2007/2015), donde se le condena a ser objeto de estudio y no necesariamente una herramienta de exploración social. Esta tesis busca precisamente, ayudada de la psicología colectiva, explorar lo que de la sociedad nos pueden mostrar las prácticas artísticas contemporáneas.

En el capítulo 1 “Una forma de mirar”, se explorará el proyecto de la psicología colectiva en contraposición al discurso de la psicología social hegemónica. Se hablará de la crisis de las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX y se explorará la idea de la forma en la psicología colectiva.

El capítulo 2 “Una forma de estar”, se explora la relación de la ciudad con la psicología colectiva y cómo a partir de la idea de lo urbano se pueden entender las formas de habitar la ciudad. Se hace también una búsqueda de la figura intelectual de Georg Simmel y sus estudios sobre las formas de socialización, centrándonos en los estudios sobre el habitar en la ciudad, así como en los intereses de generar un discurso académico nómada donde desde expresiones sociales como los objetos y el arte se puede alumbrar aspectos de lo social. En este capítulo se explorará también la relación de las ciencias sociales con el discurso artístico, centrándose en la figura de Walter Benjamin y sus estudios sobre Charles Baudelaire, para entender la ciudad moderna del siglo XIX y sus proyecciones al siglo XX. Por último, tomando las figuras intelectuales de Simmel y Benjamin se hablará de los discursos nómadas en las ciencias sociales, que antes que cerrarse, buscan dialogar desde distintos caminos y herramientas para explorar las múltiples ideas de lo social.

En el capítulo 3 “Diez cuerdas alrededor del artista”, se contextualizará la figura de Francis Alÿs, así como su relación con la Ciudad de México, en específico con el Centro Histórico y la caminata. Se hablará en particular de la relación de Francis Alÿs con los distintos personajes de la Ciudad de México, también se explorará su figura artística siguiendo el pensamiento simmeliano de la idea de lo extranjero y lo extraño. A partir de la relación del trabajo de Alÿs con ciertos personajes de la ciudad, como los recolectores, los ambulantes y los rotulistas se hablará de la manera en que Alÿs integró a su trabajo artístico las distintas experiencias del habitar chilango.

En el capítulo 4 “La caminata como dislocación en la obra de Francis Alÿs”, se seleccionaron tres obras distintas que se desarrollaron en México, dos de ellas en la Ciudad de

México y una más en Ciudad Juárez, Chihuahua. Estas tres piezas sirven para explorar la idea de la caminata como una dislocación de sentidos que permite entender ciertas formas del habitar urbano en las ciudades contemporáneas. Se han seleccionado estas tres caminatas de entre la amplia obra de Alÿs porque en cada una de ellas se pueden explorar tres ideas distintas acerca de la caminata: como acto poético, como acto político y como una forma de utopía. En estos tres abordajes, se plantean cruces con otras obras del mismo Alÿs, donde se exploran ideas similares. Al final, este agrupamiento también es una forma de entender las tensiones en las que el trabajo de Alÿs se ha desarrollado a lo largo de los años y por otras geografías más allá de la mexicana.

En las conclusiones de esta tesis “Una vuelta al mundo en guerra”, se explora la forma en que Alÿs ha abordado en sus obras de los últimos años una forma de llevar la caminata, y los procesos urbanos que se pueden observar desde ella, en su particular forma de mirar a un mundo en conflicto, centrándose en países que abiertamente tienen conflictos bélicos. En este último apartado, se explora, también, una imagen general del trabajo de Alÿs a lo largo de su carrera, donde una caminata iniciada en la Ciudad de México se ha extendido por medios, países, conflictos bélicos, para mostrarnos esas formas de hacer ciudad que, desde varias trincheras y con la devastación como norma, la gente se empeña en desarrollar.

## Capítulo 1

# Una forma de mirar

### 1.1. Un punto de partida

Al inicio de su canónico libro *La historia del arte*, Ernst Hans Gombrich escribe: “No existe realmente el arte. Tan solo hay artistas”, también escribe que el arte, así, sin mayúsculas, “tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo” (1995/2008) p.15). En un gesto de humildad, Gombrich asume su objeto de estudio como algo inabarcable. No solo por la acumulación de siglos que conlleva realizar esa historia del arte sino también por la potencia representativa del concepto arte. La historia que contará Gombrich, lo anuncia él mismo, tendrá que ser parcial, pero también la historia que nos contará tiene un objetivo específico. En este caso, hacer una historia del arte que incluya las obras más representativas y que estén en un relato que las integre de manera unificada en un solo libro. Gombrich piensa en el gran público, en que su libro sea un acercamiento pero también pueda ser una guía para los especialistas. Volvamos por un momento a su declaración de principios. El arte no existe. ¿Existen, realmente, nuestros objetos de estudio? No establezco esta pregunta como un falso indicador para relativizar los alcances de cualquier estudio en humanidades

y ciencias sociales. Quiero asumir esta cuestión es su manera más inmediata y directa. Por qué Gombrich escribe asumiendo la imposibilidad de su discurso, pero también teniendo claro ciertos objetivos.

En los terrenos materiales de su práctica, el arquitecto Louis Kahn dijo una frase similar a la de Gombrich: “(...) la arquitectura en realidad no existe. Solo existe la obra de arquitectura. La arquitectura existe en la mente. Un hombre que realiza una obra arquitectónica lo hace como una ofrenda al espíritu de la arquitectura...” (2002, p,35-36). Esta frase, casi idéntica a la de Gombrich, añade, no obstante, dos nociones particulares. La primera es el hecho de Kahn habla de que la arquitectura “existe en la mente” y por otro lado la noción de la obra arquitectónica como un “tributo al espíritu de la arquitectura”. En estas dos condiciones radica toda su diferencia y potencia, sobre todo en algo tan concreto y material como la arquitectura: las construcciones, pensemos con la frase de Kahn, también son algo más que lo que muestran. La realidad matérica de la arquitectura, piensa Kahn, es algo tan intangible como un pensamiento en la mente, como algo tan inaprensible como el espíritu. Algo así también piensa el arquitecto Peter Zumthor desde el siglo XXI: “Un edificio es una serie de atmósferas”. Zumthor, muy cercano a la mirada poética en torno a la arquitectura de Kahn, ya señala la posibilidad de que un edificio sea en sí mismo muchos edificios, una acumulación de atmósferas. Y algo así apuntaba la corriente psicológica alemana de la Teoría de la Gestalt en la primera mitad del siglo XX, cuando afirmaba que “una forma es algo más que la suma de sus partes” (Guillaume, cit. en Fernández, 2004, p.50).

Hay, tanto en Gombrich como en Kahn y Zumthor, confianza y sospecha en ciertos aspectos de su oficio. Aunque rehúye a asumir una posible historia total del arte, Gombrich tiene claros ciertos puntos que su historia debe abordar. Por ejemplo, tiene claro que debe revisar ciertos autores que él considera como imprescindibles, aunque no comparta el gusto por estos mismos autores. Por otro lado, en Kahn y Zumthor hay una creencia en ciertas cualidades inmateriales de la producción



arquitectónica, ahí donde un edificio es algo más que todos los aspectos materiales que enmarcan su construcción, ambos descreen de ese carácter absolutamente práctico de las construcciones, vindican todavía la posibilidad de un espíritu de la arquitectura. Ambos ven los espacios poniendo atención a sus cualidades inmateriales, y las posibles formas de habitar que de esas cualidades se desprenden. Hay en estos arquitectos una desconfianza por lo obvio, los materiales, pero también una confianza en aquello que, curiosamente, es difícil de percibir. En Gombrich también se muestra una confianza, la de la posibilidad de contar una historia del arte mientras que en Zumthor y Kahn la confianza se centra en las cualidades inmateriales de la arquitectura.

En su libro *Confianza y sospecha* (2002), Gabriel Josipovici hace una revisión a la idea de creación a partir de la modernidad, donde primero, desde una óptica ilustrada, se fundamentó un discurso vindicativo de los productos de la razón. Se creía en el progreso y en todo aquello que fuera impulsado por la razón, se creía en todo aquello que fuera impulsado por una “voluntad de verdad”, como la nombraba Nietzsche (Cit. En Josipovici, 2002, p.22). De este primer impulso moderno surge ese ideal de la confianza, confianza en el progreso, en la verdad y en el sentido de las cosas. Pero este impulso de confianza en la razón, generaría desde su seno, desde la misma modernidad, y desde miradas críticas que la anteceden, una sospecha a todo aquello que propugnaba. No se necesitaba mucho para ver que los así llamados logros de la modernidad no eran tan generalizados como se pensaba. Desconfiar del progreso, de la razón y de todo impulso de verdad. Uno de los mayores críticos de este impulso moderno es Nietzsche, quien en su recuperación del pensamiento presocrático ya sospechaba del discurso hegemónico entorno a la razón, a la ciega creencia en la verdad: “Se hallan muy lejos de ser espíritus libres: pues creen todavía en la verdad” (Nietzsche cit. en Josipovici, 2002, p. 22). El espíritu de la sospecha, retoma críticos y posturas que desde el comienzo de la cultura han dudado de las virtudes intrínsecas del discurso de la razón, que desde él han opuesto sus dudas. Este espíritu de la sospecha se posicionó

con mayor fuerza en la primera mitad del siglo XX, donde, desde el auge bélico y su posterior devastación, hubo un cambio generalizado en la manera de pensar, y, a su vez, de cómo configurar ese pensamiento. Esta sospecha en los ideales de la razón se ha implementado con mayor fuerza en el seno de las ciencias sociales y las humanidades. Al ser disciplinas principalmente discursivas y no tener una aplicación específica o una materialización visible, como sucede en algunas ramas de las así llamadas ciencias duras, las ciencias sociales y las humanidades hicieron del debate en torno a su lenguaje y sus posibilidades de enunciación uno de sus debates principales: cómo se construye, cómo se comunica, cómo se socializa.

Es en esa disyuntiva donde Josipovici plantea la labor de la creación así como la de la investigación en nuestra época: no podemos arrojarnos a ella desde la ingenuidad, tampoco desde la imposibilidad. Hay que creer en nuestro objeto de estudio, pero también hay que desconfiar de él, de ciertos factores que lo rodean o incluso que lo atraviesan. Para fines de este trabajo, se hablará desde la psicología colectiva porque en ella también se desarrolla una mirada de entender la sociedad a partir de esa tensión entre confianza y sospecha. La psicología colectiva sospecha del discurso absoluto de la psicología científicista, del aplicacionismo exacerbado de cierta psicología social, pero sobre todo la psicología colectiva también confía en la posibilidad de estudiar, todavía, el espíritu de la colectividad.

## **1.2. La mirada**

Se puede ver a los estudios científicos y sociales, en su manera más inmediata, como formas de mirar. Y también, por lo mismo, como cuestionamientos al acto mismo de mirar. Para los griegos, como lo recuerda Pablo Fernández (2006), la contemplación es el comienzo de la teoría, por eso en griego antiguo *theoria* significa contemplación. Las ciencias sociales se encuentran constantemente con el problema de la mirada, o para decirlo con otra palabra más académica, con el problema del

método. Aunque muchas veces pasa de largo y se asume como un problema resuelto con la sola respuesta de sumirse en la ideología de la razón y los preceptos objetivos de cierto discurso científicista. Es decir, se asume que por utilizar el así llamada método científico se pondera la superioridad del discurso que se produce. El método científico, no obstante, puede ser una simplificación bastante obtusa, o una complejización enrevesada de los mismos preceptos basados en el ideal objetivo de verdad. Pero también desde las mismas ciencias sociales se cuestionó y se puso en crisis esa misma ideología de la razón científica. No podemos partir del precepto de que un posicionamiento metodológico es mejor que otro por las razones de su empoderamiento social, o, como lo dice el psicólogo social Tomás Ibáñez-Gracia, “el establecimiento de la razón científica como el único proyecto productor de verdad para ser dotado con un plan social legitimado (ayudando así a) crear un recurso de poder totalitario, dejando la ciencia moderna en una posición hegemónica” (1990, p.29). Esta generalización es a su vez una simplificación. Creemos en un discurso por la sencilla razón de quien lo produce. Y esto ha llevado consigo la creencia de que en las ciencias sociales y en las humanidades hay un conocimiento científico que es válido y otro que no necesariamente vale la pena:

la piedra de toque para el conocimiento válido en términos científicos es que sea ajeno a las variables socioculturales. El criterio con que garantizamos la validez de este conocimiento no significa que sea relativo a otra cosa, ni a las creencias humanas ni a cualquier principio de época. Uno puede encontrar la verdad, uno puede aproximarse a la verdad, pero la propiedad de algo cierto es, por definición, que esté muy alejado de cualquiera de nuestras decisiones o de nuestras convenciones. (Ibáñez-Gracia, 1990, p. 30)

En refutación a este intento de homogeneización de las ciencias sociales, se puso en crisis la forma en que se pretendía legitimar el conocimiento por el tipo de metodología que se empleaba. Giorgio Agamben recuerda la necesidad de asumir que cada objeto de estudio deberá precisar de su propio método de trabajo (2008, p.10) y este método, a su vez, generará siempre una mirada distinta, porque también en cada mirada hay una invención de lo que se ve. La mirada siempre será aproximada. Todo ver siempre es un perder, como escribió el filósofo Georges Didi-Huberman. En un posicionamiento más cercano a la disciplina, Ibáñez-Gracia también vuelve a la idea de la mirada:

No podemos mirar objetivamente la realidad porque nada puede ponerse a distancia de sí mismo para contemplarse desde un lugar distinto al que ocupa. El ojo no puede verse a sí mismo en el acto de mirar, y cuando recurre a un artefacto para verse, solo alcanza a producir la imagen de una imagen. Somos prisioneros de una imagen porque estamos dentro de esa imagen y no existe meta-nivel alguno donde poder situarnos para contemplar la imagen de la que formamos parte. (2002, p.76)

No es gratuito volver a la cuestión sobre desde dónde se mira. Por un lado, se mira para vislumbrar los alcances de la propia vista, para enfocar y para abarcar. Pero también mirar nos hace caer en cuenta en todo aquello que no entra en el marco de visión, e incluso para identificar los puntos ciegos de nuestra mirada. Es posible soñar con una mirada total, que lo abarque y lo enfoque todo, quizás en ese sueño de mirada recae la imperiosa necesidad de la sociedad contemporánea por verlo todo. Ahí podría recaer el afán de transparencia de la sociedad del siglo XXI como escribe el filósofo Byung-Chul Han (2013). Y quizá por esos afanes totalitarios es necesario vindicar la

necesidad de la mirada limitada, esa mirada que al estar consciente de sus carencias no deja de retomar lo no visto, que vuelve siempre a su “negatividad” como la plantea Giorgio Agamben. Cuando Agamben plantea la cuestión de cómo ser contemporáneo de nuestro tiempo (2008), también lo plantea desde una perspectiva óptica. Lo contemporáneo es lo intempestivo nos dice Agamben siguiendo la estela de Nietzsche, y a partir de la poesía de Osip Mandelstam, plantea la necesidad del cómo mirar lo intempestivo. El contemporáneo debe establecer una mirada directa con su tiempo, pero esa mirada no debe centrarse en las luces segadoras de nuestra época, sino, más bien, en las sombras y en la oscuridad de nuestro tiempo, en las “tinieblas del presente”:

Pertenece verdaderamente a su tiempo, es realmente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adapta a sus pretensiones, y es por ello, en este sentido, no actual; pero, justamente por ello, justamente a través de esta diferencia y de este anacronismo, él es capaz más que los demás de percibir y entender su tiempo (Agamben, 2008).

No se trata de vivir en tal o cual época, ser contemporáneo de nuestro tiempo pasa por saber alejarnos de nuestra época, aquellos que concuerdan en cualquier aspecto con ella, nos dice Agamben, son precisamente los que más cegados están por ella, no pueden establecer un punto de alejamiento para poder verla. Esta mirada que surge de lo contemporáneo, que está inmersa en ello, será por eso mismo, parcial, siempre aproximada. Y también por eso, esa mirada no puede ser total, la mirada contemporánea tendrá que ser múltiple y consciente a su vez de todas sus carencias, debe ser una mirada que se reinventa constantemente. En el caso de las “ciencias humanas”, como Agamben denomina al conjunto de las ciencias sociales y las humanidades, es preciso cuestionar de la misma manera, la forma en que construimos el pensamiento social:

Toda investigación en ciencias humanas (...) debería implicar una cautela arqueológica, esto es, retroceder en el propio recorrido hasta el punto en que algo ha quedado oscuro y no tematizado. Solo un pensamiento que no esconde su propio no-dicho, sino que de manera incesante lo retoma y lo desarrolla, puede pretender eventualmente ser original. (Agamben, 2010, p.10)

Algo hay de impasse en el constante cuestionamiento acerca de los orígenes. Y el cuestionamiento mismo puede ser una vuelta constante a la paradoja de Zenón, donde las infinitas interpretaciones no nos dejan salir nunca del punto de partida. Pero también habría que dismantelar la idea misma de llegada. ¿Llegar a dónde? Pareciera que cuestionar el punto desde donde se mira conlleva a la inacción, pero ese cuestionamiento puede ser una condición de otro tipo de movimiento. Uno más cauteloso. Esa es precisamente “la cautela arqueológica” que el mismo Agamben propone. Es preciso no esconder lo no-dicho y retomarlo incesantemente y desarrollarlo. Caminar a tientas, dudando, pero moviéndose. De nuevo confiar y sospechar. Esta cautela la podemos ver en la frase inicial de *La historia del arte* de Gombrich. En las frases de Kahn y Zumthor, en cambio, podríamos dudar de la existencia de esa cautela, pero ambos son valientes, intempestivos, diría Nietzsche, para hablar de su disciplina contra los términos hegemónicos de la técnica y el capital, ahí donde un edificio es solo un bien raíz por explotar. Y es en esa postura disidente una estafeta que se toma de toda una tradición del pensamiento social, de ese pensamiento que se aleja de las unidades y busca nombrar eso “no-dicho” para seguir con los términos de Agamben, quien busca dudar de su propia disciplina para dudar también de los beneficios materiales que se obtienen de ella. Y es en esta tradición donde podemos ver la pertinencia del proyecto de la psicología colectiva, donde la sospecha no es imposibilidad sino una condición de movimiento y la confianza, por otro lado, no es una posición acrítica sino todo lo contrario, una

posibilidad de agudizar los sentidos, de estar alerta contra los discursos preestablecidos, de cuestionar la forma misma en que percibimos.

### **1.3. El proyecto de la psicología colectiva**

El proyecto de la psicología colectiva es en la actualidad una revisión del concepto de psicología social y también una forma de actualizar la manera que observamos los fenómenos sociales (Fernández, 1994). Esta revisión del concepto vino precisamente de la crisis que vivieron las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo XX, y que se agudizó al final del mismo. Una crisis que empezaba a vislumbrarse en el seno de las guerras que tuvieron en vilo al mundo durante la primera mitad del siglo. Las heridas y los muertos acumulados cristalizaron las dudas que antecedian el discurso moderno. Peter Sloterdijk (2006) ve en estas guerras, con Alemania al frente, su cristalización más sanguinaria y despiadada: el uso de los avances conseguidos por la modernidad contra la propia humanidad: en la Primera Guerra Mundial con el uso de armas químicas; y en la Segunda con el sistema de exterminio que los nazis acometieron contra los judíos. Hubo en estas guerras no solo una utilización mortífera de los avances científicos en el desarrollo tecnológico de los distintos armamentos, también se desarrolló una compleja red ideológica hecha desde los discursos sociales; desde la filosofía, pasando por la comunicación y la economía, entre otras expresiones de la sociedad moderna. Todo puesto al servicio del poder y la exterminación del otro. La razón llevada a sus máximas consecuencias para la consecución de una industria de la muerte (Sloterdijk, 2006).

