



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES, ORIENTACIÓN FOTOGRAFÍA

“ARQUITECTURA Y FOTOGRAFÍA: HUELLA E IMAGEN”

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

JUAN RAÚL MOTA BARBECHO

TUTOR PRINCIPAL Y DIRECTOR DE TESIS:

DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA

ANTIGUA ACADEMIA DE SAN CARLOS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:

MTRA. LAURA EVANGELINA BUENDIA RUIZ (FAD)

MTR. JOHN LUNDBERG (FAD)

MTRA. KARLA RODRÍGUEZ HAMILTON (FAD)

MTRA. PAULINA VICTORIA PULIDO RESÉNDIZ (FAD)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, SEPTIEMBRE DE 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.

A Belinda

Mi agradecimiento profundo:

Al Dr. Eduardo Acosta Arreola, tutor de tesis, por el apoyo brindado durante toda la maestría, por su acompañamiento durante el proyecto de investigación, por sus críticas pertinentes que ayudaron a que este trabajo se materializara.

A los sinodales Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruiz, Mtr. John Lundberg, Mtra. Karla Rodríguez Hamilton y Mtra. Paulina Victoria Pulido Reséndiz, por sus comentarios y sugerencias que enriquecieron este trabajo.

A Belinda Ortíz, por acompañarme durante todo el camino que supuso la realización de esta tesis, por sus valiosos comentarios, críticas y sugerencias.

A Yanela Mota, por realizar el diseño editorial.

A Jonathan Rico, por sus precisas observaciones.

A mi familia, por el amor y la fuerza.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por la formación académica y por el apoyo dado por medio de la Coordinación de Estudios de Posgrado (Beca - CEP).

ÍNDICE

<u>Introducción</u>	<u>9</u>
---------------------	----------

PRIMERA PARTE: APROXIMACIONES TEÓRICAS

CAPÍTULO I EL ANDAR Y EL VER

<u>1.1. El andar y el mundo</u>	<u>19</u>
<u>1.2. El ver y el arte</u>	<u>39</u>
<u>1.2.1. Proyección visual del espacio: simulación de la mirada</u>	<u>52</u>

CAPÍTULO II LO ARQUITECTÓNICO Y LO FOTOGRAFICO

<u>2.1. Lo arquitectónico y la disposición del mundo</u>	<u>65</u>
<u>2.2. Lo fotográfico y lo real: la configuración del aparato perspectivo</u>	<u>82</u>

CAPÍTULO III EL LABERINTO Y LA CIUDAD

<u>Breve historia del Metro (Estación Pantitlán)</u>	<u>99</u>
---	-----------

SEGUNDA PARTE: OBRA EN MOVIMIENTO

CAPÍTULO IV TRAS LA HUELLA: UN *FLÂNEUR* EN EL METRO (PANTITLÁN)

4.1. <u>Fotografía y arquitectura: construcción visual de un espacio</u>	135
4.2. <u>Perdersen en el laberinto</u>	148
4.3. <u>Huellas / Impresión</u>	165
4.4. <u>Déjà vu Impresiones fenomenológicas</u>	177
4.5. <u>Arquitecturas invisibles: imágenes del habitar</u>	192
<u>Conclusiones Generales</u>	209
<u>Referencias</u>	218
<u>Índice de imágenes</u>	228

Introducción

La arquitectura y la fotografía son aparatos técnicos que han cambiado el mundo en el que el ser humano vive hasta el día de hoy. El primero apareció hace millones de años como un simple acto o gesto lo suficientemente importante como para determinar la manera en que el ser humano se posicionó en la Tierra para habitarla durante su andar. El segundo comenzó a configurarse mucho tiempo después en algunas partes de Europa, específicamente durante el Renacimiento, cuando una parte de la pintura, el dibujo, la escultura y la arquitectura empezó a tener un desarrollo tecnocientífico lo suficientemente importante como para buscar, en sus propios principios, la manera de hacer visible un mundo dispuesto conforme a las reglas de la perspectiva central.

En consecuencia, una parte de la pintura, del dibujo, de la escultura y de la arquitectura occidental permitió apreciar los cambios dados en la manera de concebir el mundo que el ser humano había creado para sí en los últimos quinientos años. Un mundo que se volvió cuantificable, cuya unidad de tiempo y espacio se podría abstraer en la superficie plana de algunas obras artísticas y científicas con un sólo propósito: hacer del mundo una imagen. Por estos importantes antecedentes, más tarde, en el siglo XIX, la fotografía surgió como una técnica avanzada que suplió el lugar que el dibujo y la pintura ocupaban, tradicionalmente, en cuanto a la creación de imágenes del mundo.

Precisamente, una parte de la tradición arquitectónica occidental se encontró directamente afectada por los cánones que se consolidaron durante

el Renacimiento italiano; reglas que aún responden principalmente a los paradigmas visuales propios de la perspectiva central; en consecuencia, no es de extrañar que algunas ciudades modernas y contemporáneas cumplan con estas exigencias.

Hasta aquí he hablado de la arquitectura y de la fotografía como dos aparatos que han permitido al ser humano crear un lugar propio, y es desde este supuesto que pretendo comenzar mi investigación con las preguntas: ¿cómo es que la arquitectura y la fotografía se relacionan entre sí para generar un espacio-tiempo determinado y de qué manera los seres humanos participan en la lógica que estos aparatos estructuran en ciudad? Para responder estas interrogantes mi investigación se ha enfocado en analizar y exponer el modo en que ambas técnicas (arquitectura y fotografía) han participado en la construcción de la ciudad y cómo han permitido experimentarla de un modo determinado.

En el caso de la Ciudad de México, me interesa señalar la manera en que ésta se comenzó a consolidar desde finales del siglo XIX y durante todo el XX, pues su formación estuvo impulsada por el ímpetu modernizador que trazaron algunas ciudades europeas, especialmente París, al representar la imagen moderna de metrópoli en el resto del mundo. Así, la arquitectura y la fotografía se diseminaron desde el corazón de Francia para consolidarse exitosamente

en algunas partes del orbe, entre ellas México.

Pensadores como Walter Benjamin y Jean-Louis Déotte vieron en la capital francesa un referente importante para ser analizado desde la experiencia fenomenológica; en otros términos, para estos pensadores la icónica ciudad fungió como un importante foco de atención que les permitió desarrollar sus investigaciones teóricas por contener algunas de las vanguardias artísticas y tecnológicas más importantes de la centuria decimonónica, a saber: los paisajes de París, el urbanismo, la arquitectura, la fotografía y el *flâneur* (paseante) fueron sólo algunos de los temas de interés que los filósofos abordaron y que yo ahora retomo para analizar la Ciudad de México en la época contemporánea, así como la manera en que la influencia francesa ha configurado la experiencia fenomenológica de sus habitantes hasta el día de hoy.

La modernización de la capital mexicana tuvo un impulso que se extendió durante el siglo pasado y que continuó hasta la época contemporánea sin mucho éxito (basta ver los problemas de vivienda y movilidad que actualmente enfrenta esta *megalópolis*). Por una parte, símbolos como el *Palacio Legislativo* (1938), el *Palacio de Bellas Artes* (1934), tiendas departamentales como el *Palacio de Hierro* (1921) y *Liverpool* (1936) han sido una pequeña muestra de algunos de los muchos aparatos arquitectónicos de

inspiración francesa que revolucionaron la ciudad mexicana y que reconfiguraron –durante los últimos cien años– la manera de experimentar y habitar estas latitudes. No obstante, considero que la construcción del Sistema de Transporte Colectivo (Metro) significó el paso más importante que la ciudad mexicana ha dado para dirigirse hacia el orden y el progreso deseado durante la segunda mitad del siglo XX. Asimismo, el ímpetu por modernizar la capital mexicana ha sido tal que encontró, una vez más, la respuesta a sus problemas de movilidad en las técnicas francesas de última generación.

Por otra parte, considero que el uso de la fotografía ha permitido generar la imagen pública de una ciudad de vanguardia. Las postales de importantes piezas arquitectónicas de México, como las del *Palacio de Bellas Artes* y, posteriormente, del Sistema de Transporte Colectivo (Metro), han ayudado a visibilizar las maravillas que el progreso tecnocientífico ha logrado, en su devenir histórico-material, en un país que adoptó el mito extranjero de la modernización para cambiar su propia imagen de subdesarrollo, la cual cargaba a costas desde que logró su ansiada independencia a principios del siglo XIX.

En el París decimonónico la experiencia fenomenológica de la ciudad se asumió por artistas como Charles Baudelaire y Eugene Atget y por movimientos artísticos como el dadaísmo y

el surrealismo. Más tarde, durante el siglo XX, las ciudades modernas y sus periferias empezaron a ser examinadas por artistas como Tony Smith, Robert Smithson y por movimientos como el grupo *Stalker*, por mencionar sólo un par de ejemplos. Todo esto como parte de las investigaciones impulsadas por los artistas para experimentar los entornos construidos como resultado de la modernización de las metrópolis y megalópolis de diferentes territorios. Dichos esfuerzos artísticos permitieron pensar y vivir el fenómeno de la ciudad desde diferentes posturas; así, el arte y la filosofía han puesto en entredicho la pertinencia de la técnica moderna en Europa y el resto del mundo.