Es a partir de este periodo generalizado de crisis que los discursos ilustrados consolidaron la crítica a esa razón. Retomaron las viejas voces que ya auguraban las sombras que proyectaba el progreso. El estudio de las ciencias sociales retomó y reactivó las teorías que desde esa duda a la

razón configuraban su forma de entender a la sociedad. Esta crisis en las ciencias sociales iría palideciendo con el pasar de los años y con la normalización de los discursos hegemónicos de aquellos países que salieron fortalecidos después de la guerra: esos discursos fueron principalmente el del liberalismo norteamericano contra el comunismo soviético. Esta nueva lucha discursiva conllevó una nueva búsqueda por la verdad. El descrédito de la razón palideció. Había nuevas necesidades de creer en el progreso. Y siempre la mejor manera de creer en ese progreso es a través de esa guerra ideologizada por la razón.

En su texto *Pensar y argumentar* (1986), Michael Billig reflexiona sobre la forma en que los discursos científicos y tecnológicos asumen que ciencia y tecnología discurren en una curva acumulativa, y que su crecimiento y especialización va de cierta forma integrando y desechando en un propio discurso autónomo (el científico) su conocimiento (p. 9). La filosofía de la ciencia ya había planteado tales cuestiones a lo largo del mismo siglo y aunque teóricos como Thomas Kuhn (1971/2004) ya habían escrito sobre la forma social en que también se desarrolla el conocimiento científico, el lenguaje de la ciencia crece en sus propios términos, fundamentados en el ideal moderno de la razón. Ibáñez-Gracia lo resume así: “la modernidad es el punto de encuentro de las actividades técnicas con el conocimiento científico, de la ideología de la Ilustración y de la retórica de la verdad científica” (1990, p. 29). En esto Ibáñez-Gracia ve la necesidad de reformular la idea de psicología, en su perspectiva social, donde se tendría que abandonar esa ideología moderna y “asumir el riesgo de alejarse del mito de objetividad que opaca la razón científica (...) si no saltamos con decisión en el postempirismo, y si no abandonamos la retórica científica de la verdad, ‘la dimensión social’ siempre resultará incompleta y la exhortación para tenerlo en cuenta podrá no ser más que un atractivo pero vacío reclamo” (1990, p.35).

A lo largo del mismo siglo, la psicología buscó consolidar su autonomía como ciencia, luego de que a finales del siglo XIX se empezaran a esbozar los alcances de una psicología científica, que



buscaría sistematizar y unificar lo que hasta entonces había sido el estudio de la mente humana. Uno de los problemas fue tratar de unificar visiones totalmente distintas entre sí, que a su vez enarbolaban búsquedas completamente ajenas. A grandes rasgos, se pueden vislumbrar en la historia de la psicología dos caminos, cada uno con múltiples matices y senderos: uno sería la psicología hecha desde el razonamiento científico y su búsqueda por la verdad científica, mientras que el otro sería uno de perspectiva colectiva, que también podría ser denominada cultural, que asume que todo conocimiento es cultural, incluida la ciencia, y en la que toda mente, todo pensamiento, es colectivo (Fernández, 2006). Esto nos llevaría a buscar estudiar a la sociedad como un todo. Y para adentrarnos a ese todo, será preciso estudiar las formas en que se expresa esa colectividad.

La psicología colectiva, consciente de esta necesidad, hace una relectura de los teóricos que en el siglo XIX y en el XX hicieron una psicología alejada de los ideales modernos, y fundamentaron en principios sociales y culturales sus propias investigaciones (Fernandez, 1994). Trabajos sobre las masas como el de Gustave Le Bon, la sociología de las formas en Simmel, el desarrollo de los marcos de la memoria en Halbwachs, la teoría del interaccionismo simbólico de Mead, la teoría del campo social en Kurt Lewin, la teoría de las representaciones sociales de Moscovici, o los intentos de realizar una psicología estética y de la cultura de Pablo Fernández. En todos estos trabajos vemos una forma de mirar y crear la psicología, el mismo Fernández en su revisión histórica de la psicología colectiva, la define así:

La psicología colectiva es, bien a bien, el punto de vista que insiste que la conciencia o el comportamiento no brota de los individuos sino más bien al revés, a saber, que los individuos se encuentran dentro de la conciencia, por eso es colectiva, pero no por eso ha de identificarse con las instituciones, ni con la multívoca sociedad, sino que se

encuentra en todas partes: los individuos y las instituciones habitan dicha conciencia. Por una parte es evidente que hay una cantidad de hechos y cosas que no son ni individuales ni institucionales, y por lo demás tampoco grupales, y que parece por tanto que no son psicológicas: la psicología colectiva insiste en que precisamente esas son las cosas psicológicas; por otra parte, se habla de relaciones individuo-sociedad: la psicología colectiva insiste en que se puede prescindir tanto de individuo como de sociedad, y quedarse con las relaciones (...) la vida, cuando no es una abstracción, está hecha de calles, automóviles, edificios, ropa, libros, puertas, ventanas, adornos, estéticas, fríos, climas, palabras, fotografías, marchas, básica, sonrisas, etc., que por separada siguen siendo calles, etc., pero todos juntos y en concierto y en conflicto, constituyen un modo de pensar y una forma de sentir. Una atmósfera, un medioambiente, un estado de ánimo: este es el espíritu de la colectividad. (1994, p.9)

En esta definición de psicología social, vuelven a surgir las palabras utilizadas por nuestros arquitectos del comienzo del capítulo, Kahn y Zumthor: espíritu, atmósfera. Lo que vemos en esta psicología colectiva es un alejamiento de los tópicos modernos de la psicología: sujeto, personalidad, percepción, interacción (nótese que en la cita se habla de relaciones), y más recientemente temas como las bases neuronales de la conducta. En cambio hay en esta otra declaración de principios, como la de Gombrich, además de una apuesta por la mirada (“punto de vista”), una intención de adentrarse en las situaciones comunes, en los objetos, en los productos culturales, o en las manifestaciones culturales de la sociedad. Ya sea una fotografía o una taza, una sonrisa o una obra de arte.

#### **1.4. La idea de la forma**

En otro trabajo, el propio Fernández ahondará sobre la utilización de ese tipo de objetos de estudio: “la psicología colectiva se arroga el permiso de considerar a cualquier cosa, por particular que sea, por el hecho de tener forma, como poseedora de las cualidades de la sociedad y por lo tanto, de proceder a investigarla como tal” (2004, p. 55). Esta idea de la forma, que es rescatada en su acepción casi cotidiana, como cuando uno dice una forma de pensar, retoma los trabajos sobre las formas de la socialización que Georg Simmel hizo a finales del XIX y comienzos del XX: “(lo que hace Simmel) es plantear que la cultura piensa con formas, y que los variados objetos empíricos adquieren su realidad y sentido cuando entran dentro de una forma que les da identidad, estructura y significado” (Fernández, 2004, p.43). Por otro lado, retoma las investigaciones que la teoría de la Gestalt hizo sobre percepción y otros fenómenos psicológicos (gestalt en alemán significa forma), y sobre todo ese precepto que se enmarcó al comienzo de este capítulo, ese que dice que la forma es más que la suma de sus partes: “cuya naturaleza, esencia o realidad, no radica en ninguno de sus rasgos sino en el conjunto indisoluble de todos ellos, y que por ende no puede ser descrita ni explicada, ya que ello equivaldría a descomponerla en una serie de elementos, y por lo tanto, equivaldría de destruirla” (Fernández, 2003, p. 256).

La forma principal a estudiar desde esta psicología colectiva, sería la sociedad. Y su manera de estudiarlo más allá de la separación de sus componentes, sería la de asumir que ese todo tiene formas de presentarse, por ejemplo la del pensamiento social: “el pensamiento que está hecho de las formas de la realidad es de un tipo preciso: no es por cierto, un pensamiento discursivo, racional, hecho de palabras, lógico, sino que es afectivo, irracional, ilógico, estético, sensible, que no se lee ni se pronuncia, sino que se habita, se experimenta, se recorre y se siente” (Fernández, 2006, p.139). Esta forma de entender a la sociedad como un todo, también nos permite mirar en particular,

asumiendo esa condición imperativa de que todo lo psicológico es social, y que cada circunstancia, de la más mínima a la más grandilocuente tiene ese anclaje social:

La psicología colectiva es aquella disciplina que concibe a la sociedad como una entidad psíquica, como siendo un pensamiento completo o, si se quiere, como si fuera una persona del tamaño de todo el tiempo y el espacio de la cultura. (...) Ahora bien, si se dice que la sociedad es como una persona, también debe decirse a la inversa, que una persona es como una sociedad (...) y ciertamente, el hecho de que la sociedad sea una entidad psíquica, implica su reverso, que cada entidad psíquica es una sociedad, y de este modo la psicología colectiva también considera que un individuo aislado, un grupo, una ciudad, una emoción, una pieza de música, un casa o un evento cualesquiera, siendo entidades psíquicas, tienen todos la forma de una sociedad (y por eso) puede ocuparse de cualquier cosa, cualquiera, que sea considerada en sí misma como una sociedad mental: una silla, un solitario en el siglo XIX, la velocidad, el cerebro como órgano del pensamiento y la sociedad (Fernández, 2004, p.26-27).

Más allá de un posible determinismo social, lo que nos permite la psicología colectiva con su mirada a las formas es la posibilidad de contradecir, precisamente, ese determinismo. La forma de la sociedad no es una forma cerrada, estable, predecible, es, más bien, la posibilidad de ir configurando también su forma, su curso y su entendimiento. La sociedad no es algo que esté por descubrirse, que esté determinada de antemano, la sociedad es también algo que está por inventarse. Mirar la sociedad desde la psicología colectiva es también volver a la idea que plantea Ibáñez-Gracia sobre la posibilidad de escribir otra psicología social: “una que plantee construir respuestas y

no encontrarlas” (2009, p.59). Y esto, en su sentido más proyectivo, más utópico, es la posibilidad de encontrar, o para ser más arriesgados, de crear otra forma de ser de la sociedad.

### **1.5. El estudio de las formas sociales**

Mirar es también una forma de tomar posición, y una vez asumida la postura es también una forma de pronunciarse. Es entonces que surge la cuestión de cómo traducir esa mirada. En el proyecto de la psicología colectiva hay un regreso a la tradición del ensayo literario como recurso de pensamiento: “sin duda porque resulta isomorfo o análogo a la realidad que estudia: sus textos típicos como (...) los de Le Bon o Rossi, y los de Wundt (1912), Blondel (1928) o Halbwachs (1950), son ensayísticos” (Fernández, 2004, p.110). Esta forma de escribir la realidad, de darle sentido y cuestionarla, se aleja de ciertos preceptos de la lógica científicista (como el afán de objetividad, o la creencia de la supremacía en el discurso empirista o estadístico), y cree en el estudio de la cultura, de las formas de ser de la cultura, para seguir hablando desde la psicología colectiva, como herramientas para entender el pensamiento social. Una forma de escribir sobre la cultura es aquella que se escribe, precisamente, desde la cultura, utilizando e incorporando referencias, textos, objetos, obras de arte, situaciones de la vida cotidiana, etcétera, para entender a la cultura misma.

Este estudio de las formas sociales se emparenta, en cierta medida, con la idea del paradigma utilizada en ciencias sociales. En su libro sobre el método, *Signatura rerum* (2008), Giorgio Agamben hace una revisión de esta idea, revisitando el trabajo de Michel Foucault y su estudio de ciertos fenómenos históricos singulares (el gran encierro, la confesión, la inducción, la sexualidad, entre otras) y la producción de significados a partir del estudio fenomenológico de estas condiciones. Para esto Foucault hace de la historiografía una herramienta imprescindible, pero

también se aleja del pensamiento historiográfico. Es sobre este alejamiento donde Agamben vuelve al trabajo de Foucault, y a su trabajo mismo (en sus estudios sobre el estado de excepción, el campo de concentración o su estudio sobre el musulmán), para explorar la potencialidad representativa del paradigma:

Para Foucault, no se trata de metáforas, sino de paradigmas en el sentido que hemos visto, que no obedecen a la lógica del transporte metafórico de un significado, sino a la analógica del ejemplo. No se trata aquí de un significante que a menudo viene a designar fenómenos heterogéneos en virtud de una misma estructura semántica. Más parecido a la alegoría que a la metáfora, el paradigma es un caso singular que se aísla del contexto del que forma parte solo en la medida en que, exhibiendo su propia singularidad, vuelve inteligible un nuevo conjunto, cuya homogeneidad él mismo debe constituir. (Agamben, 2010, p.23)

Agamben también habla sobre la necesidad del contexto en el método para producir significados, así como sobre la imposibilidad de generalización entorno al método, y por consecuencia, también la limitada generalización que conlleva cualquier conocimiento obtenido a partir de él (2010, p. 10). Esta condición inherente entre método y significado, se relaciona con esta reflexión de Tomás Ibáñez-Gracia con la producción de conocimiento: “todo significado de historicidad significa que cada producción nacida de la naturaleza histórica conlleva sus ‘condiciones de producción’ incorporadas en sí misma” (1990, p.35). Es por esto que el conocimiento lleva una condición de significado inherente en su forma de producción. Esto no

quiere decir que la generalización sea la mejor forma de significar un conocimiento o que sea el objetivo central de todo conocimiento.

En la obra de Foucault y Agamben hay un cuestionamiento, como en la psicología colectiva, de la dicotomía particular-universal; todas ellas ven en la figura de la analogía una forma de neutralizar esta dicotomía:

Contra la alternativa drástica «o A o B», que excluye al tercero, la analogía siempre hace valer su *tertium datur*, su obstinado «ni A ni B». La analogía interviene, pues, en las dicotomías lógicas (particular / universal; forma / contenido; legalidad / ejemplaridad, etc.) no para componerlas en una síntesis superior, sino para transformarlas en un campo de fuerzas recorrido por tensiones polares, en el cual, del mismo modo en que ocurre en un campo electromagnético, éstas pierden su identidad sustancial. Pero ¿en qué sentido y de qué modo se da aquí un tercer término? Ciertamente, no como un término homogéneo a los dos primeros, cuya identidad podría definirse a su vez por una lógica binaria. (...) El tercero analógico se afirma aquí ante todo a través de la desidentificación y la neutralización de los dos primeros, que se vuelven entonces indiscernibles. El tercero es esta indiscernibilidad (...) En este sentido, es imposible separar con claridad en un ejemplo su condición paradigmática, su valer para todos, de su ser un caso singular entre los otros. Como en un campo magnético, no se trata de magnitudes extensivas y graduales, sino de intensidades vectoriales. (Agamben, 2010, p. 25-26)

Una forma de escribir ese campo magnético donde se mantenga la analogía es precisamente a partir de una escritura que no aisle el fenómeno. Agamben vuelve, en este caso, a la figura de Goethe, en su estudio de los “fenómenos puros”: “Goethe escribe que el ‘fenómeno puro’ nunca puede ser aislado, ‘sino que se muestra en una serie continua de apariciones’” (2010, p.38-39). Narrar el fenómeno sin aislarlo, escribir en una serie continua de apariciones para alcanzar a significarlo sin antes pasar el fenómeno por la mesa de disección, cuando este ha perdido ya todas sus potencialidades de representación. Esto también se emparenta con el regreso al ensayo literario por parte de la psicología colectiva, donde se pueden narrar las formas sociales, describiéndolas, con minuciosidad o utilizando otros referentes para espejearlas, y así también expandir su potencialidad de representación.

Por último, en este repaso a las ideas del paradigma en su obra y en la de Foucault, Agamben escribe, recordando los estudios de filología de Friedrich Schleiermacher y antes que él, de Friedrich Ash: “el conocimiento del fenómeno singular presupone el conocimiento de la totalidad y viceversa: el conocimiento de la totalidad presupone el de los fenómenos singulares” (2010, p.35). Esto mantiene un paralelismo con el estudio de la sociedad desde la psicología colectiva, donde el estudio de las formas sociales arroja luz sobre el pensamiento social y viceversa. Por último, también se aleja de la posibilidad de ver en sus estudios, así como en los de Foucault, un conocimiento que funcione a partir de una hipótesis de la cual se puedan determinar consecuencias, o vistos desde la historia, que se lean como posibles causas:

No son hipótesis a través de las cuales se intenta explicar la modernidad, reconduciéndola a algo así como a una causa o un origen histórico. Por el contrario, como su misma multiplicidad podría dejar entrever, se trata en todos los casos de



paradigmas que tenían por objetivo hacer inteligible una serie de fenómenos cuyo parentesco se le había escapado o podía escapar a la mirada del historiador. Por cierto, mis investigaciones, como las de Foucault, tienen un carácter arqueológico, y los fenómenos de los que se ocupan se desarrollan en el tiempo e implican por lo tanto una atención a los documentos y a la diacronía que no puede dejar de seguir las leyes de la filología histórica. (Agamben, 2010, p.41)

En el caso de la psicología colectiva, podemos recordar la figura del “psicólogo anticuario” de Michael Billig (1987) o en la historia que hace de la psicología colectiva el mismo Fernández (1994), pero más allá de estas formas de mirar, la que pretende retomar este trabajo es la del psicólogo colectivo que mira el presente.

La breve descripción de la utilización del paradigma en ciencias sociales es una muestra de la forma en que se puede pensar desde otra perspectiva a la de la causalidad científicista. En estos discursos encontramos una búsqueda por nombrar, sin dejar de retomar lo no-dicho en ellos, como veíamos al principio de este capítulo en la idea de negatividad del propio Agamben, y también una posibilidad de mirar el presente desde esta perspectiva: “No hay en el paradigma, un origen o un *arché*, todo el fenómeno es origen, toda imagen es arcaica” (Agamben, 2010, p. 41). Y es aquí donde convergen estos paralelismos entre el estudio de los paradigmas y el estudio de las formas sociales que busca la psicología colectiva: la posibilidad de escribir una arqueología del presente. Para el caso de este trabajo académico, en vez de los documentos utilizados por la filología histórica, se estudiará la forma de la caminata en la obra del artista belga Francis Alÿs y ciertos documentos (otras obras del mismo artista, referencias de libros, otros objetos del presente) serán utilizados para ahondar en el sentido de la caminata en las ciudades contemporáneas. Por esta razón

se estudiará la obra de Alÿs, desde la psicología colectiva, a partir de un acercamiento fenomenológico a su trabajo.

## **1.6. Un camino**

Podemos ver, en esta forma de mirar de la psicología colectiva (desde el estudio de las formas de pensamiento social), ese imperativo metodológico del que nos hablaba Ibáñez-Gracia hace algunos párrafos antes para refundar la psicología social: el alejamiento de “la retórica científica de la verdad”. En este sentido, el proyecto contemporáneo de la psicología colectiva no solo apela desde la idea de construcción de un nuevo pensamiento psicológico social, sino que también hace una relectura constante de la tradición psicológica, alejándose de ese prejuicio de novedad, y volviendo a esa figura del “psicólogo anticuario” de Michael Billig, también hay en la psicología colectiva apertura a los discursos transversales. Cercana a eso que Nestor García Canclini denominaba como “ciencias sociales nómadas” (1990), o eso que Agamben ve simplemente como “ciencias humanas” (2010), Fernández lo escribe de la siguiente manera: “la psicología colectiva propugna por una desdisciplinización del conocimiento (Ibáñez-Gracia, 1994), empezando porque esta separación de teoría, método, objeto e investigación es insostenible y terminando porque hoy en día las ciencias van confundándose entre sí” (2004, p.27). Este proceso de diseminación, lo describe el cineasta, escritor y teórico alemán Alexander Kluge de la siguiente manera:

En 1989, me orientaba por el cine, la ópera, los libros, es decir, los medios clásicos. Entretanto, los trabajadores de la esfera pública nos la tenemos que ver con una gran inflación de contenidos y con un revuelo profundo de formas de esfera pública cuyos efectos superan a los de la invención de la imprenta por parte de Gutenberg. De cara a la

jungla de los nuevos medios necesitamos *jardines de la información* (...) donde la música, la literatura y la imagen en movimiento cooperan codo a codo. (2012, p.21)

Como se planteaba unos párrafos más atrás en este capítulo, cualquier cosa, por ser social, puede ser herramienta de estudio, pero precisamente por eso, esa forma de pensar la sociedad no puede propugnar por la generalización de su conocimiento. La psicología colectiva es un estudio que quiere aspirar a ser parte de la misma cultura, esto es, a ser leída también en términos culturales, para divertirse, para aburrir o para cualquier cosa que sugiera el lector. Este texto es para mirar a la sociedad, para mirar las luces y sombras que nos arroja la obra de Francis Alÿs con respecto a la caminata, a la ciudad, y a la forma de habitarla.

Regresando a Josipovici, y a nuestros autores del comienzo de este capítulo, este trabajo de psicología colectiva asume que la psicología colectiva no existe, pero también asume que hay un espíritu colectivo que es el constante no-dicho en el discurso científico. La sociedad es más que la suma de sus partes. Este trabajo confía en la psicología colectiva, pero también sospecha de ella. Y también, volviendo a Kluge, este texto busca ser un jardín.

## Capítulo 2

# Una forma de estar

### 2.1. Ciudad cementerio

En su libro *En la belleza ajena* (2003), el escritor Adam Zagajewski hace una revisión a su propia vida y a la de las ciudades que habitó en su Polonia natal. Ciudades suspendidas y rotas; primero, por la escalada nazi; posteriormente, por los controles soviéticos. Ciudades doblemente heridas por la destrucción bélica y por el transcurrir inminente del tiempo, ciudades recreadas en la memoria y por el gesto artificial de la reconstrucción. Al mirar a su propio pasado, Zagajewski esclarece una de las condiciones fatales de la ciudad: “no hay cementerio para las ciudades”. No existe todavía, y por lo descomunal de su empeño, no existirá nunca, ese lugar que pueda almacenar en su totalidad los vestigios físicos de las ciudades. ¿En dónde cabrían los rascacielos del siglo XX, las naves industriales, los museos, todas las viviendas, los centros comerciales? Nos van quedando solamente las representaciones simbólicas, mapas, litografías, planos, pinturas, almanaques, algunos inventarios, diarios, fotos y demás registros cotidianos de la forma en que hemos habitado las ciudades. Pero también nos quedan libros, bicicletas, trenes, ventanas y todos aquellos objetos que de alguna u otra forma tienen que ver con nuestra forma de habitar, más fáciles de resguardar,

auténticos vestigios de ciudad. Por otro lado, la reflexión de Zagajewski nos muestra que, con la óptica precisa, con una mirada reflexiva, casi arqueológica, podemos encontrar en las ruinas del ahora, la presencia del pasado. Las ciudades, en su totalidad perdidas, son el registro de nuestro paso por el mundo. Vivimos en los espacios, en los trazos urbanos, en las ruinas de aquellos que nos precedieron. “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”, escribió Walter Benjamin en sus famosas tesis sobre el concepto de la historia (1942/2005, p.23). La ciudad como documento de cultura también ha sido, no cabe duda, un documento de barbarie. En su transposición de estructuras, planos, objetos y tiempos, la ciudad se convierte en su propio cementerio. Un cementerio muchas veces oculto por múltiples capas de asfalto. Algunas veces ese ocultamiento se muestra en pequeños vestigios que escapan a la destrucción: una foto, un recuerdo, una placa colocada en una nueva fachada. También, como en Teotihuacan, Pompeya o Egipto, de algunas ciudades se conservan sus ruinas.

La ciudad cementerio también puede ser leída como un palimpsesto. Un “palimpsesto de miradas”, como las llama Michel Serres (Cit. en Rykwert, 2002, p. 24). Más que simples muros apilados, las urbes son lugares donde se trasluce lo material con la volatilidad de lo imaginario, donde se transponen también diversos planos de lo humano: en su plano arquitectónico conviven construcciones antiguas, viejas y contemporáneas, estructuras sobrepuestas, de drenajes, avenidas y cimientos; mientras que en su plano social las ciudades posibilitan una variada gama de situaciones sociales, el ocio con el trabajo, el control y la libertad, los miedos y la resistencia, la salud y la educación.

## **2.2. El espacio social: Georg Simmel**

Esta lectura de la ciudad como palimpsesto ya empezaba a configurarse en la obra de entre siglos que Georg Simmel escribió a final del XIX y comienzos del XX; primero, desde la urbe berlinesa y, posteriormente, desde la ciudad fronteriza de Estrasburgo. La obra de Simmel fue una obra que se

escribió desde la ciudad: al mismo tiempo objeto de estudio y laboratorio de pensamiento. Su estudio de las formas de socialización fue una manera innovadora de articular un discurso psicológico del espacio social: “Lo que tiene importancia social no es el espacio, sino el eslabonamiento y conexión de las partes del espacio, producidos por factores espirituales” (Simmel, 1908/2014, p.597). Estos “factores espirituales”, nos dice Simmel, son los procesos psicológicos que los individuos realizan para relacionarse con el espacio, procesos que aunque parecen dados de antemano son configurados de forma cultural y apropiados de manera individual (Simmel, 1908/2014, p.597). El estudio del espacio social en Simmel se aleja del determinismo entre espacio y conducta, ponderando la posibilidad de “constelaciones” de factores que relacionan al individuo con su entorno espacial (Simmel, 1908/2014. p.598), sin considerar que estos sean causales de los procesos de socialización que sucede en ellos:

Es cierto que los imperios no pueden tener cualquier dimensión; es cierto que los hombres no pueden estar próximos o alejados sin que para ello ofrezca el espacio su forma, del mismo modo que aquellos acontecimientos que se atribuyen al poder del tiempo no pueden ocurrir fuera de este. Pero los contenidos de estas formas deben a otros motivos la particularidad que ofrecen. El espacio es una forma que en sí misma no produce efecto alguno. Sin duda en sus modificaciones se expresan energías reales; pero no de otro modo que el lenguaje expresa los procesos de pensamiento, los cuales se desarrollan en las palabras pero no por las palabras (Simmel, 1908/2014, p. 596-597).

Es ilustrativa la manera en que Simmel aborda la imagen del imperio para seguir ahondando en su estudio sobre los espacios sociales:

Una extensión geográfica de tantos miles de millas cuadradas no basta para constituir un gran imperio; éste depende de las fuerzas psicológicas que mantienen políticamente unidos a los habitantes de este territorio, partiendo de un punto central dominante. No son las formas de la proximidad o distancia espaciales las que producen los fenómenos de la vecindad o extranjería, por evidente que esto parezca. Estos hechos son producidos exclusivamente por factores espirituales, y si se verifican dentro de una forma espacial, ello no tiene en principio más relación con el espacio que la que una batalla o una conversación telefónica pueda tener con él, a pesar de que estos acontecimientos no pueden efectuarse sino dentro de determinadas condiciones espaciales (Simmel, 1908/2014, p. 597).

La constatación del imperio, por más minuciosa y controladora que sea, no puede ser expresada en toda su geografía. Ahí donde no llegan sus representaciones físicas, vistas como aquellos sujetos e instituciones que trabajan directamente para él, se hace presente su percepción: el imperio se sentirá fuerte cuando, inclusive en los espacios más privados, su población se sienta parte de él, o se sienta vigilado, controlado, o con alguna relación directa con él. Esa percepción también se manifestará en aquellos que no sean parte del imperio. El trato que se le brinde desde la periferia será a partir de la “imagen” que el imperio produzca dentro y fuera de él: esta imagen es precisamente una percepción psicológica. No podríamos decir que esa una percepción física, los lazos que nos atan o alejan del mismo son invisibles pero no dejan de ser reales. Por esto mismo, mientras el imperio crezca más, tanto longitudinal como poblacionalmente, la posibilidad de cohesión social será cada vez más difícil (Simmel, 1908/2014, p. 598).

Recordemos que cuando Simmel vivía todavía existían los imperios austrohúngaro o el otomano y, hasta ese momento, la misma noción de imperio todavía era una experiencia real antes

que simbólica (como pasaría a ser después en el ideario del siglo XX y comienzos del XXI), con una relevancia significativa, tanto histórica como política, en Europa, África y Asia. La estela histórica de los imperios se puede rastrear también a lo largo del siglo XX europeo, en las aspiraciones imperiales de la Alemania nazi o en la consolidación del estado soviético a lo largo del siglo XX. No es casual que el periodista Ryszard Kapuscinski titulara precisamente así, *El imperio*, a su libro de crónicas soviéticas. Por otro lado, las nociones del imperialismo son visibles también en el aspiracionismo colonialista de Estados Unidos y en las repercusiones de desarrollo que vivieron y viven aquellos países que fueron colonias tanto en América, África o Medio Oriente. La noción política del Imperio ha mutado hacia una descentralización de los recursos de poder, aunque en algunos países anacrónicamente siga ejerciéndose, como en antaño, con descaro y facultades absolutistas. Esta llamada “descentralización” del poder ha buscado nuevos medios para mantener la “cohesión social” de la que hablaba Simmel, quien ya anticipaba, siguiendo a Marx, el discurso hegemónico que regiría las ciudades, y a su vez el Estado moderno, sería precisamente el económico (Simmel, 1903/1986, p.6). La victoria ideológica del liberalismo económico ha traído consigo una cadena de pérdidas en cuestión de políticas públicas de Estado, donde se deja al individuo a la merced del trabajo precarizado de las compañías transnacionales, o de las mismas dependencias públicas. Se vive todavía un discurso nacional donde el Estado pierde protagonismo y la vida de sus ciudadanos quedan a merced de la lógica monetaria y de consumo. Esta nueva cohesión social sigue amparada en el “vigilar y castigar” que Foucault (1975/2015) rastreó en la configuración de los Estados modernos, donde se siguen utilizando todos los recursos posibles para vigilar y en su caso castigar a los mismos sujetos que este nuevo orden mundial expulsa. En el caso del Estado, a partir de sus diversas agencias de inteligencia, y desde la esfera del capital, desde la permanente vigilancia tecnológica donde cada transacción es rastreada, anticipada y donde se sumerge a los individuos en un mar de créditos y deudas.



En este contexto global, las ciudades se enmarcan como los centros financieros del capital: “(la ciudad como) una máquina, una función, un instrumento que nos permita hacer nuestros *negotia* (negocios) con la mínima resistencia” como las nombra Massimo Cacciari (2010, p.26). En este sentido las ciudades contemporáneas están más cercanas a sus orígenes romanos que a los de su pasado griego. En la *civitas* romana, como nos recuerda el mismo Cacciari (2010), el “confluir de personas muy diferentes por religión, etnia, etc.” (p.11) es amparada en el comercio de mercancías y personas. Es más una consecuencia de la mercantilización que una causa. Mientras que la *polis* griega estaba construida a partir de la convivencia de los semejantes, de una comunidad que mantenían algo en común y está más cercana a la idea de una morada: la *polis* es aquel lugar donde una gente determinada, específica por sus tradiciones, por sus costumbres, tiene su sede, su propio *ethos* (Cacciari, 2010, p.9).

Simmel veía en esa continuación de la ciudad, como centro de intercambio y de paso de personas de las más disímiles condiciones, una condición libertaria: en la múltiple convergencia de situaciones, personas, lugares y transacciones que suceden en las ciudades, y precisamente por esta acumulación, las ciudades gozan de mayor libertad (Simmel, 1903/1986, p.8). En la multiplicidad hay espacio para la diferencia. Y es, precisamente, hacia esa condición de libertad en las ciudades que los gobiernos, los centros de capital, la tiranía tecnológica y las nuevas formas de terrorismo social buscan la forma de cooptarla, venderla, limitarla y ahuyentarla.

### **2.3. Un testamento**

La obra de Simmel fue una de las pioneras y más innovadoras maneras de entender la socialización en los espacios urbanos. En convergencia con esa idea de la ciudad como palimpsesto, Simmel cuestionaba la posibilidad de historiar la ciudad (1907/2007); por esa forma en que se configura, nunca en orden, siempre alternando modelos de producción, conviviendo estructuras antiguas con modernas, diseños de profesionales con arquitecturas emergentes, a veces provisionales, la ciudad

es una mezcla de tiempos y espacios sociales. La ciudad en Simmel es siempre una convergencia. Esta cualidad de la ciudad, pensaba Simmel, dificulta una lectura lineal de la ciudad como totalidad, pero en esta acumulación de espacios y tiempos, el historiador podría seleccionar y develar fragmentos, rastrear las capas de sentido que siguen activas con el pasar de los años, o aquellas capas apenas añadidas que pierden significado al mismo instante de ser agregadas. La ciudad palimpsesto como un problema que necesita de los matices de la mirada para ser enfrentado.

La obra de Simmel es también una convergencia: psicología, sociología, filosofía, literatura. Sus estudios sobre la sociedad, bordeando los límites de las disciplinas, indagan en la forma en que se configura la realidad social:

planteándose el problema de cómo capturar lo fugaz de la realidad, esa pluralidad infinita de detalles mínimos que la sociología formal renunciaba a captar y para cuyo análisis no estaba ni preparada ni predispuesta. Para Simmel la sociología debía consistir en una descripción y un análisis de las relaciones formales de elementos complejos en una constelación funcional, de los que no se podía afirmar que fueran resultado de fuerzas que actuaban en un sentido u otro, sino más bien un atomismo complejo y altamente diferenciado, de cuya conducta resultaría casi imposible inferir leyes generales. De ahí una atención casi exclusiva a los procesos moleculares microscópicos que exhiben a la sociedad, por decirlo así, *statu nascendi*, “solidificaciones inmediatas que discurren de hora en hora y de por vida aquí y allá entre individuo e individuo” [Simmel, 1986, p. 234] (Delgado, 1999, p.29).

Esta forma de estudio social, alejada del razonamiento determinista, encontraba en los detalles, en las escenas menores de la sociedad, formas para analizar ese mismo pensamiento social. Como se planteó en el capítulo anterior, el estudio social de las formas simmelianas es uno de los

pilares angulares de la psicología colectiva: “la cultura piensa con formas (...) y los variados objetos empíricos adquieren su realidad y sentido cuando entran dentro de una forma de identidad, estructura y significado” (Fernández, 2004, p. 43). En Simmel, el estudio del espacio está centrado en las cualidades psicológicas del espacio (1908/2014). Su visión entorno a las urbes fue de la crónica personal, como en los relatos de viaje que hace por ciudades italianas, al análisis general de las formas de socialización, su obra también pasó por el estudio de obras artísticas, como en el caso de sus estudios sobre Goethe, para entender la forma en que se configura la realidad social. Simmel fue un precursor periférico del estudio moderno de la realidad social, su obra, cada vez más asentada en el canon de la ciencias sociales, lo han convertido en un clásico tardío (Sabido y Zabludovsky, 2014), una especie de Borges de la literatura sociológica, como lo llamó Moscovici (1988). El mismo Simmel, al hablar de su legado teórico, pensaba que, a la manera de una herencia monetaria, más que una escuela sociológica, lo que dejaba era una cantidad particular de dinero que cada quien sabría emplear como quisiera, pudiendo así perdurar de la forma más imprevisible y variada:

Yo sé que moriré sin herederos espirituales (y eso está bien así). La herencia que dejo es como dinero en efectivo distribuido entre muchos herederos, cada uno de los cuales invierte su parte en algún negocio compatible con su carácter y naturaleza, pero que, por lo mismo, ya no sería posible conocer la procedencia capital original (Simmel cit. en Sabido y Zabludovsky, 2014, p. 11).

#### **2.4. El artista y su exégeta: Baudelaire y Benjamin**

Al estar situada en varios frentes (filosóficos, económicos, estéticos), y al abordar desde la psicología social los temas más variados (de la condición del extranjero a las manijas de las tazas de té), la obra de Simmel permite articular un puente entre dos formas de abordar la perspectiva de la

vida social en la ciudad moderna: la del artista y la del teórico. Estos dos polos para abordar la ciudad podrían ser vistos en la obra del poeta francés Charles Baudelaire y la del teórico alemán Walter Benjamin. La vida de Simmel (1858-1918) coincidió cronológicamente con el ocaso de la vida de Baudelaire (1821-1867) y con los años formativos de Benjamin (1892-1940). Este puente vital no se queda en la mera casualidad informativa, ya que los estudios simmelianos podrían ser señalados como precursores de una parte del pensamiento desarrollado por Benjamin en el inicio del siglo XX, y como cierta continuación de la estela baudelaireana del entendimiento moderno de la ciudad. Algo que por ejemplo el propio Theodor W. Adorno le reprochó al mismo Benjamin (Frisby, 2014, p.267). Como se menciona en el apartado anterior de este capítulo, la obra de Simmel fue recibida con reservas por la comunidad académica de inicios de siglo. Algo que lo relegó de la vida académica berlinesa, y lo llevo a conseguir en Estrasburgo, finalmente, una cátedra universitaria. Pero el pensamiento simmeliano no fue del todo desoído. Las reservas no eran una exclusión total. Max Weber, de quien se podría pensar como el antagónico simmeliano, lo consideraba un generador de estímulos en el discurso social (Sabido y Zabudovsky, 2014) y son visibles sus aportaciones en el propio discurso de Weber (Hamilton, 2014, Frisby, 2014).

Pero la herencia teórica de Simmel se notaría como tal en algunos trabajos de Benjamin, y en teóricos como Georg Lukács y Ernst Bloch, quienes, además de haber sido sus alumnos directos, fueron los primeros que empezaron a asumir esa influencia en sus respectivas obras (Hamilton, 2014. p. 12).

La relación de Benjamin con la obra de Simmel se hace patente principalmente en el trabajo al que Benjamin dedicó los últimos trece años de su vida, la obra inconclusa *Libro de los Pasajes*. Aunque en el comienzo de su trabajo, Benjamin leía y comentaba la obra de Simmel, principalmente su *Filosofía del dinero*, Benjamín vislumbraba en Simmel un “impresionismo psicológico que, antitético de la sistematización, se orienta hacia el conocimiento esencial de fenómenos intelectuales específicos (...) la filosofía de Georg Simmel representa ya una transición

de la filosofía estrictamente académica a la orientación poética o ensayística” (Benjamin, cit. en Frisby, 2014, p. 266). Este “impresionismo psicológico” no era de todo el agrado de Benjamin, pero ya encontraba ahí un intento de crear otra forma de entendimiento de lo social. En el proyecto del *Libro de los Pasajes* la obra de Simmel es retomada en varias ocasiones, además es el único sociólogo citado a lo largo del proyecto, “Benjamin encontró en la obra de Simmel los elementos para una sociología de la modernidad” (Frisby, 2014, p. 267). El *Libro de los pasajes* era visto por él mismo como la “expresión de la economía en la cultura” (Benjamin cit. Arroyo, 2006.). Y esta “expresión” fue rastreada por Benjamin hasta las últimas consecuencias, en el escenario moderno de París del siglo XIX, donde recolectó todos los fragmentos posibles de la ciudad moderna:

Apuntes, notas referenciales, citas, comentarios diseminados escritos en papeles de diferente tipo y formato, incluyendo algunas páginas de periódico, constituyen el bagaje documental de un proyecto cuyos registros oscilaban entre las ensoñaciones arquitectónicas de Haussmann y la publicidad, entre la figura del flâneur y todo tipo de rarezas que formaban parte de un entramado prácticamente invisible para quienes hasta entonces habían analizado ese universo social, Marx incluido (“No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en la cultura”). En ese territorio encuentra Benjamin los soportes elementales que deberían provocar “el despertar de un sueño”, el sueño hechizado del capitalismo, encarnado en la parafernalia seductora y voraz de la vida parisina, en asuntos tan disímiles en apariencia como proyectos urbanísticos, muebles, poemas, novelas, folletos, fachadas y, de forma decisiva, en la presencia de la calle como consumación de una nueva y gigantesca escenografía (Arroyo, 2006).