Con el propósito de explorar la capital mexicana, partí de una estructura arquitectónica capaz de contener a la propia ciudad en su interior: la estación del Metro Pantitlán. Me limité, así pues, a la laberíntica estación porque la considero un símbolo de progreso que hasta el día de hoy ha conseguido movilizar a la Ciudad de México de forma relativamente efectiva a lo largo de cuatro líneas (1, 5, 9 y A), por tener, además, una extensa estación de autobuses y por estar ubicada en una estratégica área geográfica.

Mi objetivo principal fue crear una imagen de la estructura arquitectónica, una que me permitiera ir más allá de lo visto en su superficie y encontrar los inicios que unen a la arquitectura con la

fotografía. Para cumplir con tal propósito experimenté con la deriva, el video, la fotografía y el ensayo literario; dichos soportes me permitieron expresar las experiencias fenomenológicas contenidas en el segundo apartado de esta tesis.

A propósito, Martin Heidegger señaló que el predominio de la técnica moderna ha modificado significativamente la experiencia fenomenológica de las subjetividades del siglo XX, lo que ha ocasionado el olvido del ser y de las experiencias primigenias que han dado sentido a la vida humana, porque el ser humano moderno se ha transformado en un sujeto teórico, en un ente que se encuentra en el mundo para conocerlo, para dominarlo y controlarlo con su racionalidad tecnológica y científica. De ese modo, el mundo que habita se ha convertido en su principal objeto de estudio y experimentación; en otros términos, el mundo se ha presentado como objeto, como representación creada y estructurada por su racionalidad científica. Y por ese gesto de representación es que, para Heidegger, el mundo moderno se volvió imagen.¹ Sentencia que recupero para advertir que esta aseveración supone el ascenso del paradigma perspectivo, el que se erige triunfante toda vez que se asume a la imagen fotográfica como fragmento del mundo real.

¹ Cf. Greta Rivara Kamaji, “Técnica y ontología: la perspectiva heideggeriana”, en *Theoría Revista del Colegio de Filosofía*, p. 100.

En el ámbito arquitectónico el olvido del ser y la pérdida de la experiencia suponen restarle importancia al acto que fundamenta la creación de estructuras que permiten al ser humano habitar el mundo, y es este simple acto, el de habitar, lo que recupero de la filosofía heideggeriana para buscar el fundamento ontológico de la arquitectura.

Entonces, a partir de los análisis filosóficos sobre la técnica moderna impartidos por Walter Benjamin, Martin Heidegger y Jean-Louis Déotte me aproximó a los temas desarrollados tanto en la primera y como en la segunda parte de este trabajo de investigación. A su vez, recupero las reflexiones críticas que algunos arquitectos y artistas han realizado en torno a lo arquitectónico y lo fotográfico.

Ahora bien, la primera sección de este trabajo se encuentra conformada por las investigaciones enfocadas en dar a conocer las categorías propias de la arquitectura y de la fotografía; categorías que se fueron constituyendo a lo largo del tiempo y que tienen una historia compleja que las une para crear los lugares y las imágenes que conocemos actualmente. Así, el capítulo I intitulado “El andar y el ver” tiene por objetivo reconocer los principales elementos teóricos e históricos que permiten delimitar un marco de referencia que ayuda a entender la importancia y la preeminencia que estos dos actos perceptivos han tenido en la construcción de un lugar propio

a lo largo del tiempo, pues ambas categorías han determinado nuestra forma de crear los entornos urbanos en los que se ha desarrollado la vida humana hasta hoy.

En el apartado 1.1 “El andar y el mundo” analizamos cómo y por qué el simple acto de andar revela los orígenes primigenios de la arquitectura; fue con este simple gesto arquitectónico que el ser humano ha logrado modificar el entorno natural para crear –simbólica y físicamente– los lugares que han sido moldeados conforme a los ideales y deseos de cada época. Las reflexiones encausadas por Francesco Careri, John Brinckerhoff, Aldo Rossi y Juhan Pallasma trazaron nuestro punto de partida para estudiar esta categoría que ha posibilitado al ser humano configurar el entorno natural para crear mundo: desde los primitivos errabundos intercontinentales hasta llegar a la consolidación de las primeras ciudades.

Después, los trabajos llevados a cabo por Walter Benjamin y Jean Louis Déotte revelaron los cambios radicales que experimentaron las subjetividades que se enfrentaron al impulso modernizador de las ciudades de vanguardia. Para dar cuenta de ello, la figura del *flâneur* (paseante) ha sido fundamental para evidenciar cómo y por qué el naciente urbanismo y la novedosa arquitectura modificaron, de forma radical, la manera de vivir y entender los nuevos entornos –públicos y privados– que se erigieron

triumfantes bajo el sistema económico y político del capitalismo imperante. Para estos pensadores, los artistas han sido los únicos que han podido descubrir las transformaciones ocurridas en la manera de andar por la ciudad y que ofrecieron resistencia a la rápida avanzada que el sistema dio para subsumir cada parte de la vida humana a su lógica mercantilista.

En el apartado 1.2 “El ver y el arte” mostramos cómo y por qué el sentido de la vista ha dado la posibilidad de fincar un punto de vista perspectivo único a partir del cual se ha moldeado un mundo creado por y para la mirada humana. Aquí realizamos un breve recorrido histórico para entender cómo la vista ha sido el sentido que ha articulado la realidad, por lo menos desde la narrativa de Occidente y de los países occidentalizados; narrativa que ha consentido que la realidad del mundo sea estructurada por la vista y la razón, es decir, por el *logo centrismo* europeo.

Asimismo, exploramos cómo el estudio de este sentido ha sido punto de partida para que, desde la Grecia clásica hasta el Renacimiento italiano, filósofos, científicos y artistas hayan elaborado diversas teorías que expliquen y emulen el funcionamiento de nuestro aparato perceptivo. En este punto seguimos las reflexiones de Hans Belting, Martin Jay, Javier Navarro, entre otros, para entender que la perspectiva central, al adquirir un carácter matemático y científico,

establece una compleja relación entre el ver y el conocer. Pues, al considerarla un método exacto, científico y realista de representación visual finca las bases para establecer un sistema epistémico con pretensiones universalistas que se manifestaron de forma efectiva en las obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas de aquellos tiempos.

El capítulo II titulado “Lo arquitectónico y lo fotográfico” tiene por objeto conocer las aproximaciones teóricas e históricas realizadas para entender la profunda relación que ambos aparatos han establecido entre sí, con la finalidad de generar los lugares y las imágenes del mundo. Por su parte, el apartado 2.1 “Lo arquitectónico y la disposición del mundo” se centra, principalmente, en el acto que da fundamento a la arquitectura, es decir, en la acción expresada en la palabra ‘habitar’. Para abordar este tema retomo las indagaciones impartidas por Martin Heidegger en su búsqueda por descubrir los orígenes ontológicos del ser y con ello de la arquitectura. Durante sus investigaciones el filósofo alemán demostró diferentes respuestas, según los períodos históricos en los que la humanidad se ha desarrollado hasta hoy; inicialmente encontró respuestas en la religión, después en la ciencia y, finalmente, en el arte.

Por mi parte, retomo las reflexiones encausadas por Francesco Careri, Juhani Pallasma, John Brinkerhoff, entre otros, para entender las diferentes

formas en que el habitar ha sido entendido a lo largo de la historia; es decir, como disposición simbólica (nómada) y física (sedentaria) del espacio; ya como forma de creación artística, ya como meramente utilitaria; en otras palabras, veremos cómo el acto de habitar tiene diferentes aristas desde las cuales podemos apreciar sus incidencias en el mundo contemporáneo.

En el apartado 2.2 “Lo fotográfico y lo real: la configuración del aparato perspectivo” reflexionamos sobre cómo y por qué la técnica fotográfica triunfó gracias al paradigma perspectivo. A su vez, ahondamos en la forma en que la imagen fotográfica ha sido vista como el referente directo de una realidad en la que se puede sumergir la mirada humana para morar en la profundidad de su superficie. Por este motivo la arquitectura halló, en la fotografía, una manera nueva de hacerse presente en forma de imágenes; imágenes que se utilizaron para ser admiradas por los espectadores que podrían reconocer en ellas una ventana abierta al mundo. Para abordar dicho tema retomo las ideas expuestas por Walter Benjamin, Martin Jay, Hans Belting, entre otros.

Ahora bien, ya he mencionado que para afianzar un estudio que diera cuenta de la estrecha relación que ambos aparatos (arquitectura y fotografía) han mantenido, se tendría que tomar como referencia una estructura que permitiera experimentar, de primera instancia,

el fenómeno arquitectónico con las múltiples problemáticas que éste manifiesta en la época contemporánea. Para cumplir con tales propósitos decidí abordar una obra emblemática de la Ciudad de México, una que me permitiera realizar un acercamiento profundo desde la fotografía y el arte.

Así, el capítulo III “El laberinto y la ciudad. Breve historia del Metro (Estación Pantitlán)” tiene la labor de señalar los principales aspectos sociales, políticos, económicos, arquitectónicos y urbanísticos que han permitido revelar algunos vínculos existentes entre dos ciudades disímiles (Ciudad de México y París). Ciertamente, al investigar sobre la modernización de la capital mexicana me percaté de que había algunos elementos que se pueden abordar actualmente desde la perspectiva benjaminiana; elementos tales como la arquitectura, el urbanismo, la fotografía y el *flâneur* (paseante). Precisamente, la manera de andar sería trastocada por la construcción del Sistema de Transporte Colectivo (Metro) y, junto con él, de la estación que permite la movilidad de millones de personas en el interior y en las periferias de la gran urbe.