La evolución del trabajo de los pasajes de Benjamin tuvo, en la obra de Charles Baudelaire, una estrella polar constante. Algunos de los textos preliminares al *Libro* llevaban la figura de Baudelaire como estandarte en el mismo título: “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938) o “Sobre algunos temas en Baudelaire”, aunque la presencia de Baudelaire también se ve en el anterior a estos, “París, capital del siglo XIX” (1935), donde ya aparece la tan sonada figura del poeta como “flâneur” (algo así como paseante o callejero). Figura que el propio Baudelaire explora en su texto “El pintor de la vida moderna” de 1863:

La multitud es su elemento, como el aire para los pájaros y el agua para los peces. Su pasión y su profesión le llevan a hacerse una sola carne con la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, es una alegría inmensa establecer su morada en el corazón de la multitud, entre el flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar lejos del hogar y aun así sentirse en casa en cualquier parte, contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar inadvertido – tales son los pequeños placeres de estos espíritus independientes, apasionados, incorruptibles, que la lengua apenas alcanza a definir torpemente–. El espectador es un príncipe que vaya donde vaya se regocija en su anonimato. El amante de la vida hace del mundo entero su familia, del mismo modo que el amante del bello sexo aumenta su familia con todas las bellezas que alguna vez conoció, accesibles e inaccesibles, o como el amante de imágenes vive en una sociedad mágica de sueños pintados sobre un lienzo (Baudelaire, 1863/2018, p.21).

Pero no solo es la imagen del paseante la que Benjamin retoma de Baudelaire, es sobre todo la forma en que este escribe la ciudad, una especie de Virgilio moderno al que Benjamin recurre para desentrañar las cartografías posibles de la ciudad. Baudelaire ahondó desde el poema, la prosa

o el ensayo, en personajes, lugares, cosas y situaciones que configuraban la vida parisina en el XIX, su obra fue una especie de salón de exposición, como la interpreta Roberto Calasso (2011), que buscaba en sus extremos fundir el espacio de exhibición (museístico o de venta), y el burdel, ser un espacio donde fuera posible “encontrarlo todo, lo memorable y lo efímero, lo sublime o la baratija” (Calasso, 2011, p.11), de los personajes liminales de la ciudad, al temperamento melancólico o de hastío, de las drogas a la pintura moderna. Es precisamente en este tenor donde Benjamin encuentra en Baudelaire su particular exégeta de la ciudad moderna, donde a partir de “los pequeños particulares momentos” es posible descubrir el “acontecimiento histórico total” (Arroyo, 2006, p. 82), y es aquí donde también podemos establecer un paralelismo con el proyecto de la psicología colectiva —desde su estudio de las formas—, con la sociología simmeliana y el estudio de los paradigmas en Foucault y Agamben —donde a partir de objetos, situaciones, lugares, obras, es posible arrojar luz sobre los procesos de socialización en general—. Este salón, como lo explora Calasso, encuentra en el crítico Sainte-Beuve su primer exégeta:

Baudelaire ha encontrado la manera de construirse, en el extremo de una lengua de tierra considerada inhabitable y más allá de los confines del romanticismo conocido, un quiosco raro, decorado, muy decorado, muy atormentado, pero coqueto y misterioso, donde se lee a Edgar Allan Poe, donde se recitan sucesos exquisitos, donde nos embriagamos con hachís para después reflexionar sobre ello, donde se toma opio y mil drogas abominables en tazas de porcelana muy fina. Ese quiosco peculiar, hecho de marquetería, de una complejidad ajustada y compleja, que desde hace tiempo atrae las miradas hacia la punta extrema de la Kamchatka romántica, yo la denomino *la folie Baudelaire*. El autor está satisfecho de haber hecho algo imposible, allí donde se creía que nadie podía ir (Sainte-Beuve, cit. en Calasso, 2011, p. 321).

Hay en la obra de Baudelaire una convergencia de intereses y registros, que van de la poesía con métrica al verso libre, del poema en prosa a la crítica de arte o el ensayo argumentativo, registros que utilizó dependiendo de su amplia gama de intereses. Esto es algo que igual encontramos en la obra de Benjamin, como también en Simmel, y en gran parte de la psicología colectiva, una atención a otras esferas de conocimiento. En la obra de Benjamin, pensada desde la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, hay una atención a la historia, la filosofía, la sociología, la teoría del arte y la literatura, pero también, y sobre todo explotada en el *Libro...*, a la nota periodística, el urbanismo, la memoria, y todo tipo de fragmento en que pueda ser leída la ciudad, ya sea en una fotografía, un juguete o la ropa que utilizamos. Hay un antecedente curioso en la biografía de Benjamin en esta relación interpretativa de los objetos comunes, él y su amigo Franz Hassel tradujeron del francés al alemán los primeros tres volúmenes de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, novela que tiene en su escena emblemática, una madalena remojada en té, el regreso inesperado y caudaloso del pasado. Hay en la novela de Proust algo que también se desarrolla a lo largo de todo el proyecto del *Libro de los pasajes*: “aquella relativa al hecho de que el pasado puede hacerse presente si el azar pone a nuestro alcance el objeto material donde quedó prisionero, puesto que el encuentro con el objeto libera al pasado que quedó atrapado en él” (Arroyo, 2006). Esta atención con los objetos, tiene, como lo desarrolla Sergio Raúl Arroyo (2006) un interesante paralelismo con los intereses literarios de Benjamin, quien tuvo presente, una singular obra, como referente en el desarrollo de su *Libro*, la también inconclusa obra final de Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, donde dos copistas piensan escribir una historia de la humanidad, y es a la vez una obra enciclopédica donde Flaubert leyó manuales, catálogos, diccionarios, enciclopedias para su escritura:

Entre las fuentes primarias de las que surge el proyecto están *Le paysan de Paris* de Louis Aragón; lo mismo que *Bouvard y Pécuchet*, (...) en la que el autor deseaba incluir



un registro de los episodios más descabellados y heterogéneos tomados de la literatura y la historia de Francia para ser leídos por sus dos personajes protagónicos. No está de más decir que Benjamin convirtió esta obra inacabada en su libro de cabecera (Arroyo, 2006).

El proyecto inacabado del *Libro de los pasajes* fue truncado por el suicidio del autor, en la frontera de Francia con España, en la provincia catalana de Portbou, donde en plena escalada nazi en Francia, Benjamin intentaba huir hacia España para una posterior salida del continente, pero la entrada al país le fue negada.

## **2.5. Miradas nómadas**

Existe una cierta reticencia a incorporar el discurso artístico al estudio de las ciencias sociales. Ya sea desde la misma esfera de las artes, asumiendo que cualquier tipo de análisis neutraliza su potencia expresiva (Bourdieu, 1992) o desde las ciencias sociales, donde se pondera el control de las variables en sus objetos de estudio y por esta misma razón ve incompatible incursionar en los terrenos movedizos del arte. Hay en ambas apuestas un recelo a los cruces discursivos, se asume la autosuficiencia de las esferas discursivas. Todo lo que esté dentro del campo –para emplear el término bourdieuano por excelencia– vale, y todo lo que se maneje en los senderos queda fuera. ¿Pero qué sucede con los umbrales? ¿Son tan claros como los creemos? ¿Realmente existen? Al desarrollar su teoría de campos, Bourdieu establece:

... un campo se encuentra determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación. Entendido como una arena dentro de la cual tiene lugar un conflicto entre actores por el acceso a los recursos específicos que lo definen, el campo posee una estructura determinada por las relaciones que guardan entre sí los actores involucrados.

De mantener que el campo consiste en un sistema estructurado de posiciones sociales, a la vez que un sistema estructurado de relaciones de fuerza entre esas posiciones. (Amparán, 1998, p. 182).

Como podemos ver, hay en Bordieu antes que una búsqueda de sustancialidad, un intento de comprender la configuración social de esos campos, sus tensiones y sus relaciones. El campo siempre existe con referencia a otro campo y esta relación, contrario a lo que se cree, no vulneraría la autonomía de dichos campos. Esa sería, al contrario, su condición. El campo, pensaríamos desde la psicología colectiva, no es más que una forma de lo colectivo, pero la suma de los campos nunca será la colectividad (Fernández, 2006). Pero ese prejuicio de exclusividad, de sustancialidad, permanece en los distintos actores del discurso social y artístico. Estos prejuicios, como nos recuerda Howard Becker, pueden ser vistos como una “usurpación del poder por parte de una esfera profesional (...) como si su conocimiento acerca de la sociedad fuese el único conocimiento real” (2007, p.23.). Ante esta usurpación del discurso, habría que recordar, como plantea el mismo Becker, que todo conocimiento trabaja a partir de representaciones, que buscan casi siempre fines distintos, y justo por eso, todas esas representaciones serán parciales: “Todas surgen de entornos institucionales que delimitan qué se puede hacer y definen las necesidades que estas representaciones deben satisfacer.”(Becker, 2007, p. 20). Algo que, como el mismo Becker recuerda, ya apuntaba Thomas Kuhn cuando escribía que los hechos en la ciencia nunca son hechos desnudos, siempre contienen “cierto caudal implícito de creencias metodológicas y teóricas entrelazadas” (Kuhn cit. en Becker, 2007, p.29). Pero estas reservas al ideal de verdad, aunque han surgido de distintas trincheras, no han llegado a generalizarse, sobre todo desde un punto alejado del relativismo contemporáneo, donde suele situarse toda discurso de sospecha a la verdad, donde se ridiculiza y generaliza todo discurso que no apele a la verdad como fin último del conocimiento.

La psicología colectiva reactiva esa otra forma de entender a la sociedad. No descalifica a los otros campos de conocimiento como bien lo desarrolla Becker –cuando habla de que cada representación busca algo en específico–, más bien apela a interpretar las distintas formas que la sociedad tiene de expresarse. Algo hay en todas las cosas que puede arrojar luz sobre lo que somos, desde la ciencia, pasando por la teoría y el arte, a los objetos que utilizamos todos los días.

Será preciso en esta tesis entender la mirada desde el movimiento. Mirar, desde la psicología colectiva, cómo se mira cuando se camina. Mirar a paso humano y no desde la velocidad de la luz. Mirar a perspectiva humana y no desde el algoritmo, mirar desde la cultura para enfocar y alejar. Volver a mirar todo aquello que creímos conocer. Reconfigurarlo. Y, sobre todo, mirar adonde creímos nunca tener el valor de mirar. Retornar la condición nómada a su potencia original, ahí donde el movimiento era una cuestión de supervivencia. Es necesario moverse para no perecer. Ir a lo desconocido para, poco a poco, volverlo conocido. Mirar la oscuridad para distinguir los matices. “Puedes creer en la oscuridad cuando la luz miente”, dice un verso del poeta italiano Eugenio Montale. Las luces nos han mentido desde hace tiempo, es preciso situarnos sin miedo, en las tinieblas de lo desconocido, para recuperar el movimiento. Porque como dice otro poeta, Hölderlin, la salvación solo está allá donde crece el peligro.

Vivimos en una época donde el tiempo va a una velocidad donde pocos pueden coincidir con ella. Los pocos, muy pocos, acumulan capital político, económico y simbólico. Unos pocos son los que se pueden subir al tren ostentoso de la modernidad. Nos han querido vender la idea de que solo hay experiencias para unos cuantos, como planteaba Agamben (2004), y simulacros para todos los demás. Experiencias en el sentido físico y emocional de la palabra, situaciones que nos atañan de manera directa, sin intermediarios. No la imaginación desde la butaca del espectador, sino desde la misma perspectiva del creador. Ser menos consumidores de mercancías y más productores de sentido en nuestra propia vida.

Habría entonces que vindicar de nuevo el movimiento como supervivencia. Algo así ya planteaba Nietzsche en su elogio por Goethe, donde el conocimiento era una posibilidad que precisamente venía del movimiento, y que Rudiger Safranski (2016) retoma como una vía para el siglo XXI. Goethe fincará su proyecto creativo a partir de un “instinto de formación poética”, ahí donde la *poiesis* es entendida como un ‘hacer’ y un ‘configurar’, donde se buscará diluir las necesidades del conocimiento con las necesidades de la vida, y donde precisamente el conocimiento es una función de la conservación y del incremento de la vida (Safranski, 2016, p.488-489). Es por eso que todo lo que influye en Goethe es también, y sobre todo, un incentivo para conocer. La supervivencia en Goethe, nos recuerda Safranski, le viene de su concepto de actividad. Ante la máxima del conócete a ti mismo, Goethe oponía la duda: “El hombre solo se conoce a sí mismo en cuanto conoce al mundo (...) y a su vez se descubre a sí mismo solo en el mundo”. (Goethe cit, en Safranski, 2016, p.489). Ante la mirada romántica que empezaba a sumergirse en las profundidades del yo, Goethe apostaba su proyecto creativo al movimiento, con la mirada al exterior.

Para conocer el mundo, esta tesis propone el lento desplazamiento de la caminata. Antes que pensar una vuelta caminata al mundo en ochenta días, la caminata al mundo nos llevaría más de ochenta vidas. Situados en la velocidad del siglo XXI, después de haber cartografiado todas o casi todas las superficies de la tierra, esta tesis ve en la caminata no la posibilidad de un nuevo mapa, sino la mejor manera de conocer y percibir un territorio. Caminar el mundo sería un problema infinito, pero como nos dice la psicología colectiva, podemos caminar desde muchos pies, desde los libros y la teoría, desde algunas películas y múltiples registros visuales, desde el relato de todos los antiguos caminantes. Podemos afirmar desde ahora que ninguna caminata es solitaria. Siempre está ahí la presencia fantasma de lo colectivo. Caminamos solos porque antes lo pudimos hacer acompañados. Como lo veremos en las siguientes páginas, con la obra del artista belga Francis Alÿs, caminar es una condición que reactiva nuestros sentidos, que los afina. La caminata nos demuestra que más allá de todos los simulacros que nos ha vendido el progreso, más allá de la

burbuja metálica del automóvil, la velocidad trasatlántica de los aviones, la multiplicidad tecnológica, la compresión infinita de los bits, hay un gran margen de desplazados (desplazados incluso en sus mismos países, en sus propios territorios) por el sistema económico, la violencia y la guerra. Quizás, como lo muestran algunas obras de Alÿs, haría falta, tan solo, caminar algunas cuadras alrededor de nuestra casa o de nuestro trabajo –o en el caso de Alÿs desde su estudio–, para encontrar a todos aquellos que de una u otra forma hemos sido expulsados de la nave del progreso, una nave caprichosa que nos utiliza y nos expulsa constantemente. Esa caminata serviría para abandonar todo rastro de idealización en ella, para darnos cuenta de que la caminata despreocupada, terapia descafeinada del neoliberalismo, es un reflejo lejano, un forma casi desaparecida: la caminata es una supervivencia, donde el miedo y el peligro van de la mano. Caminamos pese a todo, incluso contra nosotros mismos, todo está diseñado para olvidar la medida humana, los cuerpos son apenas añadidos en la configuración urbana de tiendas y distribuidores viales, de autos y espectaculares. En una batalla económica por el espacio público, a las ciudades modernas les cuesta trabajo entender otro lenguaje que no sea el del dinero. El modelo económico busca desplazarse a un futuro donde el movimiento sin réditos sea descartado. Y la sociedad, no obstante, contra ello, camina. El desplazamiento humano que va de la caminata al trote, de los caminantes con mascotas a los que utilizan patines, bicicletas, monociclos, patinetas y una variedad de artefactos móviles que no superan los 15 km por hora, a las personas que utilizan sillas de ruedas y muletas, a los invidentes con bastones y perros guías, a los ancianos, a los trabajadores que temen ser asaltados, secuestrados, a las mujeres que a pesar del riesgo latente al acoso, a la violación, a la desaparición o la muerte, a los jóvenes que temen ser levantados, a los trabajadores ambulantes que utilizan carretas, triciclos y diablitos, a todos los que la infraestructura urbana parece olvidar y sin embargo, contra el peligro de extinción, se desplazan, nos desplazamos, nos manifestamos. La caminata, como nos recuerda Rebeca Solnit, siempre ha sido una manifestación (2015). Una manera de hacernos notar, de mostrar a los demás que aquí estamos: una manifestación fidedigna del

entorno. Basta con caminar un poco por nuestras colonias, pueblos y ciudades para ver que hay una realidad indomable, desigual, feroz y triste a la vez, donde sucede algo más que todo aquello que nos contaron. Actualizando a los antiguos, la caminata no es un refugio sino un arma.

# Diez cuadras alrededor del artista

### 3.1. Francis de Smedt

En el 2006, la exposición *Diez cuadras alrededor del estudio*, del artista Francis Alÿs, en el museo de San Ildefonso, en pleno centro de la Ciudad de México, fue la mejor manera de cerrar un ciclo. Su primer exposición retrospectiva en México desde su llegada en 1986, donde se hizo artista y, sobre todo, una forma de aglutinar en un mismo espacio todos los trabajos que de una u otra forma se hicieron en el perímetro de esas diez cuadras, a unas calles de su casa-estudio en la plaza de Santa Catarina, en el barrio de la Lagunilla. Esas diez cuadras alrededor del estudio fueron el laboratorio donde Francis Alÿs reflexionó sobre y desde la ciudad. Casa-estudio-laboratorio-museo, el ciclo se cerraba para expandirse a otras latitudes.

Antes de la exposición en San Ildefonso, el primer desplazamiento definitivo en la vida y obra de Francis Alÿs fue su cambio de apellido: de De Smedt a Alÿs. En 1986, después de terminar el doctorado en urbanismo en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, donde realizó una tesis sobre el papel de los animales en la ciudades pre-renacentistas (Amaro, 2008, p. 6),

Francis De Smedt fue requerido para realizar su servicio militar en su natal Bélgica (Medina, 2011, p.61). Smedt nació en Amberes el año de 1959, creció en el poblado de Herfenligen a unos 40 kilómetros de Bruselas (Conley, 2011) y estudió ingeniería y arquitectura en Instituto Superior de Arquitectura Saint-Luc en Tournai, en la misma Bélgica (Alÿs, 2011). De Smedt buscó, como opción al requisito militar, trabajar en organizaciones no gubernamentales (Alÿs, 2011, p.8) y se adhirió a un programa francés que ofrecía ayuda a México por los daños del sismo de 1985 (Amaro, 2008, p. 6). Es así que llegó a la sierra Mixteca en Oaxaca (Medina, 2011, p.61) y trabajó como arquitecto e ingeniero por casi dos años en labores de reconstrucción (Conley, 2011). En 1989, sin haber concluido todavía el requisito militar, De Smedt terminó su contrato de trabajo y, sin ganas de regresar a Europa, se quedó varado en la Ciudad de México (Medina, 2011, p. 61). Es aquí donde, ante las trabas burocráticas de ambos países por regular su situación, De Smedt eligió el seudónimo de Francis Alÿs para evitar conflictos con las autoridades mexicanas y belgas; el viaje temporal adquiriría así su condición de permanente (Medina, 2011, p. 63).

Ante su nueva situación, legal y profesional, Francis Alÿs se encontró con “una enorme cantidad de tiempo libre” (Alÿs, 2011, p. 8) frente a él, además de la idea de comenzar a asimilar México como su país de residencia, y la Ciudad de México como su nueva casa (Alÿs, 2011, p. 8). A partir de estas tensiones surgió la necesidad de Alÿs de encauzar sus intereses artísticos, los cuales, hasta ese momento siempre habían sido hechos desde la periferia del espectador o, en el caso de sus estudios de doctorado, desde la investigación: “Mis primeros trabajos, ni siquiera sé si llamarlos así, mis primeras imágenes o intervenciones fueron principalmente una reacción a la ciudad de México, a cómo situarme a mí mismo en esta colosal entidad urbana” (Alÿs, 2011).