La segunda parte (capítulo IV) de esta tesis se centra en la producción artística y en las consideraciones críticas que fueron encausadas durante la maestría. Aquí encontramos los resultados de mis indagaciones fenomenológicas. Para explorar esta estructura mi método de

investigación consistió, principalmente, en la acción que supone recorrer el fenómeno arquitectónico que quería experimentar vivencialmente: la estación del Metro Pantitlán. Por eso el capítulo IV “Tras la huella: un *flâneur* en el Metro (Pantitlán)” tuvo por objetivo principal mostrar las imágenes de las experiencias generadas al recorrer a pie el Metro y la ciudad; es decir, en esta sección se encuentran plasmadas las ideas y piezas generadas en el interior de esta enorme estructura arquitectónica.

En el apartado 4.1 “Fotografía y arquitectura: construcción visual de un espacio” hallamos las imágenes fotográficas que permiten apreciar, conforme al paradigma perspectivo, los espacios del Metro Pantitlán. Por su parte, en el apartado 4.2 “Perderse en el laberinto” encontramos algunas experiencias que fueron generadas en las profundidades del Metro y que ponen de manifiesto la manera en que el andar ha sido modificado en la época contemporánea.

En el apartado 4.3 “Huellas / Impresión” aparecen las imágenes que han sido generadas en respuesta a la interrogante “¿cómo hacer una imagen del tránsito generado en el interior del Metro sin tener que recurrir a la cámara fotográfica?”.² La respuesta se encuentra en una de las primeras técnicas de impresión

² Yoallit Moreno, comentario recuperado de la plática llevada a cabo el día 25 de octubre de 2018.

fotoquímica: la impresión por contacto. En el apartado 4.4 “*Déjà vu* Impresiones fenomenológicas” se incluyen algunas imágenes que han sido plasmadas bajo el influjo de recuerdos. Memorias de un viaje realizado hacia los adentros de un sistema arquitectónico que ha sido proyectado para contener a la ciudad misma en su interior. Luego, en el apartado 4.5 “Arquitecturas invisibles: imágenes del habitar” vemos imágenes fotográficas, frutos de la experimentación y de la búsqueda por referir, de algún modo, al acto mismo que supone habitar este espacio arquitectónico.

Por último, cabe destacar que los capítulos y los subapartados contenidos en este trabajo de investigación se pueden leer tanto por separado como unitariamente. Además, hay que considerar que la exposición argumentativa de este ensayo académico es acumulativa y espiral; es decir, casi siempre, cuando ya he ofrecido argumentos sobre alguna idea apoyada en mis propios razonamientos o en algún autor, procedo a citar a algunos más, revelando, así, exposiciones coincidentes que hacen a este trabajo de investigación un cúmulo de referencias que terminarán por dar una base sólida a nuestras intuiciones iniciales, y al concluir que la arquitectura y la fotografía son aparatos que han sido configurados por el hombre para crear mundo.

Capítulo I El andar y el ver

1.1. EL ANDAR Y EL MUNDO

Gracias al desarrollo de la cámara portátil en el siglo xx, la cámara fotográfica se ha convertido en la herramienta por excelencia del flâneur.

SUSAN SONTAG.

La reflexión que gira en torno al acto del andar permite comprender cómo se ha configurado el entorno natural del ser humano. La arquitectura tiene sus orígenes en esta acción, pero antes que ella se encuentra el habitar mismo del hombre. De modo que, para impartir una reflexión que pueda dar cuenta de cómo la arquitectura se ha hecho con el andar, es necesario indagar en estas dos nociones y en sus implicaciones a lo largo de la historia para ver, de algún modo, cómo se puede recuperar en la época contemporánea su valor y significado para generar nuevas posturas en torno a lo arquitectónico.

La acción de andar ha generado un cambio sustancial en el entorno natural

que percibe el ser humano.¹ Asimismo, dicho acto ha logrado crear una forma diferente de ser y estar en el mundo, es decir, ha permitido que el hombre habite en él de diferentes formas. En primera instancia, ha generado un habitar nómada, el cual surgió por la necesidad de supervivencia de nuestros antepasados primitivos, dado que la falta de conocimientos con respecto a la agricultura y la domesticación de los animales hacía indispensable la búsqueda de alimentos en diferentes territorios, por lo cual, el desplazamiento en el entorno era constante y requería de una búsqueda pormenorizada de alimento y un clima favorable para la vida. Así, el espacio

¹ Cf. Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, p. 15.

tenía un significado para las tribus que, a lo largo de generaciones, acumulaban las experiencias y los conocimientos de los diferentes lugares en los que podían encontrar víveres, buen clima o materiales para elaborar sus utensilios, pero también, para celebrar sus ceremonias o ritos religiosos.

Dicha manera de entender el espacio implica una forma compleja de constituirlo a partir de la experiencia misma del cuerpo, del simple acto de andar: escuchar, ver, sentir, oler y saborear el entorno en el que se encuentran inmersos los sujetos que habitan el mundo. En palabras de Francesco Careri: “A través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba, y a través del andar se han configurado en nuestros siglos las categorías con las cuales interpretamos los paisajes urbanos que nos rodean”.² Por ello, se puede considerar que uno de los actos primigenios del hombre aconteció cuando se dispuso a conocer el espacio que habitaba, cuando decidió buscar y apropiarse de los mejores lugares para pasar la noche, cazar o recolectar agua, semillas y frutos; pero también, y quizá con mayor fuerza y aplomo, cuando dispuso ciertos territorios para enterrar a sus muertos. Esta disposición del espacio implica una simbolización compleja que desarrolló el hombre hasta llegar a las formas complejas que conocemos en la época contemporánea: la fundación de tribus,

² *Ibid*, p. 15.

pueblos, poblados y ciudades constituyen una apropiación y construcción simbólica del espacio que determina una manera de vivir o habitar el mundo. En palabras de Francesco Careri:

[...] el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él.³

Los recorridos realizados por el hombre, durante su andar, trazaron un gran número de caminos,⁴ los cuales más tarde crearon una red extensa que permitió a las demás generaciones guiarse mediante el entorno natural que los rodeaba. Esta distribución del territorio permitió que se llevara a cabo un conocimiento de los lugares, que se asignaran nombres y funciones específicas a cada parte del entorno conocido; es decir, la disposición del espacio tomó un cariz político en tanto configura el entorno social de los hombres.⁵

³ *Id.*

⁴ Cf. John Brinckerhoff Jackson, *Las carreteras forman parte del paisaje*, p. 8.

⁵ “Durante siglos, esta idea de la arquitectura entendida como transformación simbólica e inmaterial del espacio fue relegada a los políticos y las administraciones, mientras que los

Dicha forma de segmentar y entender el entorno es considerada como el primer acto o gesto arquitectónico que el ser humano efectuó en el mundo. Aldo Rossi lo entiende de ese modo al escribir que: “[...] los seres humanos, constituyeron la arquitectura a la vez que las primeras trazas de la ciudad”.⁶ Esta consideración ha sido expresada por diferentes autores en la época contemporánea (Francesco Careri, Aldo Rossi, Juhani Pallasmaa, John Brinckerhoff, entre otros); dichas investigaciones han permitido hacer una búsqueda -casi arqueológica- que ha demostrado que el andar permitió crear espacios habitables, digamos, caminos y lugares en los cuales se podía desarrollar la vida del hombre de múltiples formas.

Ejemplo de ello es la existencia de un mapa prehistórico que representa la manera en que nuestros antepasados comenzaron a entender los lugares que habitaban. La capacidad para abstraer el espacio real en una representación bidimensional muestra lo complejo que es el proceso de construcción de un entorno. Más que pensar en las edificaciones físicas que se desarrollarán como propias de la arquitectura en los años posteriores, lo verdaderamente importante es

ámbitos del arte y de la arquitectura se han concentrado exclusivamente, desde el Neolítico, en la construcción de objetos simbólicos. Sólo recientemente ambas vías han vuelto a acercarse.” (Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, p. 35).

⁶ Aldo Rossi, *Posicionamientos*, p. 63.



Ilustración 1. Grabado rupestre, Bedolina, Val Camonica, Italia, c 10,000 a.C.

“La imagen representa el sistema de conexiones de la vida cotidiana de un poblado paleolítico. Más que descifrar cada objeto, el mapa representa la dinámica de un complejo sistema en el que la líneas de los recorridos en el vacío se entrelazan con el fin de distribuir los elementos llenos del territorio. Se puede identificar escenas de hombres en plena actividad, senderos, escaleras, cabañas, palafitos, campos cercados y zonas para los animales”. (Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, op. cit, p. 35.)

comprender cómo, el simple acto de habitar, constituye un acto simbólico que dota de sentido a una realidad que es percibida por un sujeto que la ordena arquitectónicamente.

Lo verdaderamente valioso es comprender que el mapa ha sido trazado por una persona que ha recorrido el mundo circundante: lo ha conocido, configurado y significado para sí y para los demás. A partir de esa experiencia

ha dispuesto un orden y un sentido que ha de establecerse con mayor poder cuando lo representa en una imagen – en un mapa– capaz de perpetuarse en la memoria colectiva. En consecuencia, la creación de un mapa supone una simulación de lo real,⁷ de aquel lugar que se representa o simboliza bajo los esquemas de una imitación, más o menos parecida, del territorio que abstrae. Dicha abstracción precede al territorio:⁸ a partir de ella es como el ser humano puede aprehenderlo para sí y ejercer, con mayor fuerza y aplomo, un dominio sobre su configuración social.