### **3.2. El artista y el centro**

A cinco calles del Zócalo de la Ciudad de México, en la plaza de Santa Catarina de la Ciudad de México, en una casona del XVIII, Francis Alÿs montó su estudio de trabajo a la par que se seguía



desenvolviendo como arquitecto para mantenerse, en una Ciudad de México mermada severamente, todavía por el sismo del 85. Por su parte, el Centro Histórico vivía sus particulares horas convulsas. Rubén Gallo lo resume así:

En los años 40, el centro era una colonia de clase media: la mayoría de sus habitantes tenían trabajos bien remunerados, a menudo en oficinas de gobierno. El nivel se deterioró con la caída del precio del petróleo en los 70, la crisis de los ochenta y el colapso financiero de 1994. (...) Según José Joaquín Blanco, el decreto presidencial sobre las rentas congeladas, sólo en el centro, influyó en el deterioro del centro, (además) que a partir de los 50, siguiendo a los universitarios, la clase media huyó del centro. ‘con mayor precipitación que durante una guerra o una revolución’ (Gallo, 2010, p.175)

La combinación de estos factores hicieron que el Centro asumiera con mayor vigor, como desde sus orígenes ancestrales, como un punto de comercio por excelencia. Sus viejas casonas fueron mutando a bodegas improvisadas, además de generar un descontrolado servicio de vivienda, donde la densidad poblacional aumentaba, pero no así los servicios básicos de vivienda. Las autoridades abandonaron cualquier posibilidad de regulación y administraban permisos informales que no daban ningún tipo de seguridad a sus habitantes y comerciantes. Este paulatino abandono de las cuestiones mínimas de vivienda y desarrollo, aunado al daño acumulado por los temblores de 1957 y 1985, hicieron que el Centro Histórico viviera sus horas más bajas en torno al mantenimiento de sus construcciones, casas y calles. Pero fue precisamente gracias a las oportunidades de vivienda y empleo que el propio centro otorgaba, desde la precariedad, que el Centro estaba en plena ebullición. Abandonado por sus gobernantes, la ciudad misma se encargó de sostenerlo. Desde ahí partían mercancías de todo tipo a todos los rincones de la ciudad y más allá.

Si el mal llamado comercio informal, porque las autoridades y distintos niveles de gobierno han lucrado y cobrado por cada puesto instalada en la ciudad, ha sido, en forma de tianguis, puestos y mercados, desde los orígenes prehispánicos de la ciudad, uno de los mayores motores de la Ciudad de México, el Centro ha sido, sin duda, su motor principal. ¿Qué hubiera sido de esta ciudad sin los ingresos generados por el comercio “informal”? ¿Cuántas familias después de las recurrentes crisis y devaluaciones no han visto en el comercio una forma de subsistencia? En los noventa, crisis económica y devaluación mediante, el comercio fue, de nuevo, el sostén del centro. Como ya se había visto en la nula o nublada respuesta gubernamental al temblor del 85, la gente tuvo que idear sus soluciones y, sin duda, el Centro encontró las suyas. Es precisamente gracias a esta ebullición, a los bajos costos de vivienda, que Francis Alÿs y muchos más encontraron en el Centro de la Ciudad de México, una casa y Alÿs, en particular, encontró su escenario perfecto, el mejor laboratorio artístico para realizar y nutrir su propia obra, hasta ese momento, apenas imaginada.

Como apunta Cuauhtémoc Medina (2011), a diferencia de muchos de los artistas que terminaron viviendo o haciendo parte de su obra en México durante el siglo XX, Francis Alÿs estaba lejos de las razones hasta ese momento habituales: no era el sueño revolucionario de Sudamérica ni tampoco el exilio las razones por las que Alÿs quedó prendado de México: las razones tenían que ver más con la experiencia urbana que otorgaba la Ciudad de México, así como el contexto emergente de los círculos artísticos de la ciudad; Alÿs no solo se encontró una escena emergente de las prácticas contemporáneas del arte, donde coincidió con una generación de artistas mexicanos, un poco más jóvenes que él, que abrirían el espectro de las prácticas artísticas en México; tal es el caso de Gabriel Orozco, Damián Ortega, Gerónimo López, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas, entre otros. Alÿs coincidió con artistas extranjeros que también estaban varados en México y que por distintas razones tampoco podían irse: tal es el caso de artistas como Thomas Glassford, Melanie Smith, José Bedia, Jimmie Durham, entre otros (Medina, 2011, p. 63). Esa escena emergente del arte contemporáneo en México inventó sus propias formas de supervivencia,

tanto en el plano creativo, como en la medida en que sus prácticas artísticas innovaron en formas y soportes con respecto a lo que se hacía en el país, así como en un plano comercial, al crear ellos mismos un mercado comercial que, a la postre, en la primera mitad del siglo XXI consolidarían tendencias y escuelas (Gallo, 2010; Montero, 2013) generando con el tiempo una hegemonía cultural, con las ventajas y desventajas que ello conlleva.

### **3.3. El comercio y los centros de intercambio**

Los primeros trabajos de Alÿs en la ciudad están demasiado intrincados con el Centro Histórico, en un entendimiento de los flujos de fuerzas que suceden, desembocan y surgen desde ahí. No había imagen más rara que la de un güero espigado caminando por los barrios de Tepito o la Merced, sobre todo en ese momento específico de la vida urbana de la ciudad, mucho antes de lo que décadas después serían formas de turismo negro, donde extranjeros pagan en dólares para conocer los “barrios bravos” de las metrópolis mundiales. Faltarían también décadas para, como ya sucedía a nivel mundial, las autoridades locales y federales encontraran en la gentrificación la única posible salida para regular zonas urbanas. Alÿs no estaba de paso en la ciudad, estaba ahí, precisamente en el centro, por los precios económicos de la vivienda, estaba en México por su imposibilidad de regreso a Bélgica, y estaba ahí, sobre todo, para intentar ser artista.

Es esta “experiencia urbana” que le ofrece la ciudad, y en específico el Centro, lo que hace desplegar a Alÿs todas sus inquietudes en torno a la ciudad. A la Ciudad de México en específico y a la ciudad en abstracto. ¿No era precisamente la idea de ciudad como “un centro de intercambio y de paso de personas” como escribimos páginas atrás con Simmel (1908/1986, p. 8) veía la condición primaria de la ciudad? Eso era precisa y exponencialmente el centro de la Ciudad de México en las últimas décadas del siglo XX. ¿Son diferentes los mercados de la actual Ciudad de México a los mercados coloniales, a los tianguis prehispánicos, a las romerías europeas, a los mercados venecianos del renacimiento? Claro que lo son, en condiciones y posibilidades, pero todas

estas experiencias tienen también un mismo origen y son, en su punto más elemental, “centros de intercambio”. Alÿs, que venía de terminar su doctorado en urbanismo en Venecia, encontraba en la Ciudad de México una experiencia primigenia; acaso, la misma que han tenido todas las grandes ciudades a lo largo de la historia, donde precisamente la noción de centro de intercambio es imprescindible, a veces acentuado en su forma portuaria, pero otras tantas, como en la misma Ciudad de México —que sin estar cercana al mar, fue el lugar de encuentro en la Colonia—, el punto donde todo convergía hacia las colonias americanas y hacia España misma. Siguiendo a Simmel, esta condición de intercambio, sería, acaso, la experiencia urbana principal.

Simmel (1903/1986), como ya apuntamos, veía en esa continuación de la ciudad, como centro de intercambio y de paso de personas de las más disímiles condiciones, una condición libertaria: en la múltiple convergencia de situaciones, personas, lugares y transacciones que suceden en la ciudades, precisamente por esta acumulación, las ciudades gozan de mayor libertad (Simmel, 1903/1986, p.8). En la multiplicidad hay espacio para la diferencia. Y es, precisamente, hacia esa condición de libertad en las ciudades que, los gobiernos, los centros del capital, la tiranía tecnológica y las nuevas formas de terrorismo social buscan su forma de cooptarla, venderla, y limitarla.

### **3.4. La ciudad y el extranjero**

Otra noción imprescindible en el desarrollo del trabajo de Alÿs fue precisamente su extranjería. Como ya escribimos, no había en el centro de la Ciudad de México de los noventa una figura más extraña que la de Alÿs, en un momento donde el centro vivía hacia el exterior y el turismo sus horas más bajas. “Soy muy alto, muy pálido y muy gringo” dice en una entrevista el propio Alÿs acerca de su figura en el México de esa época (2011). En otra entrevista, cuenta que algún amigo mexicano siempre le aconsejó caminar rápido, que si algo diferenciaba al caminante extranjero —no solo al que no era del país, sino a cualquier mexicano que no era de la ciudad— era su velocidad en el

paso. Los que no son de la ciudad caminan lento, no saben a dónde ir. Alÿs no era de la ciudad y tampoco sabía a dónde ir, pero caminaba rápido.

Será esta noción del extranjero, del extraño, tan cercana a Simmel (1908) y a los orígenes de la psicología colectiva (Becker, 2009) lo que permitirá a Francis Alÿs entender de una manera particular la forma de ser de la Ciudad de México en los noventa. Escribe Pablo Fernández sobre la noción de extraño en Simmel:

El extraño es quien mejor puede conocer la forma de una sociedad, porque tiene la doble cualidad de pertenecer a ella, de sentir lo que se siente ser ella, y de no pertenecer, de poder analizarla como si se tratara de un objeto aparte. En efecto, para investigar el mundo de las formas, el investigador debe necesariamente encontrarse al mismo tiempo dentro y fuera de la forma, porque quien solamente está dentro de ella, como lo está “un neoyorkino en Nueva York, un adolorido en su dolor, solamente la puede vivir pero no reflexionar o comprender, y porque quien solamente está fuera de ella, como lo está un científico social que revisa sus reportes y sus estadísticas, solamente la puede catalogar y graficar pero no entender. Hay que pertenecer y no pertenecer. El lugar que está dentro y fuera a la vez es aquél al que se le denomina límite o frontera: quien está parado en el umbral de la puerta de un cuarto, no se puede decir que está en el interior de la habitación, pero tampoco se puede decir que está en el pasillo: está en ambos lados, y también en ninguno, y es un buen lugar porque a uno le permite irse o quedarse sin mayores preámbulos, y puede mirar todo lo que está pasando dentro del cuarto sin que le esté sucediendo a él: está como si no estuviera, o no está pero como si estuviera (Fernández, 2004, p. 44).

Y el propio Simmel, apunta:

Si el nomadismo, caracterizado por la no vinculación a un punto del espacio, es el concepto opuesto al de fijación en semejante punto, la forma sociológica del “extranjero” representa, en cierto modo, la unión de ambas determinaciones, revelando una vez más que la relación con el espacio no sólo es condición sino también símbolo de las relaciones humanas. El extranjero al que aquí nos referiremos no es el nómada que llega hoy y parte mañana, sino el que llega hoy y mañana se queda; o, por así decir, el emigrante potencial, que, aunque se haya detenido, aún no ha superado la ausencia de vínculo propia del ir y venir. Se ha detenido en un determinado círculo espacial (...) pero su posición dentro del mismo está esencialmente determinada por el hecho de que no pertenece al círculo desde siempre y trae consigo unas cualidades que ni proceden ni pueden proceder del círculo mismo. La unión de lo próximo y lo lejano, propia de toda relación humana, adquiere en el fenómeno del extranjero una configuración que puede resumirse de este modo: si la distancia dentro de la relación significa la lejanía de lo cercano, el extranjero significa la cercanía de lo lejano (Simmel, 1908/1914, p.21).

“El extranjero que llega y se queda” que es “la cercanía de lo lejano”son las dos principales nociones que Alÿs haría suya en México: sin pertenecer a la Ciudad de México y a la vez siendo expulsado constantemente, por la ciudad, por su nacionalidad, por su blanquitud. Y a la vez Alÿs también trae al Centro, toda su lejanía, toda su tradición urbana estudiada y cultivada en instituciones universitarias europeas, además de su propio físico, tan extraño en esos años. Son todas estas tensiones las que harán tan fructífera la relación de Alÿs con el Centro y viceversa. Y serán también esas condiciones: su pasaporte europeo, su acceso a una educación universitaria, su formación académica, las que le permitirán habitar la Ciudad de México como muy pocos, con

privilegios inimaginables para sus vecinos de entonces más inmediatos. Más adelante veremos que son también estas condiciones las que le permitan desarrollar su trabajo y ser un artista de proyección internacional, a diferencia de colegas mexicanos de su misma generación. Bajo esas tensiones, en una mezcla de privilegios y vicisitudes, Alÿs hará de la caminata: en el Centro, en la ciudad entera, en el país, y posteriormente a nivel mundial, su herramienta predilecta para entender la ciudad y crear su obra artística.

### **3.5. La ciudad y sus personajes**

El Distrito Federal, como era llamada en ese entonces la ciudad, intentaba reconfigurarse en los noventa, luego de una década particularmente convulsa. Aunque como se vería muy pronto, los noventa en México, con su ciudad capital incluida, no fueron precisamente un camino de rosas. Todo lo contrario. Francis Alÿs encontró en el centro de la ciudad, una sinécdoque de la realidad nacional del país. Con todo y sus diferencias, así como sus particularidades, Alÿs pudo encontrar en el Centro una fauna de habitantes que le mostraban no solo la experiencia de habitar la ciudad en los noventa, sino también vislumbrar la historia de esas formas de habitar, así como las experiencias comunes entre los habitantes urbanos del México de entonces: perros callejeros, vagabundos, vendedores ambulantes, rotulistas, trabajadores de limpia, albañiles, plomeros; son tan solo algunos de los personajes en los que Alÿs centró su atención, sobre todo en la manera en que ellos habitaban la ciudad.

#### **3.5.1.Recolectores**

Una de sus primeras obras es *The collector* (1990-1992), una serie de caminatas, dibujos, bocetos, video y una postal donde Alÿs recorre las calles del Centro de la Ciudad de México con un perrito de metal magnetizado.

Alÿs recorría las calles de la ciudad recolectando los metales que se iban adhiriendo al perrito magnetizado. A la manera de un niño jalando un juguete con ruedas, o a la del poeta Gerard de Nerval paseando a su langosta por las calles del París del siglo XIX, Alÿs recorría las calles del centro sorprendiendo a propios y extraños. Esta faceta, la de la sorpresa de su propia imagen, será, como se dijo anteriormente, una de las facetas imprescindibles del trabajo de Alÿs. Será otra pieza más de su obra: la posibilidad del relato urbano.

Consciente de su imagen, y del uso de la figura del artista como vehículo de la obra, Alÿs abreva de la tradición de artistas de la performance, donde ellos se vuelven una parte más de la obra. En este caso, Alÿs apela directamente a la creación de un relato, que como una obra portátil, cada espectador puede generar, replicar y distorsionar. Esta creación de “fábulas urbanas”, como Alÿs las ha nombrado, son una de los pilares de significado en el cuerpo de su obra. Como se verá más adelante, en las tres piezas que articulan este trabajo de titulación. Pero ya en esta obra, *The collector*, se notaban con toda su fuerza. En los videos que hay de las caminatas con su perrito magnetizado, Alÿs recorre zonas de comercio ambulante en la noche, con su soledad absoluta bien conocida por los vecinos de esas calles, donde la vida comienza antes del amanecer, se mantiene a todo lo que da durante la mañana y la tarde, y pasa a una noche demasiado vacía. Para los habitantes de la ciudad, esta soledad es intimidatoria, sin alumbrado público de calidad, sin puestos con lonas de colores, sin la vida de la mercancía y los gritos de los vendedores, la ciudad se ve en su fealdad absoluta, con su abandono al mantenimiento de los edificaciones coloniales, con la basura apilada después de las largas jornadas de trabajo. Los trabajadores de limpia como únicos faros habitan esas calles, barriendo y recogiendo. Será por estas calles donde Alÿs pasará con su perrito magnetizado. También pasará por otras zonas todavía concurridas. ¿Qué piensan los barrenderos de esa figura espigada que pasa por las calles vacías, llevando su juguete de metal como si de un animal vivo se tratara? ¿Qué piensan los vecinos que cenan en la calle, cualquier tipo de garnacha chilanga? Un vagabundo, un loco. Y si es alguno de los dos, por qué es grabado por qué va tras de



él una persona aparentemente normal grabándolo. ¿Es un actor? Esas preguntas, y los testimonios que nunca conoceremos son también las preguntas que quiere plantear Alÿs. Quiere que su historia deje de ser un video, la postal que dibujó, para que se convierta en un relato. Alguno de todos ellos puede decir. En los 90, cuando nadie venía por estas calles, había un gringo loco que cada noche sacaba a pasear a su perrito de metal.

Esta obra, que profetizaba ya muchas de las posteriores obras que realizaría Alÿs a lo largo de la década, era también una obra que venía de la observación misma de la ciudad, con su tradición desgraciada de pepenadores, “mariguanos”, vagabundos, con sus trabajadores de limpia barriendo, recorriendo y seleccionando basura para una posible venta. Venía también de las fotografías de su serie *Sleepers*, donde Alÿs sacaba fotografías a los perros callejeros y las personas en situación de calle durmiendo, ante los ojos indiferentes de su clase gobernante, en cualquier rincón de la ciudad que les diera un poco de confort. Perros, barrenderos y vagabundos que hacían de la recolección su condición de vida, personajes con los que Alÿs dialogará y en algunas ocasiones, incluso, colaborará en obras futuras. Recordemos la situación económica y social que México pasaba: personas que habían perdido por el temblor del 85, las devaluaciones y las crisis económicas de la década anterior, sus casas, su patrimonio, sus trabajos.

### **3.5.2. Ambulantes**

Su obra *Vivienda para todos*, de 1994, es una muestra de la crisis que todavía no tocaba fondo. Un mes después de las convulsas elecciones de ese año, y antes de la devaluación del 95, Alÿs hizo una manta de plástico de propaganda política, amarrada a uno de los respiradores del metro que daba a la plancha del zócalo de la Ciudad de México. Cada que el respiradero lanzaba todo el aire caliente que emergía del metro, Alÿs tenía una casa improvisada. Esta obra era una respuesta a la nula atención que el gobierno había dado a quienes nunca recuperaron su patrimonio: casi nueve años después del trágico hecho que mermó a la ciudad por completo, que puso su infraestructura al

servicio de la tragedia, que dejó a miles sin casa, y el hecho por el cuál Alÿs había llegado en el país. La vida política ya estaba en otros temas.

Otra de las respuestas a la falta de empleo formal en México, como se planteó al comienzo de este capítulo, es el comercio ambulante, una actividad ligada desde siempre a la ciudad, como escribe Carlos Monsiváis, sobre la relación del trabajo de Alÿs con los tianguistas:

La genealogía es clara, todo comienza con el tianguis, el mercado que cubría y desbordaba Tenochtitlan, y todo lo actualizan las legiones que intercambian productos con tal de ir pasando (...) los ambulantes convierten en turistas de la historia remota a quienes los contemplan, y hacen de la ciudad de México el laberinto donde el nativo reivindica su estirpe con solo ofrecer o adquirir productos baratísimos de China. (...) La tecnología de los ‘piratas’ derrota el espíritu de exclusividad (Monsiváis, 2005, p.79).

Los tianguistas son una reactivación permanente de la historia de la Ciudad de México, pero también lo son de la Ciudad en general, son ellos, precisamente los artífices de lo urbano, como pensaba Simmel y también son los principales culpables cuando la ciudad busca embellecer artificialmente su espacio para el consumo turístico.

Alÿs encontró en los puestos de los tianguis, y en los vehículos que los comerciantes usan para desplazar las distintas mercancías —los cuales muchas veces son el mismo punto de venta—, toda una variedad de respuestas a la problemática del empleo. Personas, como los globeros que recorren la ciudad, que son ellos mismos los transportes de sus mercancías. En todas estas respuestas y sus redes de colaboración podemos ver las similitudes con la figura de Alÿs, con su búsqueda de respuestas a cómo trabajar y desplazar ese trabajo en la propia ciudad, a cómo, desde el perseguido y estigmatizado ambulante, la ciudad ha encontrado, a lo largo de su historia, respuestas ante la ineficacia de sus gobernantes.

### 3.5.3. Rotulistas

Una de las obras icónicas de Alÿs, y donde, como en *The collector*, se encuentran de nuevo varios de los temas y recursos que regresan una y otra vez a su trabajo, es el acción *Turista*, 1994. En uno de los costados de la Catedral Metropolitana, Alÿs ubica uno de los escaparates de autoempleos más emblemáticos de la ciudad. Ahí donde están trabajadores manuales y técnicos, plomeros, albañiles, electricistas, equipados con su maleta de trabajo, y con un particular rótulo que indica su profesión. Hay en estas personas a la espera de la contratación por un día, o por una obra, no solo una respuesta ante la falta de empleos formales, hay también un lugar icónico donde se les encuentra, y una búsqueda particular de cada uno por ser diferenciados y apreciados por su rótulo que los identifica. En la acción de 1994, Alÿs pasó el día ofreciendo sus servicios de turista. Sin maletín de trabajo, Alÿs portó unos llamativos lentes oscuros, un semblante de confianza absoluta y una madera con las características letras del rotulismo chilango que decía: *Turista*. Los rotulistas son esos artistas que a lo largo del país señalizan, identifican y dan identidad a los distintos negocios (del zapatero al tortero, del electricista al talachero, de las fonditas de comida al mecánico) y transportes (autobuses, micros, combis, transporte de limpia, camiones de carga) que recorren el país. Artistas al servicio de la técnica y del empleo informal, porque la mayoría de estos oficios crecen sin el amparo generalizado de servicios sociales ni prestaciones. La gente busca ser empleada para no ser consumida por la ciudad, algunos tienen suerte, otros no, pero no solo eso, cada trabajador, cada puesto de tortas, cada microbús, también quiere verse bien. Los rotulistas son los encargados de traducir esa estética particular, ayudados de las ideas de los trabajadores, los rotulistas ponen en imágenes las peticiones de sus clientes, buscando crear un arte propio al servicio de la comunidad. Trabajar implica ser visto, y eso tiene su chiste. Los rotulistas son los creadores de la estética del trabajo urbano en México. En la acción *Turista* podemos ver las clásicas tensiones que atraviesan el trabajo de Alÿs. Por un lado, siguiendo fielmente su exploración del Centro, al ser un vecino, Alÿs explora la faceta por la que siempre será visto por sus propios vecinos, como un

turista, un gringo más. Pero también podemos ver en *Turista* una realidad más amplia. Podemos intuir esa prepotencia del turista extranjero, observando el semblante y la actitud de Alÿs, podemos apreciar las diferencias con sus compañeros de escaparate. Alÿs pone en acción toda esa idea de lo extranjero y lo turístico. Personas que necesitan un trabajo para existir y turistas que tienen tiempo y dinero de sobra. Hay en esta acción esas tensiones, además de que se puede intuir en esa simple foto una de las tantas realidades laborales de la época, del país con todo y su precariedad laboral, pero también con todo su orgullo. Cada trabajador encuentra en el autoempleo su propia estética de vida. Cada carrito de frutas con chile, cada diablito en los mercados, cada plomero recurren a sus nociones artísticas para desempeñar su trabajo. El arte de lo cotidiano y el arte en lo cotidiano. La vieja búsqueda de la vanguardias históricas que buscaban fundir la vida con el arte es encontrado en un día cualquiera en el mercado de la Merced, en cualquier puesto ambulante en los tianguis de la ciudad. En este trabajo, como en los presentados anteriormente, Alÿs tiene el acierto de observar su propia condición y a la vez el tino para explorar la condición de los otros, de sus vecinos y de los trabajadores que, viviendo o no en el Centro, llegan a la Catedral Metropolitana a ofrecer sus servicios. En esta atención a los habitantes del Centro de la Ciudad de México, Alÿs encuentra a sus vecinos y también resignifica sus procesos de creación. Educado en las escuelas de arte europeo, Alÿs encontrará sentido a la controvertida máxima del artista Joseph Beuys en la Ciudad de México: en cada persona habita un artista. Y Alÿs observa a esos artistas de lo cotidiano, a esos artistas de la supervivencia y lo emergente. En una mezcla de ironía y ternura, encontramos en los personajes de Alÿs admiración e ingenio, constatamos la forma en que, a pesar de ser expulsados cada día del tren de la modernidad, un sinnúmero de habitantes de la ciudad reactivan y dan vida a la ciudad una vez más. Como los viejos mercaderes venecianos dieron sentido a la idea de ciudad, Alÿs encontró en los habitantes, comerciantes, paseantes y viandantes de la ciudad, las pistas para desarrollar su propio trabajo y para entender con toda la fuerza la experiencia de lo urbano.

Capítulo 4.

## **Una forma: La caminata como dislocación en la obra de Francis Alÿs**

### **4.1. Hielo**

*Paradox of praxis 1. Sometimes making something leads to nothing*

(Paradojas de la práctica 1. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada)

Centro de la Ciudad de México, 1997.

Caminata, registro fotográfico y video.

Con casi una década viviendo en el Centro de la Ciudad de México, Francis Alÿs realizó en 1997 una de las obras más importantes en su carrera: *Paradox of praxis 1. Sometimes making something leads to nothing*. Acaso su obra más icónica, con la que su imagen desgarrada sería asociada de ahí en adelante en el mundo del arte y más allá de él: la del hombre que por más de nueve horas empujó, cual Sísifo moderno, un bloque de hielo por las calles del Centro de la Ciudad de México.

En el tiempo que había pasado en el país, once años para 1997, Alÿs exploró, como vimos en el capítulo anterior, no solo al Centro Histórico de la Ciudad, sino también la relación de la caminata con él, así como los distintos caminantes que diariamente pasaban por sus calles. Como

vimos en *The collector*, Alÿs empezó a utilizar la caminata no solo como una herramienta, sino también como un fin en sí mismo. En una sintonía cercana a *The collector*, en la Quinta Bienal de Arte de la Habana, Alÿs desarrolló una acción similar, donde en vez de un perrito, esta vez sus propios zapatos fueran los que estuvieran magnetizados. En estas caminatas, Alÿs iba recolectando los pequeños metales perdidos de la ciudad de la Habana, esta vez, no era un otro objeto el que los atraía, sino sus propios zapatos: el artista como vehículo. En estas dos acciones podemos ver el sentido acumulativo de la acción, caminamos y vamos acumulando cosas, monedas, corcholatas, algún clavo perdido. En esta fábula del avanzar, donde cada paso es una acumulación, Alÿs exploraba una de las condiciones elementales de la vida, la recolección. Mientras caminamos vamos acumulando experiencias, vistas, calles. También podemos ver en estas caminatas los valores que usualmente asociamos al movimiento en la vida diaria: al avanzar vamos acumulando experiencias, sin ser precisamente nosotros quienes las elegimos. Así como arbitraria era la recolección de los pequeños metales, así también nosotros no podemos elegir qué experiencias nos depara la vida. Esta entre múltiples asociaciones obvias más que hay entre el movimiento como sinónimo de acumulación.

#### **4.1.1. La caminata como pérdida**

En una exploración distinta a la de la acumulación, en 1995, Alÿs exploró en su acción *Fairy Tales* la condición contraria de la acumulación: la pérdida. En esta caminata en Estocolmo, Alÿs portó un suéter de estambre azul que se iba deshilando mientras Alÿs caminaba. Esta caminata, tan cercana a un dibujo animado, exploraba esa otra posibilidad del movimiento, donde cada desplazamiento también es una pérdida. ¿Cuántos hilos perdidos no hay en la historia de la humanidad? Del hilo de Ariadna, pasando por el tejer y destejer de Penélope la metáfora del hilo, como ha explorado Carlo Ginzburg (2014), está en toda la historia del pensamiento. La misma historia, nos dice Ginzburg, es una forma de entender la metáfora del hilo, pues es necesario saber qué hilos seguir y qué madejas

tejer para generar conocimiento histórico y no solo eso, es posible entender la construcción de conocimiento como una mezcla entre tejer y destejer: tejemos las historias, destejamos el olvido. Alÿs parece escuchar finamente todas esas metáforas de uso diario, todos esos deseos infantiles de destejer de manera perfecta cualquier prenda.

Una caminata y un suéter que se deshila.

La exploración de la pérdida al caminar se conjuntaría con su exploración del Centro Histórico en su obra *If you are typical spectator, what you are really doing is waiting for the accident* de 1996, donde Alÿs sigue con su cámara de video la trayectoria de una botella de plástico mientras es pateada por él mismo y por una serie de desconocidos, en su mayoría niños que le siguen el juego, en el Zócalo de la ciudad. El video termina cuando Alÿs es impactado por un vehículo y la cámara de video sale volando hasta caer el suelo, donde la botella queda finalmente fuera de foco. En esta acción, famosa por el accidente que tuvo Alÿs mientras la grababa, vemos de nuevo su búsqueda de personajes y su relación con los objetos de la ciudad; en este caso, con la basura, y la forma en que los niños respondían con toda su naturalidad a la provocación de patear esa botella. También podemos ver en esta obra, de nuevo, la condición de fábula que Alÿs busca para todas sus obras. ¿Qué cuento más potente que el del artista atropellado mientras grababa una botella? En esa caminata podemos ver la imagen clásica de los niños mexicanos pateando botellas para jugar fútbol, en los noventa, y todavía, para crear una cancha de fútbol solo bastaban dos suéteres o piedras en el suelo, simulando una portería, y una botella vacía de cualquier bebida, también podemos ver la naturalidad con que los niños responden al juego y la seriedad e incredulidad con que los adultos responden a esa provocación. Además de que podemos ver, no solo la metáfora del título de la obra, obviamente puesto una vez que el accidente había sucedido, vemos también un poco de la tiranía vehicular que no ha dejado a la Ciudad de México desde entonces. Un coche irrumpe violentamente con la acción recordándole a Alÿs y al espectador que la caminata en las ciudades estará amenazada eternamente por los vehículos motorizados, dejándoles diminutas

banquetas, casi todas ellas deterioradas y muchas veces intransitables. Banquetas que los peatones habrán de compartir no siempre sin problemas, más bien, casi siempre con problemas con comerciantes, autos estacionados, bicicletas buscando caminos menos peligrosos, mascotas con y sin correa, portones y construcciones urbanas que desafían las normativas oficiales, además de cierto mobiliario urbano que algunas autoridades disponen en ellas para impedir el comercio, como es el caso de enormes macetas con plantas, que en la segunda mitad del siglo XXI las autoridades urbanas mexicanas han puesto de moda para impedir no solo el uso comercial de las banquetas, sino el simple acto de caminar por ellas.

En *Paradox of praxis I*, Alÿs caminó por casi diez horas en las calles del Centro, en la Ciudad de México de los noventa, mientras desplazaba un enorme bloque de hielo. La acción comenzó oficinísticamente a las nueve de la mañana y terminó con la puesta del sol a las siete de la tarde. En el registro fotográfico de la pieza, así como en el video grabado por el artista Rafael Ortega, podemos ver la concentración con la que Alÿs se encarga de la tarea de desplazar su bloque de hielo. Este bloque, tan familiar a comerciantes y tianguistas, que utilizando bloques similares enfrían alimentos y bebidas, así como es la materia prima principal para algunos comerciantes que se dedican a la venta de raspados y nieves. De entrada, podemos ver, de nuevo, esa familiaridad en los elementos de la caminata de Alÿs. Un bloque de hielo utilizado comúnmente por los vecinos y trabajadores de la zona. Además, podemos ver en el subtítulo de la acción esa puesta en marcha hacia la pérdida: algunas veces hacer algo no lleva a nada. Por el video, y por la duración de la acción que duró lo que el bloque tardó en derretirse, podemos ver el esfuerzo físico con el que Alÿs desplaza el hielo por calles y banquetas, siendo cuidadoso de no romper el bloque de hielo, aunque la acción busque precisamente su pérdida. Ya vemos en la elección del horario en que comienza la acción algunas intenciones de Alÿs, quien se entregará a la tarea como una jornada laboral en toda la norma. Una jornada que excede las ocho horas oficiales y que también excede cualquier sentido tradicional de jornada laboral.



#### **4.1.2. Primera dislocación: la caminata como forma poética**

Como Sísifo moderno, apuntábamos al principio de esta sección, Alÿs desplaza su hielo, pero aquí la condena no es subir la rueda por la colina una y otra vez, sino desplazar cuidadosamente un objeto destinado a la desaparición. En ambas tareas, en la de Sísifo empujando la piedra por la colina y la de Alÿs desplazando su hielo, podemos ver el sinsentido de ambos trabajos, pero también podemos ver la aceptación de que todo el esfuerzo de las tareas está condenada a la nada. Y podríamos afirmar que no solo esas tareas, sino cualquiera, donde todo esfuerzo en vida, sabemos a dónde nos llevará, “la vanidad de toda empresa” escribió Enrique Vila-Matas (1992/2012, p.52), la vanidad de sentir que lo que hacemos, cualquier cosa, significa algo en un mundo sin sentido. Por ejemplo, los trabajos alienados que consumen nuestras energías y tiempo con toda naturalidad, para desecharnos cuando ya no les servimos. Y, como sociedad, pensamos, que ese acto, aunque indeseable, es la pauta de una vida normal.

En el video de la acción podemos ver cómo en algunos tramos, Alÿs cuida su hielo como un objeto preciado, lo baja cargando de las banquetas y escalones para no romperlo. ¿Tiene sentido que lo cuide tanta si el hielo está derritiéndose? Alÿs parece decirnos que sí, que es necesario que se involucre física y emotivamente con su hielo. Al tomarse en serio su tarea, Alÿs crea de nuevo una fábula genial. Aquella donde un hombre paseaba un bloque de hielo por la ciudad, cuidándose de no perderlo ni romperlo. Cuidando su deshielo delicadamente por las calles de la ciudad. De nuevo, su acción pasa a ser no solo una caminata sino un mito urbano, una leyenda sacada del manual de zoología urbana de la Ciudad de México. En el video del registro de la acción pueden oírse las campanas de los trabajadores de limpia, se pueden ver a los mariachis en Garibaldi, los desaparecidos taxis bochitos, y sobre todo se puede ver a los vecinos y habitantes del centro, ignorar o asombrarse con la caminata de Alÿs. Ningún asombro, no obstante, sale de la normalidad. Al final del video, se puede ver el cuerpo de Alÿs sobre el suelo viendo de cerca el diminuto hielo antes de derretirse por completo y también se pueden ver, de nuevo, a unos niños, mirando

fijamente con Alÿs al hielo desaparecer. Son ellos de nueva cuenta quienes mejor entienden la atención de Alÿs a su hielo. Son ellos los inventores de esa caminata, cualquier niño, en cualquier geografía, que en su trayecto se cruza al azar una piedra y la empiezan a patear y cuidan como si la vida se les fuera en ello, patean sus piedras por calles y calles como Alÿs patea en algunos momentos su hielo mermado, cuando el bloque adquiere la forma la forma semicircular de una piedra cualquiera.

Como en su serie *Ambulantes*, donde Alÿs busca a todos los trabajadores que desplazan sus mercancías, Alÿs crea su propio personaje, y pone en tensión cuestiones sobre el trabajo, el esfuerzo y la ciudad. Al irlo desplazando con su postura encorvada podemos ver la dificultad de la tarea, además de la ausencia de guantes para tocarlo. La jornada de casi diez horas también nos da una pista de lo complicado de la acción, que no podría terminar antes o después, solo cuando el bloque se terminara de derretir por completo. Al generar una situación extraordinaria, donde elementos del día a día en el centro de la ciudad (una caminata, un bloque de hielo) se dislocan, podemos pensar en algunas ideas sobre el trabajo contemporáneo. Podemos pensar en sus inequidades, por ejemplo, en todos esos personajes de su serie *Ambulantes*, en todas sus máquinas de ingenio creadas por la necesidad para desplazar cualquier tipo de mercancía. Podemos pensar en sus jornadas de trabajo, siempre más largas, mucho más largas que las ocho horas oficiales, en las distancias absurdas que recorren todas esas personas, viviendo casi siempre en la periferia por los costos y la falta de vivienda social en los centros urbanos, podemos pensar en el esfuerzo físico que emplean para recorrer en sus diablitos, triciclos, puestos ambulantes por una ciudad que en sus condiciones urbanas los invisibiliza, que no los reconoce como trabajadores, al contrario, que desde todas las esferas del Estado y el capital, son perseguidos y extorsionados. La ciudad que les cobra cada esfuerzo, pero que no es recíproca con su paga.

Por otro lado, también podemos pensar a partir de esa caminata en todos esos esfuerzos que no son remunerados, pero son hermosos y que cuidamos con toda nuestra atención. Mirando a sus

vecinos, Alÿs nos regala una compleja fábula acerca del trabajo. En un mundo despiadado que nos obliga a trabajar para vivir, donde una mayoría es explotada y olvidada, Alÿs nos recuerda, como ese famoso comercial de una tarjeta de crédito, que la mayoría de nuestros esfuerzos no son remunerados. Y que quizás, si no estuviéramos condenados a trabajar en las peores condiciones, podríamos crear trabajos hermosos, como ese donde las personas cuidan con toda su atención el derretimiento de su hielo.

## 4.2. Balón

*Paradox of praxis, 5. Sometimes we dream as we live. Sometimes we live as we dream.*

(Paradojas de la práctica, 5. A veces soñamos viviendo. A veces vivimos soñando)

Ciudad Juárez, Chihuahua, 2013.

Caminata, dibujos, registro fotográfico y video.

En una madrugada de noviembre de 2013, de la mano de Rafael Ortega, Julien Devaux, Alejandro Morales, y Félix Blume, Francis Alÿs recorrió las calles del centro de Ciudad Juárez, Chihuahua. Una ciudad que desde la década de los noventa ha sido golpeada fuertemente por la violencia, primero en la forma de múltiples asesinatos y desapariciones de mujeres, y posteriormente por la violencia asociada al narcotráfico. La acción de Alÿs consistió en caminar las calles de la ciudad mientras pateaba un balón en llamas. Como apunta, María Minera:

...mientras camina va haciendo rodar un balón en llamas, que por momentos es la única fuente de luz en este pueblo casi fantasma. El artista y su bola de fuego se desplazan por las avenidas desiertas, iluminando a su paso los muros y puertas de casas y establecimientos ruinosos, hasta que, hacia el final, la pelota se apaga y todo queda completamente a oscuras (...) aquí más que la esfera encendida misma nos va interesando aquello que deja ver a su

paso: una ciudad devastada a la que, sin embargo, el artista desafía atravesándola con la calma de quien se pasea por un bello parque (2015).

En el video podemos ver, como apunta Minera, la oscuridad y soledad aparente de las calles. Entre juegos de sombras por el balón en llamas podemos ver siluetas de perros callejeros, prostitutas, músicos nortños, camionetas de policía como única luz en las calles sin alumbrado público, camionetas de lujo con el sonido alto de canciones de reguetón. Alÿs va pateando su balón por calles y lotes baldíos, por desagües entubados, entre cascos de cerveza y basura. El sonido del video está dominado por el ruido de las llamas consumiendo el balón, y por los sonidos nocturnos que se van entremezclando a medida que camina.

Una de las experiencias que relata Alÿs sobre aquel paseo nocturno se refiere a la incertidumbre que en el equipo tenían para grabar, porque no solicitaron permiso alguno. Lo que ocurrió, como cuenta el periodista Pablo de Llano (2015) fue lo siguiente:

Aparecieron diversas autoridades (municipales, estatales, militares, e incluso la autoridad de los bajos fondos: narcos patrullando sus dominios) y ninguna les ordenó parar. Con todos ellos, legales o ilegales, se dio un diálogo similar:

–Oigan, ¿qué están haciendo?

–Una obra de arte –respondían.

–¡Aaaah, si es arte, adelante!

¿Quién puede caminar las calles nocturnas de una ciudad golpeada por la violencia? Las calles desiertas de Ciudad Juárez nos arrojan una respuesta. Los personajes de la noche en Juárez habitan las calles en penumbras. Una ciudad negada para sus habitantes, donde el conflicto con el narcotráfico solo deja que muy pocos las transiten. Las autoridades no podrían admitir que han

perdido la ciudad, pero la ciudad está perdida. Y no obstante, en esa pérdida, prostitutas, vagabundos, músicos, policías, narcos y perros callejeros habitan esa pérdida. A su suerte, claro está, porque las tímidas patrullas que se ven en la caminata poco pueden hacer ante la realidad imperante. En ese contexto, la respuesta que las distintas autoridades oficiales e “ilegales” le dan a Alÿs es la posibilidad de realizar su obra “artística” sin contratiempos ni peligros. Y Alÿs, de nuevo, concentrado en su caminata y en su balón en llamas no deja que nada lo perturbe. Ahí se le ve, pateando su balón. Generando una imagen más en el ideario nocturno de Ciudad Juárez.