Remontarse a la prehistoria permite entender por qué la arquitectura no puede reducirse únicamente a la construcción física de un lugar por medio de técnicas que logran edificar casas, templos o cualquier otro objeto o estructura artificial sobre la Tierra. Una revisión más acabada y profunda, con respecto a la arquitectura, permite ver que ella tiene un origen tan antiguo y tan importante como el mismo habitar en el mundo. Juhani Pallasmaa se refiere a esto cuando escribe que:

El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones primigenias de la vida en el tiempo y el espacio, al tiempo que convierte al espacio insustancial en espacio personal,

en lugar y, en última instancia, en dominio propio.⁹

Por consiguiente, al hacer una búsqueda arqueológica que demuestre los orígenes primitivos de la arquitectura, es posible imaginar y remontarse al habitar primigenio del hombre; en palabras del arquitecto finlandés:

El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona en el mundo. Es fundamentalmente un intercambio y una extensión: por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante, y, por otro, ese lugar se convierte en una exteriorización y una extensión de su ser tanto desde el punto de vista mental como físico.¹⁰

El hombre comenzó a habitar el mundo cuando se posicionó en él con una postura firme con respecto a su condición mundana, esto es, al tomar conciencia de que nacía en él y moría en él. Luego, lo único que podía hacer era conquistar cada parte del entorno que constituía su mundo durante su corta vida, para después, pasar ese conocimiento a las generaciones subsiguientes. Todo eso lo encuentra manifiesto Francesco Careri en el Génesis, pues después de que Dios hace una separación de sexos con Adán y Eva, realiza una separación del trabajo y, por lo tanto del espacio, con sus hijos,

⁷ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁹ Juhani Pallasmaa, *Habitar*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 7-8.

Abel y Caín.¹¹ Ambos encarnarán la

¹¹ Francesco Careri hace una analogía con estos dos personajes bíblicos para referirse al *homo faber* y al *homo ludens*. Al respecto escribe: “Según las raíces de los nombres de los dos hermanos, Caín puede ser identificado como el *homo faber*, el hombre que trabaja y que se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un nuevo universo artificial, mientras que Abel, al realizar a fin de cuentas un trabajo menos fatigoso y más entretenido, puede ser considerado como aquel *homo ludens* tan querido por los situacionistas, el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida. Sus distintos usos del espacio se corresponden de hecho a unos usos del tiempo también distintos, resultantes de la primera división del trabajo. El trabajo de Abel, que consistía en andar por los prados pastoreando sus rebaños, constituía una actividad privilegiada comparada con las fatigas de Caín, quien tenía que estar en el campo arando, sembrando y recolectando los frutos de la tierra. Si la mayor parte del tiempo de Caín estaba dedicada al trabajo, por lo cual se trataba por entero de un tiempo útil productivo, Abel disponía de mucho tiempo libre para dedicarse a la especulación intelectual, a la exploración de la tierra, a la aventura, es decir, al juego: un tiempo no utilitario por excelencia. Su tiempo libre es, por tanto, lúdico, y llevará a Abel a experimentar y a construir un primer universo simbólico entorno a sí mismo. La actividad de andar a través del paisaje con el fin de controlar la grey dará lugar a una primera mapación del espacio y, también, a aquella asignación de los valores simbólicos y estéticos del territorio que llevará al nacimiento de la arquitectura del paisaje. Por

separación de la especie humana en dos partes: los nómadas y los sedentarios.¹²

Entonces, por deseo expreso de Dios, Abel se dedicará al pastoreo y Caín a la agricultura, es decir, al primero le dará la “propiedad” sobre los seres vivos y al segundo sobre la tierra. De este modo Dios dejará un mundo repartido equitativamente. Sin embargo, al no contemplar que los seres vivos necesitan de la tierra para poder moverse y alimentarse, de igual modo que la necesita el pastor para pastorear a su rebaño, la disputa entre los dos hermanos se vuelve inevitable. Caín acusa a Abel de haberse extralimitado: al hacer uso de sus tierras para pasear y alimentar a sus ovejas. Tras la inevitable discusión, Caín terminará matando a su hermano. Por ese acto de asesinato será desterrado, condenado a vagar sin rumbo por el resto de sus días en el desierto. Ahora la vida nómada se presenta como castigo divino, lo que en un inicio era un privilegio dado por Dios, hoy se presenta como un castigo ejemplar en contra del fratricidio.

tanto, al acto de andar van asociados, ya desde su origen, tanto la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto, de la obra, que más tarde desarrollarán los dadaístas y los surrealistas parisinos; una especie de pereza lúdico contemplativa que está en la base de la *flâneire* antiartística que cruza todo el siglo XX” (Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, op. cit, p. 24).

¹² *Id.*

Después de la muerte de Abel, la Biblia dice que los descendientes de Caín serán los responsables de construir las primeras ciudades. Entonces, Caín, el agricultor confinado al errabundeo, dará inicio a la vida sedentaria.¹³ A su vez, encarnará, por error y castigo, el sedentarismo como una pena a la que es condenado el hombre que tiene sus raíces en un lugar fijo, es decir, el arraigo nace como la conciencia de pertenecer a un entorno que se considera propio y que pasará de generación en generación para construir así una identidad compartida: una identidad común.

Ahora bien, este relato del Antiguo Testamento (recuperado y reinterpretado por Careri) ilustra a la perfección la manera en que el hombre ha tratado de posicionarse en el mundo para habitarlo desde una posición privilegiada. Al seguir la idea de que el habitar constituye un posicionamiento de conciencia, así como una acción que el ser humano lleva a cabo desde sus primeras exploraciones del territorio, se puede entender que:

[...] el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se

desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él.¹⁴

Ya hemos dicho que los estudios de la prehistoria indican que los primeros seres humanos tuvieron, en sus inicios, una vida nómada dedicada a la búsqueda de agua y alimentos, de igual modo que buscaban las mejores condiciones climatológicas y de seguridad para poder mantenerse con vida. También hemos dicho que, más tarde, desarrollarán el conocimiento necesario para poder cultivar algunos alimentos y domesticar algunos animales. Todo eso permitió que permanecieran en un solo lugar, digamos, que se asentaran para vivir en él, que lo transformaran a su antojo y necesidad. Entonces, los hombres tenían un lugar específico en el cual vivir y un pedazo de tierra en donde sembrar y criar animales.

La vida que se organizaba en estas comunidades tenía una estructura espacial claramente delimitada por las necesidades sociales. Las plazas centrales o los espacios místico-religiosos marcaban un centro en torno al cual se regía gran parte de la vida política. Poco a poco se comenzaron a cimentar construcciones físicas que no podían ser removidas como las antiguas casas que se utilizaban en los campamentos nómadas. Dicho modo de vivir cambió por completo la idea del habitar que se había concebido, desde los primeros

¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

tiempos, a partir del nomadismo. Ya que una nueva disposición del entorno se comenzaba a gestar por la vida que se desarrollaba a partir de un lugar fijo: el sedentarismo.

De esta manera, se comenzó a generar una serie de avances en diferentes ámbitos de la vida humana. El florecimiento en alto grado de la política y la ética es sólo una muestra de estos adelantos sociales que se posibilitaron gracias al asentamiento humano. Eso permitió generar nuevos vínculos dentro los pequeños cuerpos sociales de las comunidades. Sumado a ello, el desarrollo de los conocimientos técnicos se vieron favorecidos gracias al asentamiento de los hombres, dando como resultado la transformación de los elementos naturales para el provecho humano, además, claro está, de la interiorización del trabajo. A todo esto se refiere Aldo Rossi al escribir que los primeros hombres:

Iniciaron la práctica de la arquitectura junto con las primeras trazas de la ciudad; la arquitectura es connatural, pues, al desarrollo de la civilización y es un hecho permanente, universal y necesario. Sus dos características estables son la creación de un ambiente más propicio para la vida y la intencionalidad estética. En este sentido los tratadistas de la ilustración se refieren a la cabaña primitiva como el fundamento positivo de la arquitectura. La arquitectura se constituye con la ciudad, y con esta se constituye a la vez, las viviendas y los

monumentos. Viviendas y monumentos, hechos privados y hechos colectivos son los términos de referencia que se imponen desde el comienzo para el estudio de la ciudad. Constituyen los principios de clasificación del análisis aristotélico de la ciudad. La arquitectura y la ciudad destacan de cualquier otro arte o ciencia porque se presentan como transformación de la naturaleza y son, a su vez, elementos naturales.¹⁵

En un punto específico del entorno se empezaron a bosquejar calles y caminos por donde transitar; parcelas en las cuales trabajar; plazas públicas en las que se desarrolla el trueque y la actividad política; templos o recintos religiosos en los que se llevaban a cabo los ritos que marcaban la vida espiritual de la comunidad y, por último, casas en donde encontrar protección y cobijo. Ahora bien, gracias a esta brevísima reflexión histórica sobre la vida del hombre nómada y sedentario, podemos entender que:

[...] dos modos de habitar la tierra corresponden con dos modos de concebir la propia arquitectura: una arquitectura concebida como construcción física del espacio y de la forma, contra una arquitectura entendida como percepción y construcción simbólica del espacio.¹⁶

¹⁵ Aldo Rossi, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁶ Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, *op. cit.*, p. 26.

A la luz de esta –otra- historia de la arquitectura se puede ver que sus orígenes no corresponden, como se suele pensar, a la vida sedentaria que evolucionó desde la construcción de los primeros poblados agrícolas que permitieron la consolidación de las enormes ciudades y de los grandes templos.¹⁷ Según la opinión más extendida en nuestra cultura, la noción de una cierta arquitectura habría nacido a partir de la necesidad de un espacio del estar, en contra posición al nomadismo, entendido como espacio del andar.¹⁸

Como hemos visto hasta aquí, en realidad no se puede hacer una separación tajante que permita diferenciar por completo la arquitectura del nomadismo, ya que estos dos conceptos tienen una relación profunda que no puede eludirse del todo.¹⁹ Pues la arquitectura está ceñida al nomadismo a través de la noción de recorrido. Porque, como sostiene Careri, es muy probable que fuese el nomadismo y, con mayor exactitud el errabundeo, lo que dio origen a la arquitectura, al hacer evidente la necesidad de una construcción simbólica del paisaje.²⁰ Y, sin embargo, todo esto se remonta a miles de años atrás, antes incluso de la invención misma del concepto de nomadismo. En realidad se produjo con los primeros errabundeos

intercontinentales de los hombres del paleolítico, muchos miles de años antes de que se comenzaran a erigir las primeras construcciones de templos y ciudades.²¹

Ahora bien, hasta aquí hemos visto que la arquitectura, como tal, se fundó desde la experiencia que supuso el habitar mismo del hombre, podemos decir, desde su andar en el mundo. Sin embargo, hoy todo esto resulta completamente extraño y ajeno, ya que pertenecemos a una época en la que los grandes adelantos de las civilizaciones más avanzadas se muestran como dados. La arquitectura, en este sentido, se presenta como una disciplina acotada a la construcción física de los lugares, la cual, cuenta con una enorme tradición en Occidente: cuyos referentes principales son los grandes templos en la antigua Grecia, los edificios de gobierno del sacro Imperio Romano, los palacios y las enormes catedrales en el Renacimiento Italiano, los museos en el Modernismo, y así hasta llegar a la época contemporánea con sus enormes rascacielos y aeropuertos.

Por esta basta tradición, la experiencia de construir y establecer –de manera simbólica– los lugares que habitamos resulta algo difícil de concebir en nuestros tiempos, pues parece que únicamente se puede llevar a cabo a partir de la intervención física de los lugares; en otras palabras: erigiendo objetos en

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Id.*

²¹ *Ibid.*, p. 28.

el espacio para generar experiencias que pueden resultar, en la mayoría de las veces, banales o superfluas. Sumado a ello, están los demás cúmulos de estímulos y sensaciones que llegan por todas partes: la experiencia que supone recorrer o habitar la ciudad (las calles, las plazas, los parques, etc.) implica una exposición continua al mercado de consumo y a la vida acelerada marcada por el tiempo productivo.

Todos estos problemas ya habían sido advertidos por Walter Benjamin durante el transcurso de la primera mitad del siglo XX. Su obra capital inacabada, el *Libro de los pasajes*, condensa los problemas estéticos, económicos, políticos y sociales que representó el cambio hacia la vida moderna. El capitalismo imperante de Occidente marcará un acelerado desarrollo de la ciencia y la técnica, sus consecuencias serán palpables en la arquitectura, el urbanismo, y, con ello, en la manera en que los sujetos se enfrentan a un nuevo mundo establecido por el advenimiento de una ciudad de avanzada: París del siglo XIX; modelo que será replicado en diferentes países del mundo –entre ellos México–²² hasta el día de hoy.

Por ello, Benjamin fija su atención en el *flâneur* (paseante)²³ que experimenta las consecuencias de estos cambios hacia la vida moderna, pues el *flâneur* es



Ilustración 2. Paul Gavarni, *Le flâneur*, 1842.

aquel sujeto que se encuentra desplazado por el entorno generado por la ciudad moderna, la cual acoge a una multitud de subjetividades que está constituida por productores y consumidores de mercancías. Este sujeto, el *flâneur*, es capaz de experimentar la vida urbana de un modo completamente diferente a como lo hace la masa, pues a él sólo le interesa pasear sin rumbo, mirar y admirar todo lo que encuentra a su alrededor, sin importar nada más que la experiencia de estar ahí, es decir, sin valoraciones ni juicios previos sobre lo que ve, como lo define Jean-Louis Déotte: “El *flâneur*

²² Véase el Capítulo III de esta tesis.

²³ Frédéric Gros, *Andar. Una filosofía*, p. 185.

es aquel que aborda la ciudad habiendo suspendido todos sus conocimientos sobre ella a fin de hacer posible una experiencia corporal de los lugares”.²⁴ (Nótese que la postura de negar todo juicio previo a la experiencia remite, inevitablemente, a la idea de una ciencia objetiva que el positivismo lógico había impuesto a las ciencias del espíritu en la primera mitad del siglo XIX en Europa. Todo para llegar a una contemplación absoluta del instante vivido, esto es: al enfoque fenomenológico).²⁵

Para Benjamin, el *flâneur* se encuentra encarnado en la figura de Charles Baudelaire, pues es muy conocido que el poeta tomó una postura completamente crítica y de desaprobación con respecto a los grandes avances y descubrimientos de aquella época, ya que su actitud estaba inclinada hacia el Romanticismo, de modo que le interesaba la vida bohemia de los artistas y pensadores que disfrutaban de una caminata al aire libre, de la lectura de un libro en el parque y de las pláticas llevadas a cabo en los cafés y bares, es decir, disfrutar del ocio que permitía establecer vínculos sociales con los otros y generar experiencias de vida que le permitieran crear nuevas obras. Y dado que todos los cambios de la vida moderna atentaban en contra de ese estilo de vida, su crítica no se dejó

esperar hacia gran parte de lo que trajo consigo la modernidad, basta recordar su reparo por la fotografía y su incurción en las artes.

Con respecto al modo de vida que los tiempos modernos significaban, es decir, con respecto a la forma de habitar burgués que se encontraba cristalizada en la propiedad privada de aquella época, se sabe que Baudelaire detestaba abiertamente la vivienda tradicional. Por lo que vivía en pequeñas habitaciones que rentaba en las innumerables casas de huéspedes que frecuentó, las que abandonaba a menudeo porque sus acreedores lo buscaban y porque su odio profundo al conformismo así lo dictaba. Como todo buen asceta, Baudelaire redujo por completo sus posesiones materiales, esto con la finalidad de concebir a la ciudad misma como una enorme morada, una que le proporcionaba todo para sobrellevar el paso del tiempo, es decir, sus burdeles, bares, cafés, parques y galerías serían las estancias principales en las que encontraría lo necesario para inspirarse y crear sus más grandes obras.

El paso de sus días y noches transcurría en el interior de la ciudad, caminaba por sus calles para morar en los diferentes salones que hallaba durante su andar. Así, en el corazón de París el poeta tuvo: “[...] un lugar lo suficientemente grande como para vivir a la deriva”.²⁶

²⁴ Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, p. 44.

²⁵ Jean-François Lyotard, *La fenomenología*, p. 37.

²⁶ Pier Vittorio Aureli, *Menos es suficiente*, p. 53.

Con su peculiar forma de actuar, que atentaba en contra de gran parte de los valores establecidos por la sociedad burguesa de aquellos tiempos, el poeta hizo de su experiencia de la ciudad una obra de arte, una obra que también estaba plasmada en las páginas que constituirían su poesía, y así:

[...] el poeta que hizo de la inestabilidad de la ciudad moderna no sólo algo representable, sino algo vivible, algo que debe de experimentarse de una manera directa y reconstruirse de una manera consciente a través del arte de la propia vida. Al negarse a trabajar metódicamente, Baudelaire hizo de su deambular sin rumbo por la metrópolis la obra de su vida. Como ha señalado Michael Foucault, los personajes favoritos de Baudelaire, como el *flâneur* y el dandi, pueden entenderse como manifestaciones de un ascetismo en el que la vida propia se construye como una obra de arte.²⁷

Lo peligroso de adoptar una postura como ésta es que fácilmente puede tomar un cariz autodestructivo, como finalmente sucedió con Baudelaire y Benjamin. Ambos hombres tuvieron vidas fructíferas en cuanto a la creación literaria se refiere, hoy son pilares fundamentales de la cultura europea; sin embargo, sus obras fueron realizadas en condiciones materialmente precarias y adversas. Cabe decir que Benjamin, a

sus cuarenta años de edad, vivía en una situación de constante incertidumbre, ya que trabajaba como crítico independiente y debido al esporádico trabajo tenía pocos ingresos económicos. Por ésta y otras razones se solía mudar constantemente de domicilio (en la década de 1930 se cambió 19 veces).²⁸ A pesar de su difícil situación, Benjamin vio una oportunidad para generar algo nuevo de ello, como él mismo refiere: “Entre los grandes creadores siempre ha habido implacables que lo primero que han hecho es tabula rasa”.²⁹