#### **4.2.1. Político y poético. Poético y político**

La caminata de Alÿs, más política que otras de sus caminatas, por el escenario que escoge, por el objeto que utiliza para cruzar esas calles oscuras, es una exploración compleja de cómo los habitantes de una ciudad sitiada por la violencia, habitan sus calles. No vemos a nadie caminar por esas calles, vemos prostitutas de pie bajo faroles de baja intensidad, camionetas amuralladas en sonidos altos y vidrios polarizados, tímidas patrullas con su luz bicolor y sus altavoces, y no obstante, en esas calles, aunque no lo parezca, viven personas. Personas que son obligadas a abandonar el espacio público, que habitan un toque de queda no declarado, pero implícito. Inclusive podemos ver en la falta de luz esa complicidad gubernamental, ¿para qué alumbrar calles peligrosas que no pueden ser puestas en paz?

La pieza de Alÿs es parte de una exploración con una fuerte carga política en torno a la caminata. La cual podía verse en trabajos anteriores como *The Green Line* de 2004 y como lo será gran parte del trabajo que realizaría en la década siguiente. En *The Green Line*, Alÿs caminó la frontera entre Israel y Palestina, reactivando las líneas divisorias que sostiene un conflicto armado de varias y dolorosas décadas. La artista argentina Maia Gattás Varga resume la acción de esta manera:

su caminata por Jerusalén sucedió en 2004: con tranquilidad (Alÿs) recorrió ese territorio en disputa, la gente y los soldados lo miraban, extrañados, parecía un loco o un distraído, que iba dejando caer pintura, y así trazó 24 km de recorrido por la ciudad. 58 litros de pintura verde que marcan una línea, que cita a otra línea: una dibujada sobre un mapa con lápiz verde, en 1949. Esta fue la demarcación que se estableció en el acuerdo árabe-israelí, poco tiempo después de la creación del Estado de Israel, el 15 de mayo de 1948, una fecha que para los palestinos se conmemora como la Nakba (tragedia) (2020).

El subtítulo de aquella acción fue: *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* (A veces hacer algo poético puede volverse político y a veces hacer algo político puede ser poético). En esa caminata entre la frontera entre Palestina e Israel podemos ver cómo utilizando sus recursos artísticos de siempre (caminata, pintura), Alÿs la lleva a un escenario donde adquiere múltiples significados. Ante la mirada de soldados israelíes y de civiles campesinos, de nuevo, como un dibujo animado, donde en vez de deshilar un suéter, Alÿs va dejando caer las gotas de pintura trazando una línea. Una línea que trazada en un mapa a escala, comenzó décadas atrás, un conflicto que no cesa.

#### **4.2.2. Segunda dislocación: la caminata como forma política**

Como apuntó Rebecca Solnit (2015) en su historia de la caminata, caminar es ante todo un hecho político. En sus caminatas por Ciudad Juárez, por la frontera entre Palestina e Israel, Alÿs explora esa frontera entre poético y político. Sus caminatas solitarias recuperan por unas horas la posibilidad habitable de esas calles, condenadas a ser habitadas a escondidas, Alÿs las habita visiblemente: con una lata de pintura goteando, con un balón en llamas.

En la acción de Ciudad Juárez, estéticamente más lúgubre, Alÿs explora las condiciones de un conflicto intangible: una guerra sin cuartel. Cuando el presidente Felipe Calderón declaró la

guerra al narcotráfico en 2006, como un acto que buscaba legitimarlo ante su cuestionada victoria electoral, sumergió al país en un conflicto que catorce años después todavía no ve fin. En distintos momentos de este conflicto, han sido varias las ciudades condenadas a toques de queda no oficiales. Un caso paradigmático, fue el de la ciudad de Monterrey en 2011, la segunda ciudad más importante del país. En 2011 la ciudad estaba prácticamente detenida a las nueve de la noche. Los ciudadanos preveían sus horarios para no estar tiempo de más en las calles nocturnas. Aquella violencia vio su punto más grave cuando un casino fue incendiado con gente dentro. El poder económico de la capital regiomontana hizo que las propias entidades financieras recurrieran a grupos paramilitares privados para gestionar su propia seguridad. La ciudad fue recuperando paulatinamente su normalidad, pero muchas otras pequeñas ciudades han sido condenadas a padecer ese secuestro de facto. Como vemos en el video de Alÿs, en Ciudad Juárez, los habitantes están condenados a vivir escondidos, son intrusos en sus propias calles y casas. Después de la fatídica décadas de los noventa donde mujeres trabajadoras de maquilas eran desaparecidas y asesinadas, el video de Alÿs nos muestra la evolución de aquella pesadilla. Un ciudad que parece ciudad fantasma condenada a la violencia por sus gobernantes.

En todo momento, en el video esperamos que algo suceda. Como una película apocalíptica, pensamos que esas calles son una escenografía hollywoodesca, pero no es así, son calles y casas donde las personas conviven con esa violencia día a día. Entre el fuego del narcotráfico y las autoridades, Alÿs nos muestra las calles de nuestro país que no queremos ver, que no son la Ciudad de México o Monterrey. Los más afortunados han dejado abandonadas sus casas, el patrimonio de su vida, emigrando a cualquier otro lugar donde la violencia sea menor. Pero la geografía cada vez es más reducida y el peligro cada vez sigue creciendo. Ya casi no hay lugares donde esa violencia no haya dejado víctimas. En 2013, cuando Alÿs caminó Ciudad Juárez, grupos de autodefensas en el centro del país comenzaban a organizarse para recuperar un poco del espacio público nacional. Un actor más salía a escena. Todo se complicaba cada vez más. Pero en esa noche, autoridades de

uno y otro lado dejaban a Alÿs realizar su acción. Todos los involucrados que preguntaron a Alÿs el por qué de su actuar creyeron que la palabra “artista” era razón suficiente para dejarlo continuar. Si es arte, adelante. Decían. Y lo dejaban seguir. Ahí estaba Alÿs pateando su balón en llamas como una nueva luz en esa noche oscura. Haciendo algo político. Haciendo algo poético.

### **4.3. Tornado**

#### *Tornado*

Milpa Alta, Ciudad de México (2000-2010)

Caminatas, dibujos, registro fotográfico y video.

De 2000 a 2010, Francis Alÿs se dio a la tarea de cazar remolinos de polvo en los descampados de Milpa Alta, en la Ciudad de México, una de las dieciséis demarcaciones de la Ciudad, la segunda en extensión territorial con un ecosistema que es una de las reservas naturales más importantes del centro del país. Dadas sus condiciones geográficas, de tipo montañoso, esta delegación es una zona altamente agrícola (Rodríguez Gamiño y López Blanco, 2006, p.49). Son estas mismas condiciones las que alejan a Milpa Alta de la propia ciudad, complicando sus vías de acceso al centro de la ciudad. Por otro lado, es una zona donde poblaciones de origen nahua han logrado asentarse con el paso de los siglos, aunque la mayoría han perdido su lengua materna (Wacher Rodarte, 2006, p.5). En este contexto, cada año, durante una década, Francis Alÿs acudía regularmente en su automóvil (un bocho, obviamente, para no dejar a dudas su chilanguez adoptada) antes de la temporada de lluvias —“pues es cuando el cielo se enfría y el suelo sigue caliente” (Alÿs, 2010, p. 23)—, en la cual se generan las condiciones climáticas para la creación de remolinos. Una vez que Alÿs llegaba a los descampados, se ponía a caminar, cámara en mano, goggles y un pañuelo como cubrebocas, hasta que encontraba un remolino y se lanzaba corriendo hacia él.



En los videos de la serie *Tornado* podemos ver en primera persona esta caza de remolinos, se alcanzan a escuchar las exhalaciones de Alÿs al correr, su jadeos al tratar de entrar a los remolinos, y justo adentro solo se alcanzan a ver las infinitas partículas de tierra y polvo, la fuerza con la que se mueven. En una operación que se repite una y otra vez, podemos ver cómo los remolinos, dependiendo de su intensidad y tamaño, expulsan a Alÿs sin excepción. Por estos quizás, el título más afortunado para esta serie sería el de *Story of deception*, como se llamaron las exposiciones retrospectivas que Alÿs tuvo en dos de los centros de arte contemporáneo más importantes a nivel mundial, la Tate Modern en Inglaterra y el MOMA en Estados Unidos.

Los videos de la serie *Tornado* parecen películas de acción. El atuendo de Alÿs también. Un cazador a la búsqueda de su presa. Solo que en esta caza, el único que siempre saldrá perdiendo será el propio cazador. Un historia de la decepción donde no hay posibilidad de apresar lo que se busca. Y, de nuevo, como en muchas de sus acciones, Alÿs rearticula esa pérdida. El texto de sala que acompañaba los videos en la Galería Tate decía lo siguiente:

El acto de correr dentro de la tormenta, el cual vemos repetido una y otra vez, también invita a la interpretación: ¿es el artista incapaz de combatir el caos que encuentra? ¿Está reconociendo la vanidad poética del gesto en tiempos de calamidad? ¿O es simplemente con el caos que puede desafiar la agitación que le rodea? Al llegar al epicentro de la tormenta, el artista se queda sin aliento y casi ciego, pero encuentra un momento de paz furtiva que podría insinuar un nuevo momento de posibilidad (2010).

Ese momento de paz que encuentra en el ojo del huracán es apenas de unos segundos, porque el remolino se sigue desplazando, pero como apunta la hoja de sala, es también un nuevo momento de posibilidad. En medio del caos, un respiro. Sin metáfora, Alÿs está a la caza de esos breves momentos. Es así que toda la acción de cazar tornados puede ser entonces, una metáfora.

### 4.3.1. Cuando la fe mueve montañas

Uno de los proyectos donde Alÿs lleva la idea de la metáfora a sus últimas consecuencias es la acción *When Fait Moves Mountains* de 2002. Alÿs visitó Perú en el año 2000, justo después del colapso del gobierno de diez años de Alberto Fujimori que dejaba una estela de violencia profunda en la sociedad peruana. En ese contexto convulso, Alÿs regresó en 2002 para coordinar esta inmensa acción donde 500 estudiantes peruanos fueron reclutados como voluntarios para mover una duna del desierto peruano. Esta acción buscaba llevar a la realidad la máxima popular con orígenes cristianos que dice: la fe mueve montañas.

En la acción coordinada por Alÿs con el curador Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega de nueva cuenta, se ve cómo los jóvenes son desplegados en una hilera cubriendo parte de la circunferencia de una duna en el desierto. Estos jóvenes y Alÿs, equipados con gorras, playeras blancas y una pala, se coordinaron para mover, unos centímetros apenas, la enorme duna de arena.

Como apunta Jean Fisher:

Un enorme despliegue de trabajo humano voluntario sin nada que recibir —en el sitio, al menos—, excepto algunas huellas en la arena, que tarde o temprano serán oscurecidas por las fuerzas del viento y la gravedad. Pocos gestos artísticos han puesto tan lúcidamente al descubierto el absurdo de Sísifo de la condición humana, atrapada entre la aspiración utópica y el frágil esfuerzo en el más grande esquema del espacio-tiempo del mundo (2011, p.110).

De nuevo dos temas recurrentes aparecen en esta acción: la figura de Sísifo y el esfuerzo de realizar una acción condenada a la desaparición. Pero esta vez, Alÿs pone al servicio de un grupo estos gestos. Un grupo de 500 estudiantes voluntarios peruanos que, bajo un sol tremendo, desplazan con mucho trabajo físico unos centímetros apenas la duna. Una labor titánica coordinada por altavoces. En esta acción, como apunta Fisher, Alÿs va a la búsqueda de la utopía, la cual por

definición nunca podrá ser encontrada. Pero son ese tipo de búsquedas —descomunales, utópicas— las que pueden ofrecernos posibilidades distintas de futuro. Serán acciones como este tipo las que Alÿs antepone al trabajo alienado de la modernidad, donde las grandes hazañas van perdiendo oportunidades de ser organizadas para retribución de la propia gente, y no solamente para el capital, que realiza, día con día, y a escalas mundiales, procesos organizativos complejos que precarizan la vida de tantos por el beneficio de unos pocos. Aquí nos preguntaríamos ¿cuál es el sentido de esa explotación? Y bueno, ese sentido es obvio para los pocos que se benefician de esa explotación. Pero, para todos esos otros que somos la mayoría precarizada ¿cuál es el sentido?

Ante esta hegemonía de la organización, donde el capital nos absorbe el tiempo y la energía para colaborar en beneficio de nuestra comunidad, Alÿs de nuevo da un punto al papel colaborativo del arte, y nos lanza la provocación organizativa sin fin alguno. Tan solo para demostrar que es posible mover una montaña si nos lo planteamos, pero esas metas descomunales solo suceden en compañía, solo puede suceder si hay un nosotros. Y el capital está en pie de batalla para impedirlo.

#### **4.3.2. Tercera dislocación: la caminata como utopía**

La historia de las utopías es una historia de la decepción. Como lo indica desde su etimología griega, la utopía es el lugar que no existe, y como fue abordada por el clásico libro de Tomás Moro en 1516, como una isla idílica e inalcanzable donde sus habitantes viven en armonía. Desde la publicación del libro de Moro, la palabra “utopía” ha sido pensada como una forma de búsqueda de ideales comunes de esperanza. La utopía que es un lugar que no existe, pero que vale la pena buscar. No puede ser construida, pero vale la pena intentarlo. Porque en esas búsquedas, como humanos, como proyectos de sociedad, hemos alcanzado logros imperfectos, pero logros al fin.

La búsqueda de las utopías ha tenido diversos momentos a lo largo de la historia. Después de la Segunda Guerra Mundial, la sociedad estaba lista para creer en las utopías, una búsqueda que se intensificó en la década de los sesenta del siglo XX, y que tenía en sus dos modelos antitéticos, el

comunismo y el capitalismo, sus motores principales. Con la caída del comunismo soviético, el capitalismo tomó la hegemonía del discurso político y nos sumió en un presente eterno sin aparentes discursos antitéticos. En su libro *Realismo capitalista* (2009), Mark Fisher recuerda la famosa frase “es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”, atribuida algunas veces a Frederic Jameson y otras tantas a Slavoj Žižek, pero que resume esa sensación generalizada acerca de las posibilidades de futuro. Fisher habla precisamente de la sensación de “cancelación de futuro” que las generaciones nacidas luego de la caída del muro se enfrentan. Vivimos en un eterno presente donde el capital dicta los pasos a seguir en nuestras propias vidas. Es curioso que Boris Groys, en su libro *Stalin Obra de Arte Total* (2008) también habla de una sensación de eterno presente que se sentía en los años previos a la caída del sistema soviético. Precisamente, el subtítulo del libro de Fisher es *¿No hay alternativa?* Las acciones de Alÿs, por otro lado, nos ayudan a imaginar algunas opciones.

En un trabajo en sintonía con estas búsquedas utópicas, Alÿs buscó crear un puente flotante de pequeñas barcas que unieran por el Golfo de México a Cuba con Estados Unidos. La obra *Bridge* de 2006 buscó coordinar desde ambas partes del Golfo a las distintas comunidades de pescadores en ambos países. Por la tensa situación política que mantienen ambos países, Alÿs ocultó los motivos de la acción a los participantes y a las autoridades de ambas partes. En su libro monográfico *Relato de una negociación*, Alÿs recuerda las motivaciones de dicha acción:

La “chispa” que inspiró el proyecto fue un artículo que leí en *El País* en el otoño de 2005. En él se hablaba de una disputa legal entre los migrantes cubanos y las autoridades de inmigración de Estados Unidos, que surgió cuando un grupo de balseros cubanos fue interceptado por un buque patrulla de la Guardia Costera estadounidense mientras desembarcaban en el continente norteamericano. En vista de que un gran número de cubanos intentan cruzar el Golfo de México para emigrar a Estados Unidos todos los meses, la noticia

*per se* no podría haber justificado un artículo en un periódico europeo. Pero en este caso había un giro interesante: los migrantes habían desembarcado en uno de los numerosos puentes que unen los cabos del sur de la península de Florida. El suceso tiene que examinarse a la luz de lo que comúnmente se conoce como “la ley del pie seco y del pie mojado”. Esta política se refiere a un “trato” establecido por la administración de Jimmy Carter en la época del episodio del éxodo del Mariel en 1980, cuando más de 100,000 cubanos emigraron en masa a Estados Unidos en el transcurso de tan solo unos meses. “Pie seco” aplica cuando los migrantes cubanos son interceptados después de haber pisado tierra estadounidense, automáticamente se les otorga el derecho legal de quedarse, mientras que “pie mojado” aplica cuando los atrapan frente a la costa y en el mar y son repatriados de inmediato a Cuba. Como los migrantes del artículo habían sido interceptados en un puente, la pregunta era: ¿cómo debe considerarse un puente: “tierra” o “mar”? Por cierto, los balseiros de esta historia lograron, tras una larga batalla legal, que se les otorgara la residencia en Estados Unidos (2015, p. 67).

En estas motivaciones podemos observar claramente el *modus operandi* de Alÿs, donde una nota periodística activa un proceso mental que se irá asentando en una serie de notas, dibujos, bocetos y planeaciones que desembocarán, como en este caso, en una acción de gran escala. Alÿs sabía muy bien que sería imposible crear un puente de barcas entre ambos puntos, así que se conformó con crear la ilusión de un puente. Mientras que en la Habana pudo colaborar con más de cien balsas, en Florida apenas contó con el apoyo de treinta embarcaciones. Aunque el puente no alcanzara su objetivo, Alÿs quería que no fuera él quien lo cruzara sino los pescadores de ambos lados. En el video de la acción así como en los registros fotográficos se puede ver a los pescadores cruzando y caminando su puente de barcas.

La mezcla de la búsqueda utópica con el absurdo, como señala Fisher, es la consistencia constante a lo largo de trabajo de Alÿs. A partir de la pregunta ¿Qué es un puente?, Alÿs crea de la

mano de todos los balseros inmiscuidos en el proyecto una ilusión de puente que sirve para unir en la imaginación, por un momento, dos puntos de tierra alejados no solo geográfica sino histórica y políticamente. Y en esa ausencia de puente hay dolor e historias de familias separadas.

Como planteábamos al inicio de esta tesis con las ideas de Gabriel Josipovici sobre la confianza y la sospecha. Alÿs plantea una utilización constante de estas nociones. Confía en la búsqueda de la utopías, pero también sospecha de los resultados de dicha búsqueda. Alÿs camina periódicamente antes de la temporada de lluvias a la caza de tornados en Milpa Alta para correr hacia ellos y lograr encontrar aunque sea por un momento la calma en medio del desastre. La caminata al servicio de una búsqueda condenada al fracaso, pero también como en la creación del puente de balsas, o en el desplazamiento de unos centímetros apenas de una duna en el desierto, encontramos, en esas descomunales planeaciones de cientos de personas para una actividad condenada al fracaso, herramientas para construir, una vez más, la utopía. Como proféticamente Samuel Becket escribió en su libro *Rumbo a peor*, donde también explora la inevitabilidad de la decepción, Alÿs nos recuerda que es necesario fracasar de nuevo, para fracasar mejor.

## 5. Conclusiones

### **Una vuelta al mundo en guerra**

#### **5.1. ¿El infierno realizado?**

En su ensayo *Supervivencia de las luciérnagas* (2012), Georges Didi-Huberman busca, en la obra del escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini, señales de esperanza para estos tiempo inciertos del nuevo milenio. Pasolini, artista total, ya diagnosticaba en la segunda mitad del siglo XX el camino descendente de las utopías, el “genocidio cultural” que buscaba la igualación de todas la culturas, así como ponía atención a la crisis climática, que aunque sin eclosionar, no ha dejado de profundizarse (Didi-Huberman, 2012. p.20). Para ejemplificar su decepción, Pasolini encontraba en la figura de las luciérnagas el arquetipo de la derrota cultural en la que nos encontrábamos:

A comienzos de los años sesenta, a causa de la polución atmosférica y, sobre todo, en el campo, a causa de la polución del agua (ríos azules y canales límpidos), las luciérnagas comenzaron a desaparecer. Ha sido un fenómeno fulminante y fulgurante. Pasados algunos años, no había ya luciérnagas. Hoy son un recuerdo bastante desgarrador del pasado (Pasolini cit. en Didi-Huberman, p.20).