Debido a que Benjamin carecía de un espacio propio para habitar y de grandes posesiones materiales que lo ataran a un solo lugar, asumió que su ligereza y autonomía podría darle un sentido diferente a su vida. Pues, ser un pensador vagabundo lo impulsó a considerar que el desarraigo puede asumirse como una posibilidad única para liberarse de todo lo que puede atarnos a un lugar determinado, en otros términos: para abandonar la ilusión de permanecer a un espacio geográfico específico que otorga una identidad común a todos sus habitantes –como la que había generado la burguesía de aquellos tiempos en Alemania y Francia–. Todas estas ideas fueron plasmadas por Benjamin en un texto titulado *Experiencia y pobreza*. En él, criticaba los apartamentos

²⁷ *Id.*

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, p. 169.

decimonónicos burgueses, pues en su interior veía símbolos de una identidad constituida a partir de ciertos objetos que pretendían definir e identificar a sus habitantes, digamos, los dueños de estos departamentos trataban de empararlos de su personalidad al adornarlos y amueblarlos con diversos objetos que adquirirían en el mercado de consumo, todo para reforzar la idea de propiedad privada en el interior de su hogar. Lo que para Benjamin significaba una notable pérdida en la experiencia humana del mundo.³⁰

Asimismo, el filósofo alemán señalaba que los espacios privados o íntimos de los hogares burgueses no estaban conformados por la necesidad básica que supone tener un lugar digno para vivir, sino que los muebles y demás productos eran conformados y diseñados para que la gente pudiera reflejarse en ellos, esto es: para que los pudieran significar como una parte extensiva de su propia personalidad individual y familiar.³¹ A su vez, el progreso productivo que supuso este incremento de mercancías –en el mercado de consumo– y el ascenso de una creciente masa de nuevos consumidores, fue visto por Baudelaire con total desaprobación. Respecto a su postura escribe Benjamin:

La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el

sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un *flâneur*, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestra metrópolis.³²

La alienación de los habitantes parisinos que denuncia Baudelaire parte de la nueva disposición del mundo capitalista, la cual tiene como principal interés la generación y acumulación del capital. Para lograr dicho hacinamiento es necesario que los sujetos de una sociedad dada estén por completo al servicio del tiempo productivo y del consumo de mercancías. Así, con el fruto de su trabajo, los trabajadores podrán colmar sus necesidades más básicas y, en mayor o menor medida, las necesidades creadas por el mercado de consumo que comenzará a crecer día con día hasta subsumir cada parte de la vida humana a la lógica del capital, como lo podemos ver en la época contemporánea, pues el mercado no se limita a vender productos o servicios, hoy es incluso posible consumir experiencias vitales como conseguir pareja, por ejemplo.

Para Walter Benjamin, el entorno social comenzó a cambiar cuando se abrieron los primeros grandes almacenes en la capital de Francia, allí las personas podían entrar para ver y comprar un sinnúmero de mercaderías, de modo que la capacidad adquisitiva ya no se restringía a un sólo sector privilegiado de

³⁰ *Ibid.* p. 171.

³¹ Pier Vittorio Aureli, *op. cit.*, p. 49.

³² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 57.

la población, pues uno de los resultados de la modernización fue la masificación del consumo, es decir, una gran parte de la población que antes no tenía la capacidad adquisitiva para comprar productos de segunda necesidad, ahora podían adquirirlos; por eso el crítico alemán aseguraba que: “Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumidores comienzan a sentirse como masa”.³³

Al poco tiempo, gracias a las revolucionarias técnicas de construcción arquitectónica, por el uso de nuevos materiales y por los grandes adelantos en materia de ingeniería, surgirá, en París, una nueva estructura que determinará el entorno social de los habitantes de la ciudad. Benjamín describió esta estructura de la siguiente manera: “Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones”.³⁴

Los pasajes tuvieron la importante tarea de dictar una manera diferente de andar en el entorno urbano de aquella época, una que hasta el día de hoy se verá replicada en las plazas y los centros comerciales de todo el mundo; pues en aquellos lugares las personas son estimuladas para transitar por sus pasajes o pasillos, esto con el propósito



Ilustración 3. Charles Marville, *Passage de l'Opéra (Galerie de l'Horloge)* (novenno distrito), París, entre 1865 y 1868.

de adquirir mercancías o disfrutar de diferentes servicios; es decir, el andar es impulsado por el mercado de consumo que incita a los sujetos a transitar por sus lugares de un modo acelerado para generar ganancias económicas cuantiosas. En sus escaparates se observarán pinturas, fotografías, ropa de moda y un sinfín de artículos de lujo que causarán furor entre los compradores que moran impacientes por sus pasillos para adquirir lo que ven ante sus ojos. En estos pasajes los escaparates serán fundamentales para despertar el deseo de comprar, pues serán piezas pensadas y diseñadas para exhibir los

³³ *Ibid.*, p. 77.

³⁴ *Ibid.*, p. 69.

productos que se habrán de vender, para tal propósito se contratarán a pintores y arquitecto.³⁵ Benjamin describió estos lugares del siguiente modo: “Los pasajes son comercio de mercancías de lujo. En su decoración el arte entra al servicio del comerciante”.³⁶

Al poco tiempo de inaugurar estos pasajes, los cambios en la manera de andar no se hicieron esperar, pues pronto la gente dejó de frecuentar las calles para dar un paseo o disipar el tiempo con una caminata al aire libre; en lugar de eso se internaron en los nuevos y crecientes lugares de consumo, como sucede en la época contemporánea con las grandes plazas y los centros comerciales. Sólo que en el París del siglo XIX sucedió algo completamente nuevo e inesperado para su tiempo, pues el gobierno se convirtió en propietario de todas las casas del centro, se las entregó a los arquitectos con la orden expresa de que las transformaran en calles-galerías. Con dicha iniciativa, el primer piso de cada una de estas casas fue conectado entre sí para crear enormes pasajes en donde se pusieron un gran número de tiendas, por ese motivo: “Desde que los parisinos probaron las nuevas galerías, ya no quisieron poner los pies en las antiguas calles que, decían, sólo eran buenas

para los perros”.³⁷

El cambio que se efectuó en el entorno parisino de aquellos años fue completamente notable para los que no concordaban con el ritmo de vida de los tiempos modernos, el cual pronto se propagaría en el resto del mundo hasta consolidar una modernidad progresista con tintes universalistas. La figura del *flâneur* se posicionará como un ser fuera de sincronía, digamos, de un tiempo completamente dictado por el trabajo y el consumo. Así, el *flâneur* de pronto se encontrará solo entre una multitud que va a toda prisa de un lugar a otro, con presteza, sin tiempo que desperdiciar en las banalidades que él tanto valora.

Dichos cambios de la vida moderna remiten inevitablemente a la analogía bíblica que Francesco Careri realiza con la historia de Abel y Caín, todo para distinguir al *homo faber* del *homo ludens*; es decir, al *hombre que trabaja* del *hombre que juega*. Nuevamente, se encuentra la distinción milenaria entre el trabajo y el ocio, el producir y el jugar. La importancia de esta reiteración se encuentra en la manera en que el hombre puede vivir y estructurar –arquitectónicamente– el mundo para sí. Un andar ligero y despreocupado es el síntoma de un mundo que ha sido creado para el disfrute y el gozo, un andar pesado y acelerado lo es

³⁵ *Gran diccionario Universal del siglo XIX*, citado por Walter Benjamin en *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, pp. 84-85.

³⁶ *Ibid.*, p. 37.

³⁷ Tony Moilin, “París en el año 2000”, citado por Walter Benjamin en *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 84.

de un mundo que ha sido creado para el trabajo y el consumo. Por ello, declara Benjamin: “La ociosidad del *flâneur* es una manifestación contra la división del trabajo”.³⁸

A diferencia de los escritores románticos como William Hazlitt,³⁹ Robert Luis Stevenson⁴⁰ y Frederick Nietzsche⁴¹ –que concebían el acto de andar como una práctica solitaria que debía de realizarse en la naturaleza para poder pensar con mayor claridad y disfrutar de la belleza que proporcionaba el paisaje– para el *flâneur*, el entorno adecuado para su andar se encontraba en la ciudad, en la vida urbana que le permitía indagar profundamente en la nueva disposición de los lugares y en el entorno de las mercancías, en otras palabras: “El *flâneur* es el observador del mercado. Su saber está cercano a la ciencia oculta de la coyuntura económica. Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor”.⁴²

Durante sus largas caminatas por la ciudad, sin ningún otro propósito más que el de indagar en los lugares

de consumo a un paso lento y desinteresado,⁴³ el *flâneur* choca con todos aquéllos que van de prisa a trabajar o comprar, pues él tiene un paso muy diferente al de ellos, y, por eso: “El *flâneur* sabotea el tráfico. Tampoco es un comprador”.⁴⁴ Pues su interés está volcado del todo a conocer cómo se multiplican las mercancías y las ganancias bajo el influjo de las masas: “El *flâneur* adopta la forma de explorador del mercado. En calidad de tal es al mismo tiempo explorador de la multitud.”⁴⁵

Así, con el estudio fenomenológico impartido por Walter Benjamin en el *Libro de los pasajes*, la filosofía será la encargada de reconstruir el material histórico recopilado por el autor en tanto filosofía;⁴⁶ todo esto se realizará gracias a la revaloración de lo visual, de manera que la ruina y el desperdicio de la sociedad industrial se presenta como un cúmulo de imágenes ambiguas que pueden decir algo del mundo, que pueden hablar directamente a la mirada del espectador.⁴⁷

Es importante mencionar que el

³⁸ *Ibid.*, p. 432.

³⁹ Vid. William Hazlitt, “Dar un paseo” en *El arte de caminar*, México: UNAM, 2008.

⁴⁰ Vid. Robert Luis Stevenson, “Excursiones a pie” en *El arte de caminar*, México: UNAM, 2008.

⁴¹ Vid. Frédéric Gros, *op. cit.*, pp. 19-37.

⁴² Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 431.

⁴³ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁶ Ana María Martínez de la Escalera, “Fenomenologías de ciudad, arte y memoria” en *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, pp. 211-212.

⁴⁷ *Id.*

flâneur también es encarnado por la figura de aquellos fotógrafos que hacen de la ciudad moderna su objeto de estudio. El uso de cámaras de pequeño formato permitirá que los fotógrafos se internen en la vida de las sociedades de avanzada para registrar cada uno de sus aspectos, incluso, aquéllos que no parecerían ser importantes. Así lo hace notar el propio Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*⁴⁸ cuando se refiere a Eugene Atget, fotógrafo que enfocó su lente no sobre el rostro humano, sino sobre la ciudad.⁴⁹ Las imágenes de Atget presentan un París deshabitado, ofrecen a la mirada del espectador misteriosos escenarios, fotografías que muestran el “lugar de los hechos”:

Atget casi siempre pasó de largo “ante las grandes vistas y ante los llamados lugares turísticos”, pero no ante una larga fila de botines, ni tampoco ante los patios parisinos, donde de la noche a la mañana los carros de mano aparecen alineados; ni ante las mesas sin quitar después de comer, de las que hay cientos de miles a la misma hora; ni ante el burdel del 5 de la calle..., cuyo número aparece en tamaño gigante en cuatro lugares distinto de la fachada. Pero llama la atención que casi todas estas imágenes estén vacías.⁵⁰

⁴⁸ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 42.

⁴⁹ Raciél Sánchez Rivas, *Walter Benjamin: de la fotografía de retrato al retrato del mundo*, Tesis de licenciatura, p. 53.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, *op. cit.*,

Todos estos lugares se encuentran completamente deshabitados, no hay ni el más mínimo indicio de vida humana en sus fotografías, sólo se observan construcciones y objetos que ellos mismos han creado para generar un entorno propio, pero a ellos no se les puede ver, como lo señaló el propio Benjamin: “[...] en estas imágenes la ciudad aparece tan desamueblada como una vivienda que aún no ha encontrado un nuevo inquilino”.⁵¹ Con esta declaración el problema del habitar se hace patente con todo su peso, un problema que más tarde Heidegger tratará brevemente en uno de sus escritos para denunciar el problema que enfrenta la arquitectura a mediados del siglo XX, cuando Alemania se encuentra en plena reconstrucción de las ciudades arrasadas por los estragos de la Segunda Guerra Mundial.⁵²

Ahora bien, después de que Benjamin analizara las fotografías de Atget sobre la ciudad y pensara en el fotógrafo como aquel individuo que es capaz de internarse en la ciudad bajo la curiosidad propia de un *flâneur*, cabe preguntarse: ¿qué sucede con aquellas piezas de la historia que no participan del progreso y que son relegadas por la historia?, y, además, ¿qué pueden decirnos estas mismas piezas de ese sistema que las crea e invisibiliza? Las fotografías que

p. 42.

⁵¹ *Id.*

⁵² Jesús Adrián Escudero, “Habitar el desarraigo” en *Construir, Habitar, Pensar*, p. 55.

hacen ver los estragos y las consecuencias materiales más significativas que enfrentan los miembros de las sociedades de avanzada, como las de Atget, fueron consideradas por Walter Benjamin como piezas probatorias en el proceso histórico.⁵³

Porque las zonas rojas de una ciudad no suelen ser vistas ni nombradas como sucede con los lugares turísticos; estos últimos sí son motivo de mención, incluso son fotografiados como símbolos de la modernidad; símbolos que pueden ser adquiridos por un precio considerable, pues se imprimen a gran escala para ser comercializados como *tarjetas postales*, de ese modo los turistas se pueden llevar un recuerdo, una imagen de la ciudad que han recorrido y disfrutado desde una perspectiva muy específica: la del turista que recorre la ciudad con una lógica que alimenta el consumo y el capital.

Por eso, las fotografías de Atget hacen pensar en esa otra parte de la historia que no cuenta pero que está allí y es común a la mayoría de las personas que viven en las sociedades contemporáneas. Las zonas rojas que tiene toda ciudad (que se jacta de ser moderna), suelen ser veladas e invisibilizadas, en tanto manifiestan su propia contradicción. Porque el progreso tiene una cara que no quiere, ni puede ver, la de los estragos inherentes

⁵³ Walter Benjamin, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, p. 58.



Ilustración 4. Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève*, 1925.



Ilustración 5. Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève*, June 1925.

a sí mismo, esto es: la pobreza, la prostitución, la indigencia, la delincuencia, el desplazamiento de las poblaciones más vulnerables, entre muchas cosas más.

Para el *flâneur*, como para Atget, es interesante observar aquellos lugares que son velados por no corresponder a los ideales de progreso que la modernidad reclama para sí, pues la imagen de civilidad esconde otra cara que no

suele revelarse, en palabras de Ana María Martínez de la Escalera: “La ciudad también es un ‘testimonio de cultura y barbarie’ reconoció [Walter Benjamin] en las ‘Tesis de filosofía de la historia’”.⁵⁴ Porque en las ciudades modernas y contemporáneas sólo se suele visibilizar una parte de su centro, la que atrae la atención por sus pasajes, tiendas, cafés, bares, plazas, restaurantes, museos y galerías; esto es, en aquella fracción de la ciudad en donde se puede consumir un sin número de mercancías y servicios porque está pensada para ser habitada por los turistas y los ciudadanos de primera.

No obstante, para el *flâneur*, la totalidad del espacio urbano es un lugar propicio para ser descubierto y revalorado, no discrimina por su condición social, económica o política, para él el entorno completo es un lugar nuevo que descubrir, en donde es posible encontrar algo valioso, como lo refiere Jean-Louis Déotte: “[...] el *flâneur* deviene el paradigma del hombre de la democracia, aquel para quien el centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, y donde, por decirlo de manera más radical, la morada del sentido es indeterminable e inlocalizable”.⁵⁵

Como resultado de todos los cambios advertidos por Walter Benjamin hace más de setenta años, no es

extraño que en la época contemporánea la maquinaria publicitaria modifique el paisaje urbano con la proliferación de anuncios y de enormes tiendas o plazas comerciales, incluso en los lugares más insospechados. Por lo cual, hoy es mucho más difícil tener una experiencia del andar que no esté mediada o dirigida, de cierto modo, por la lógica del consumo y del trabajo. Dicha situación cambia radicalmente nuestra forma de percibir el entorno arquitectónico de la ciudad, porque ya no es permitido deambular, no es posible hacer nuevos hallazgos, perderse o encontrarse en un lugar que no esté ya conformado ni por el trabajo ni por el consumo.

Bajo estos esquemas, la experiencia arquitectónica de la ciudad se pierde porque hoy está completamente sometida a una lógica: la del capital. Como escribe Steven Holl:

La existencia comercial moderna enturbia la cuestión acerca de lo esencial. A medida que nuestros medios tecnológicos se multiplican, ¿maduramos o más bien nos atrofiarnos desde el punto de vista perceptivo? Vivimos nuestras vidas en espacios construidos, rodeados de objetos físicos.⁵⁶

Pese a las condiciones materiales e históricas en las que nos encontramos hoy, digamos, rodeados de un mundo

⁵⁴ Ana María de la Escalera, art. cit., p. 206.

⁵⁵ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁶ Steven Holl, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, p. 10.

que ha visto las consecuencias de la modernización y que es capaz de generar un creciente número de mercancías, es imprescindible cuestionarse: ¿todavía somos aptos de experimentar los fenómenos arquitectónicos en su interrelación, de obtener placer de nuestras percepciones del mundo?⁵⁷ Responde el propio Holl: aún es posible experimentar el sentido profundo de la arquitectura, si se hace con una conciencia sensibilizada que permita percibir el espacio y su configuración (simbólica y material) más allá de la experiencia banal de la vida contemporánea.

Así, experimentar la arquitectura, a partir de la conciencia del andar y del habitar, es lo que se espera para poder acercarse al fenómeno arquitectónico desde la particularidad de sus partes, es decir: “Ver y sentir estas cualidades físicas significa devenir el sujeto de los sentidos”;⁵⁸ sentidos que han sido subordinados por la dominación completa de uno de ellos: la vista.