Pasolini creía que la sensación de victoria, lograda contra el fascismo histórico, había puesto a la Italia de posguerra en una posición de baja guardia, y no eran los únicos. La idea de “Genocidio cultural”, que desarrolló Pasolini en varios ensayos de la época, se refiere a eso que determina como un “verdadero fascismo” que tiene como meta cambiar los valores, lenguajes, gestos y cuerpos del pueblo, un fascismo que “conduce, sin verdugos ni ejecuciones de masas a la supresión de amplias porciones de la sociedad misma, y es por eso por lo que hay que llamar genocidio a esta asimilación total al modo y a la cualidad de vida de la burguesía” (Pasolini cit. en Didi-Huberman, p.21).

Estas ideas, escritas en 1974, todavía no alcanzaban a ver la caída de la Unión Soviética, ni el fracaso de las revoluciones latinoamericanas y africanas, pero ya intuía la victoria absoluta del capital. Desapareciendo especies y comunidades enteras en pos de un modelo de vida solo al alcance de unos pocos. En el tiempo del fascismo histórico, nos provoca Pasolini, todavía era posible resistir, combatiéndolo, señalándolo, pero a mediados del siglo XX y presintiendo ya la victoria absoluta, que no se consolidaría hasta la caída del muro, Pasolini veía languidecer a la oposición continuamente. ¿No hay alternativa al realismo capitalista? Pregunta Mark Fisher. Didi-Huberman, pensando en Pasolini, recurre a esas resistencias de la imaginación, pequeñas luciérnagas que se resisten a desaparecer. Condenados a hablar por la fuerza, por el lenguaje del capital se van perdiendo culturas, lenguas, territorios. Solo hay un tren hacia el progreso y es claro que no cabemos todos. Pero lo que se plantea en las reflexiones de Pasolini es la pregunta radical ¿realmente necesitamos ese tren?

## **5.2. Caminar, pensar, imaginar**

El “genocidio cultural” del que habla Pasolini también ha dado una sensación de peligro inminente. Una situación que desde el ataque a la torres gemelas no ha sino recrudecido la sensación de peligro en Occidente, donde todos son sospechosos hasta que se demuestre lo contrario. También ha sido esta victoria del capital la que ha asumido a países enteros, como México en las dos décadas de este



siglo, o Colombia en las décadas anteriores, como países productores y exportadores de drogas a los países ricos, los cuales han vivido presas de situaciones de violencia armada sin trincheras, donde los mismos países ricos se encargan de vender esas armas, o la manera en que poblaciones enteras se pierden ante la vorágine turista de unos cuantos, sin contar el problema ecológico del calentamiento global que no deja de recrudecerse. Según estudios de Oxfam (2020) muestran que “el 10 % más rico de la humanidad fue responsable de más de la mitad (52 %) de las emisiones acumuladas en la atmósfera entre 1990 y 2015. El 1 % más rico fue responsable del 15 % de las emisiones durante ese período, más que toda la población de la UE y el doble que la mitad más pobre de la humanidad (responsable del 7 %)”. Ese 1% que ha sido el responsable “de más del doble de la contaminación por carbono que los 3100 millones de personas que conforman la mitad más pobre de la humanidad durante un período de 25 años en el que las emisiones han alcanzado niveles sin precedentes”. ¿Cuál es el sentido de que diez por ciento de la población mundial utilice los mismos recursos de energía que el otro noventa por ciento? Una muestra más de la desigualdad mundial donde unos pocos lo consumen y se reparten casi todo. Y justo cuando el diagnóstico no dejaba de darle la razón a Pasolini, en el año 2020 se ha sumado la pandemia del Sars Cov-2, aún sin concluir, que no ha sino acrecentado la distancia entre países pobres y ricos. Una de esas diferencias abismales puede verse en el fenómeno de acaparamiento de vacunas, donde solo unos pocos países tienen acceso a la seguridad sanitaria mientras el grueso de la población mundial, no.

En este contexto, algunos de los últimos trabajos que Francis Alÿs ha desarrollado en la última década se han desarrollado en una de las zonas mundiales donde el discurso bélico no es una metáfora sino una realidad: Oriente Medio.

La situación en Oriente Medio lleva décadas sin resolución y la embestida norteamericana en Irak no hizo sino atizar el fuego en la zona. Si bien Alÿs ya había desarrollado trabajos ahí, como vió en esta misma tesis con su acción *The Green Line*, es precisamente en su trabajos de la última década donde vemos esta atención directa al mundo en guerra, donde de nuevo Alÿs nos involucra a

mirar algo que sucede ahora mismo, en otra geografía, donde el conflicto no está oculto en medio de discursos políticos, donde no se podría decir que la violencia es una interpretación, sino una realidad que se vive día a día y que Occidente no solo ha decidido ignorar, sino acrecentar.

En 2010, Alÿs fue invitado a realizar un viaje exploratorio a Afganistán por la Documenta 13, la famosa feria de arte que cada año se realiza en la ciudad de Kassel, Alemania, y que en esa ocasión buscaba llevar la feria más allá de la ciudad. Ante la propia desconfianza que Alÿs tenía del proyecto, y de lo que él podría decir sobre Afganistán, surgió el cortometraje *Reel-unreel* (2013), el cual fue el comienzo de una serie de acciones que Alÿs desarrolló a partir de entonces. Desde el título del cortometraje, Alÿs buscaba conjugar la idea del enrollar desarrollar con la idea de lo real e irreal. El cortometraje de Alÿs consiste en el seguimiento de la cámara de niños jugando el tradicional juego callejero donde niños mantienen el movimiento de una rueda con la ayuda de un palo, solo que en vez de una rueda o un aro, Alÿs utilizó rollos viejos de películas. Graciela Speranza describe el video de la siguiente manera:

Por las calles de tierra reseca del valle de Kabul, un travelling vertiginoso sigue a un niño vestido de blanco que juega un juego sencillo y milenario, el aro, solo que no es un aro lo que rueda sino un carrete rojo de película, que se desenrolla mientras el chico baja el cerro intentando mantenerlo en pie, sorteando carros, manadas de cabras, desagües, ruinas y basurales, mientras otro chico vestido de negro lo sigue a cierta distancia enrollando la misma película en un carrete azul. Entre uno y otro corren decenas de niños, como un coro improvisado de la acción, y corre también la película, deslizándose por el camino, impregnándose con la tierra de las calles y el agua de los desagües, con la basura que se junta en los baldíos, las pisadas de los burros y las sobras que deja el mercado. (...) Calle arriba, un incidente azaroso impone un final: el carrete atraviesa una fogata, la película se quema, se corta el hilo de la ficción y, frente a la mirada desconcertada del niño, el carrete se

desbarranca. Una leyenda final resignifica el “juego” y lo anuda con la historia de Kabul: “el 5 de septiembre de 2001 los talibanes confiscaron miles de rollos de película del Archivo Fílmico Afgano y los quemaron en las afueras de Kabul. La gente dice que el fuego duró quince días. Pero los talibanes no sabían que lo que les habían entregado eran copias que pueden reemplazarse y no los originales que no (2017, p.143-144).

En este cortometraje se pueden ver, de nuevo, todos los elementos comunes en la obra de Alÿs, los niños y el juego, el desplazamiento pedestre, la dislocación de sentidos, la efeméride histórica y la mirada en la escenografía cotidiana del desplazamiento. También podemos ver una realidad con toda su fuerza, la de unos niños jugando en sus calles. Aunque esas calles también son escenario de guerra. La resistencia de lo cotidiano ante su exterminación. Y también en los resignificados que Alÿs da a los objetos, donde los empleados del archivo filmico se resisten a dar los originales. Como las luciérnagas de Pasolini, los actos de resistencia ante la violencia, siguen siendo resistencias de la imaginación.

En ese sentido, Alÿs desarrolla otra breve película en 2017, esta vez trabajando en la frontera de Irak y Siria, donde documenta un juego de futbol sin pelota: *Children's Game #19: Haram Football*, la cual Cuauhtémoc Medina resume de la siguiente manera:

Las condiciones en las que germinó este juego fantasmal fueron complejas. El Estado Islámico dictó muchas prohibiciones (haram) en los territorios que ocupaba, como los salones de belleza, dibujar figuras humanas, todo libro excepto el Corán, algunas mascotas y los juegos de azar. Entre éstas, los islamistas también habían pretendido erradicar al futbol en su triple función de deporte, pasión y espectáculo. Los motivos de la prohibición eran múltiples: por ejemplo, la desnudez de las piernas de los jugadores contravenía las normas tradicionales de pudor, y la afición a equipos y jugadores llegaba a constituir una idolatría que violaba el

principio de adoración exclusiva hacia Allah, uno de los principales postulados que el Islam pregona y que ISIS interpretó de forma radical y brutal. Ciertamente, los yihadistas llevaban al extremo la desconfianza de muchos musulmanes en el Medio Oriente por el fanatismo hacia el fútbol, que como deporte occidental, se percibe como algo degenerado. Dáesh trató de imponer esa proscripción del modo más enérgico. En enero de 2015, la prensa occidental registró un hecho particularmente horroroso: un grupo de 13 niños de Mosul fueron ejecutados por los islamistas, ante una multitud que incluía a sus padres, porque aparentemente habían sido sorprendidos viendo un partido entre Irak y Jordán de la Copa Asiática. Alÿs realizó su corto en tan solo dos rodajes de media hora, pues en el segundo día, el juego fue interrumpido por el estrépito de unos disparos, los cuales instantáneamente dispersaron a los jugadores. El coronel iraquí que lo había conducido a esa calle, donde estaban las ruinas de la estación de radio de los yihadistas extranjeros, recomendó la retirada y lo disuadió de regresar por esos rumbos. (...). La prohibición forzó a los adolescentes de Mosul a reducir el deporte a una práctica casi despojada de herramientas y aditamentos, definida por una autorregulación que no requiere ningún reglamento explícito (Medina,2020).

Es este juego de fútbol sin pelota el que nos deja ver, por una lado, la extrema situación que conlleva la vida en guerra y también la forma en que, contra todo pronóstico, la imaginación encuentra su camino.

Contra la idea motorizada de la velocidad, Alÿs nos plantea una forma distinta de dar la vuelta al mundo: caminado.

No deja de ser curioso que la humanidad haya vivido más tiempo como nómada que como sedentaria y que haya sido la sedentarización precisamente la que nos precipitara en una emergencia climática que amenaza con acabar con todo. El trabajo de Francis Alÿs se concentra en buscar esos momentos luciérnaga en que el mundo opone su resistencia ante el avance inminente de la

destrucción. Opone una nueva versión a la famosa triada heideggeriana del “construir, habitar, pensar”. En lugar de pensar que podemos construir el mundo, construido una y mil veces, calle sobre calle, casa sobre casa, rascacielos sobre rascacielos, pirámides sobre pirámides, valdría la pena recordar que solo hace falta recorrerlo, caminando, atentamente. Caminar, observar, imaginar. En vez de poseer el mundo, la humanidad podría conformarse con caminarlo.

## Referencias

- Agamben, G. (2008). “¿Qué es lo contemporáneo?”. Conferencia Disponible en: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2010) *Signatura rerum: Sobre el método*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- \_\_\_\_\_ (2015) *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. Texto original de 2004.
- Alÿs, F. (2010) “Cazador de tornados” entrevistado por J. Berlanga. *Código 06140* (56) Abril-mayo, 20-25.
- \_\_\_\_\_ (2011) “Russel Ferguson in conversation with Francis Alÿs”. Entrevista. Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson y Jean Fischer. *Francis Alÿs*. Hong Kong, Phaidon. 2007. p.p.7-55.
- \_\_\_\_\_ (2015) *Relato de una negociación* (Monografía). México, CNCA/INBA/Museo Tamayo.
- \_\_\_\_\_ (2015) “Francis Alÿs va a la guerra” Entrevista por Gerardo Lammers. *Confabulario*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/francis-aly-s-va-a-la-guerra/>
- \_\_\_\_\_ (2016) “Nueve días en el frente”. *Confabulario*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/nueve-dias-en-el-frente/#respond>

- Amaro, P. (2008). *La recontextualización del discurso del desplazamiento en la obra de Francis Alÿs :hacia una resignificación del arte urbano*. Tesis de maestría, UNAM.
- Amparán, A. Ch. (1998). “La teoría de los campos en Pierre Bourdieu”. *Polis*. (180) p.179-198.
- Arroyo, S.R. (2006). “El libro de los pasajes de Walter Benjamin” México, *Letras Libres*. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/libro-los-pasajes-walter-benjamin>
- Baudelaire, Ch. (2018) *El pintor de la vida moderna*. Guadalajara, México, Impronta Casa Editora. Texto original del 1863.
- Becker H. (2015). *Para hablar de la sociedad la sociología no basta*. Argentina, Siglo XXI. Texto original de 2007.
- Benjamin, W. (1972): “Baudelaire: Un poeta en el esplendor del capitalismo”. En *Iluminaciones II*. Madrid, Taurus. Texto original de 1938.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción. Bolívar Echeverría. México, UNAM. Texto original de 1942.
- Billig, M. (2015). “Pensar y argumentar” en *El alma pública*. año 8, núm. 15, primavera-verano, p. 7-27. Texto original de 1986
- \_\_\_\_\_ (1987). “El psicólogo anticuario” en *Psic. Soc. Revista Internacional de Psicología Social*. Puebla, BUAP, año 1, núm. 1, julio-diciembre, pp.139-145.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- Cacciari, M. (2010). *La ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calasso, R. (2011). *La Folie Baudelaire*. Barcelona. Anagrama.
- Conley, K. (2011). “A Dangerous Mind: Francis Alÿs at MoMA” *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/a-dangerous-mind>
- De Llano, P. (2015) “Francis ALÿs: ingeniero de puentes y caminos conceptuales”. *El país*. [https://elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427311321\\_014895.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427311321_014895.html)
- Delgado, M. (1999): *El animal público*. Barcelona: Anagrama.

- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada Editores.
- Fernández, P. (2003). “La psicología política como estética social”, en *Revista Interamericana de psicología*. Florida, Vol. 37, núm. 2, p. 253-266.
- \_\_\_\_\_ (2004): *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1994): *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Venezuela: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (2004): *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (2006). *El concepto de psicología colectiva*. México: Facultad de Psicología UNAM.
- Fisher, J. (2007). “In the Spirit of Conviviality: When the Fait Moves Mountains”. *Francis Alÿs* Monografía. Hong Kong: Phaidon, 109-122.
- Fisher, M. (2017). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Foucault, M. (2005) *Vigilar y castigar*. México, Ediciones Siglo XXI. Texto original, 1975.
- Frisby, D. (2014). *Georg Simmel*. México, FCE.
- Gallo, Rubén (2010). *Las artes de la ciudad. Ensayos sobre la cultura visual de la capital*. México: FCE.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo.
- Gattás Vargas, M. (2020). “‘The Green Line’ de Francis Alÿs”. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/290499-the-green-line-de-francis-aly>
- Ginzburg, C. (2014). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, FCE. Texto original de 2006.
- Gombrich, E.H. (2008). *La historia del arte*. China, Phaidon. Texto original de 1995.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia, Pre-Textos.
- Hamilton, P. (2014) “Prólogo” en David Frisby *Georg Simmel*. México, FCE.
- Han, B.-C. (2014). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Herder.



- Ibáñez-Gracia, T. (2012). “Henri, Serge... y la próxima generación” en *El alma pública*. México, año 5, núm. 10, otoño-invierno, p. 27-38. Texto original de 1990.
- \_\_\_\_\_ (2002) “¿Fondear en la objetividad o navegar hacia el placer?” en *Psic. Soc. Revista Internacional de Psicología Social*. Puebla, BUAP, año 1, núm. 1, julio-diciembre, pp.73-78.
- \_\_\_\_\_ (2009). “El cómo y el por qué de la psicología social”, en T. Ibáñez-Gracia, *Introducción a la psicología social*. Barcelona, Editorial UOC, pp. 53-89
- Josipovivi, G. (2002). *Confianza o sospecha. Una pregunta sobre el oficio de escribir*. Madrid, FCE/Turner.
- Kahn, Louis. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Kluge, A. *El contexto de un jardín*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Kuhn, T. (2004). *Estructura de las revoluciones científicas*. México, FCE. Texto original de 1971.
- Medina, C. (2011) “Fable power” en Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson y Jean Fischer. *Francis Alÿs*. Hong Kong, Phaidon. 2007. 56-106.
- Minera, M. (2015). “Un paseo con Francis Alÿs”. *El país*. [https://elpais.com/cultura/2015/06/19/babelia/1434730710\\_839640.html](https://elpais.com/cultura/2015/06/19/babelia/1434730710_839640.html)
- Medina, C. (2011) “Fable power” en Cuahatemoc Medina, Russell Ferguson y Jean Fischer. *Francis Alÿs*. Hong Kong, Phaidon. 2007. 56-106.
- \_\_\_\_\_ (2020). “*Children’s Game #19: Haram Football*.Futbol prohibido”. Hoja de sala. <https://muac.unam.mx/exposicion/sala10-francis-aly>
- Monsiváis, C. (2005). *El centro histórico de la ciudad de México*. Barcelona, Turner/ MACBA.
- Montero, D. (2013). *El cubo Rubik, arte mexicano en los años 90*. México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Oxfam. (2020) “El 1 % más rico de la población emite más del doble de carbono que la mitad más pobre de la humanidad”. Nota de prensa. 21 de septiembre de 2020: <https://www.oxfam.org/>

es/notas-prensa/el-1-mas-rico-de-la-poblacion-emite-mas-del-doble-de-carbono-que-la-mitad-mas-pobre-de

Rykwert, J. (2002): *La idea de ciudad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Rodríguez Gamiño, M. de L y López Blanco, J. (2006). “Caracterización de unidades biofísicas a partir de indicadores ambientales en Milpa Alta, Centro de México”. *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM.* , Núm. 60, pp. 46-61.

Sabido, O y Zabłudovsky, G. (2014) “*Sociología: estudios sobre las formas de socialización* de Georg Simmel. La riqueza de una herencia sociológica” Estudio introductorio en *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. México, FCE.

Safranski, R. (2016). *Goethe*. México, Tusquets.

Simmel, G. (2014): *Sociología: estudios sobre las formas de la socialización*. México, FCE, 1908.

\_\_\_\_\_ (2012) *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Ediciones sequitur. Texto original de 1908.

\_\_\_\_\_ (1986) “Las grandes ciudades y la vida del espíritu”. *Cuadernos Políticos*, número 45, México D.F., ed. Era, enero-marzo, pp. 5-109. Texto original de 1903.

\_\_\_\_\_ (1986): “El espacio y la sociedad” en *Sociología estudios sobre las formas de la socialización*. Madrid: Alianza editorial, 1908.

\_\_\_\_\_ (2007): *Roma, Florencia, Venecia*. 97Barcelona: Gedisa, 1908

\_\_\_\_\_ (1911): *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 2002.

\_\_\_\_\_ (s.f): *Problemas fundamentales de filosofía*. Buenos Aires: Prometeo, 2005

Sloterdijk, P. (2006) *Esferas I*. Madrid, Siruela.

Solnit, R. *Wanderlus. Una historia del caminar*. Santiago de Chile: Hueders, 2015.

Speranza, G.(2006) *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2017) *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Anagrama.

Tate Modern (2010). *Francis Alÿs. Story of deception*. Room-guide. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-6>

Wacher Rodarte, M.M (2006). *Nahuas de Milpa Alta. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: CDI, 2006.

Zagajewski, A. ( 2003). *En la belleza ajena*, Valencia, Pre-Textos.

Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Barcelona, Gustavo Gili.