Históricamente, la vista ha sido el sentido que ha articulado la realidad, por lo menos desde la narrativa de Occidente, una que ha consentido que la realidad del mundo sea estructurada por la vista y la razón, digamos, por el *logo centrismo* europeo que impera hasta el día de hoy en gran parte del mundo. Por tal motivo, la tradición

arquitectónica occidental se encontrará directamente afectada por los cánones que se impondrán durante los últimos quinientos años; cánones que responden principalmente a paradigmas visuales propios de la perspectiva central, por ello, no es de extrañar que las ciudades modernas y contemporáneas respondan a estas exigencias, como ya lo había apuntado Walter Benjamin con respecto a la construcción de la ciudad de París:

El ideal urbanístico de Haussmann fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo XIX, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística.⁵⁹

Porque tanto la pintura como la arquitectura han compartido elementos que las constituyen como artes; por ejemplo: las ciudades perfectas proyectadas por los pintores-arquitectos del Renacimiento italiano inspiraron, posteriormente, a los hombres que soñaron con erigir –en el mundo concreto– ciudades perfectamente trazadas y planificadas, es decir, las pinturas (particularmente de ciudades) pasaron de ser representaciones pictóricas de una realidad ideal a la realidad misma. Porque si antes de la invención de la perspectiva central en pintura, las ciudades o metrópolis eran trazadas sin tomar del todo en cuenta

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁹ Walter Benjamín, *Libro de los pasajes*, *op. cit.*, p. 47.

los cánones visuales cimentados por el estudio de la visión humana, se entiende que los nuevos conocimientos se incorporaron de una manera abrupta en el quehacer urbano, como lo refiere Jean-Louis Déotte:

En resumen, podríamos decir que la ciudad, porque ella es un cierto modo de espaciamento (y la negación de este espaciamento crea nuevamente a la ciudad como en el caso de la ciudad teológico-política), ha visto surgir aparatos urbanos como la perspectiva o el pasaje. Estos aparatos estrictamente urbanos han sido interpretados por otros aparatos que no lo eran: la pintura perspectivista en Europa del sur, la camera oscura en Flandes y en los Países Bajos, el museo, el panorama, la fotografía, el psicoanálisis, el cine, etc. Esta segunda serie de aparatos aporta una dimensión reflexiva que los aparatos estrictamente urbanos no tendrían en sí mismos.⁶⁰

Por el desarrollo de tantos aparatos en la época contemporánea, es posible ver una misma ciudad desde diferentes puntos de vista, desde distintas perspectivas, por lo tanto, existen tantas ciudades como existen tantos aparatos para interpretar la realidad que acontece en su interior.⁶¹ Únicamente se requiere de un sujeto, como el *flâneur*, que esté dispuesto a experimentar corporalmente los lugares de la ciudad con

⁶⁰ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁶¹ *Ibid.*, p. 67.

1.2. EL VER Y EL ARTE

La vista llega antes que las palabras. El niño mira e identifica antes de hablar. Pero también hay otro sentido en el que la vista llega antes que las palabras. La vista establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero estas nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él. Nunca se ha establecido la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. El pintor surrealista René Magritte comentaba esta brecha siempre presente entre las palabras y la visión en un cuadro titulado La clave de los sueños.

JOHN BERGER.

Ver es un acto que ha cambiado y configurado la vida del ser humano hasta el día de hoy. Por ello, es importante entender los alcances que tiene el uso de este sentido a lo largo de la historia, sobre todo en Occidente, ya que ha permitido transformar y ordenar la realidad del mundo a partir de un punto de vista -perspectivo- que ha sido elegido, entre muchos otros, para fundamentar una verdad única con pretensiones de universalidad. Por otra parte, tomar conciencia de este simple acto de percepción es fundamental para entender cómo y por qué la perspectiva es una forma simbólica que da un sentido a la mirada del ser humano, sobre todo cuando se encuentra simulada en

técnicas propias de la pintura y de la arquitectura.

El ver es considerado –por lo menos para Occidente– un acto de percepción tan importante y fundamental, a tal grado, que se le consolida como la principal ventana hacia el mundo; es decir, el ser humano encuentra en él su principal contacto con el mundo exterior. No se puede negar que los demás sentidos también cumplen un papel importante para generar dicha experiencia; sin embargo, históricamente, al sentido de la vista se le ha otorgado un lugar preponderante debido a que ha afianzado ciertas ideas con respecto a lo que se presenta ante nosotros como mundo. Por ello, una explicación que dé cuenta

sobre cómo funciona este sentido, así como de los principales fenómenos ópticos, ha sido punto de partida para que filósofos, científicos y artistas elaboren diversas teorías que expliquen y emulen el funcionamiento de nuestro aparato perceptivo. A este respecto, la historia es muy larga: desde la antigua Grecia, por ejemplo, se comenzó a indagar por el funcionamiento de la vista, lo que llevo a la formular algunas teorías en donde se confundían la naturaleza de la luz con el fenómeno de la visión.

Entre los primeros griegos, la explicación más popular sobre el funcionamiento del sentido de la vista sostenía que los ojos emitían una especie de fuego, cuyos rayos permitían reconocer la superficie de los objetos observados por el espectador, por lo que Olivier Darrigol¹ consideró que los indicios de esta creencia deberían estar presentes tanto en la poesía como en el teatro clásico de los griegos, por ejemplo: Homero (VIII a.C.), en la *Ilíada*, describiría la mirada de los hombres en concordancia con dichas creencias populares: “[Agamenón] [...] de furia sus negras entrañas a ambos lados muy llenas estaban, y sus dos ojos parecían refulgente fuego”.² En otra parte, el poeta volvería a detallar las características de la mirada al

expresar que: “[Cuando Aquiles recibe las armas forjadas por Hefesto] [...] Aquiles, apenas verlos [a sus enemigos] sintió una renovada ira que le invadía, sus ojos emitieron bajo los párpados un terrible fulgor como un destello [...]”.³ Asimismo, el fuego, en los ojos divinos, se manifestaría cuando Zeus habla a la Diosa Olímpica para decirle lo siguiente:

¡Hera! No temas que uno de los dioses o de los hombres vaya a verlo: yo echaré para envolverlos una nube que será áurea, y ni siquiera el Sol podrá traspasarla con su vista, aunque su luz es lo que tiene la mirada más penetrante.⁴

Ahora bien, de acuerdo con el discípulo de Pitágoras, Alcmeón (VI a.C.), la existencia de estos “rayos oculares” sería corroborada por el hecho de que un soplo en el ojo excitaba la sensación visual generada en el espectador, al respecto escribiría: “Los ojos ven por el humor acuoso. Pero que éste tiene fuego es evidente, pues golpeando emite luces. Se ve por la parte brillante y transparente cuando refleja la imagen, y mejor [se ve] cuando más pura es”.⁵

Por todos estos importantes antecedentes se consideraría que filósofos presocráticos como Pitágoras (596 a.C.-457 a.C.) y Empédocles (495 a.C.-435 a.C.),

¹ Vid. Olivier Darrigol, *A History of Optics from Greek Antiquity to Nineteenth Century*. Oxford University Press. New York, 2012. pp. 3-4.

² *Ilíada*, I, v. 101.

³ *Ilíada*, XIX, v.15.

⁴ *Ilíada*, XIV, v. 342.

⁵ Alcmeón de Crotona DK 24 A 5.

compartirían y tratarían de demostrar –argumentativamente– la creencia popular del “fuego visual”. En un poema escrito durante la primera mitad del Siglo V a.C., Empédocles compararía el funcionamiento del ojo con el funcionamiento de una linterna:

Así como, cuando alguien que planea un viaje en una noche invernal, prepara una lámpara, ¡llama de ardiente fuego y para protegerla contra los vientos la ajusta a una pantalla de lino que dispersa las ráfagas de los vientos cuando soplan, pero la luz más tenue penetra y brilla a lo largo del umbral de la puerta con inextinguibles rayos, así también ella (sc. Afrodita) da a luz a la redonda pupila, fuego primigenio envuelto en membranas y delicados ropajes atravesados por maravillosos embudos, que contienen el agua profunda que fluye en su derredor, permite al fuego más sutil su paso hacia afuera.⁶

Por esta cita *in extenso* podemos decir que Empédocles creía que la visión dependía principalmente de dos diferentes tipos de fuego: de una flama exterior (el sol, el fuego o las linternas) y otra interior (el ojo) al ser humano, todo ello de acuerdo al principio general de acción semejante que él mismo sostenía. En sus propios términos: “Pues con la tierra vemos la tierra, con el agua el agua, con

el aire el aire brillante y con el fuego el fuego destructor [...]”.⁷

Ahora bien, la única postura que trataría de romper con la noción de la teoría del “fuego visual” sería la de los atomistas (Siglo V a.C.). Estos filósofos centrarían la sensación visual en el impacto que los *efluvios* o átomos del objeto observado causarían en el interior de los órganos de observación (ojos). Si nosotros creemos en los testimonios de Teofrasto, Empédocles y Demócrito, los atomistas sí pudieron haber adoptado una teoría diferente a la noción popular del “fuego visual”.

Demócrito (460 a.C.- 370 a.C.), por ejemplo, aseguraba que la visión era causada por la proyección de *efluvios* lanzados desde los objetos hacia los ojos, a su vez, los *efluvios* oculares los interceptaban, en algún punto del trayecto, para formar una imagen sólida en el aire que, posteriormente, regresaría y se introduciría en la pupila del ojo para causar una impresión (visión).⁸ A su vez, Platón (428/7-347 a.C.) y los platónicos (387 a. C. y 410 d. C.) afirmaban –junto con la creencia popular– que la sensación visual se producía cuando los haces oculares o “fuego visual”, enviados desde los ojos humanos, chocaban con los objetos externos.⁹

⁷ *Ibid.*, DK 31 B 393.

⁸ Demócrito, “Fragmentos” en *Los filósofos presocráticos Vol. III*, DK 68 A 587–590.

⁹ Cf. Platón, *Timeo* en Diálogos VI, §45b–§47c.

⁶ Empédocles, “Fragmentos” en *Los filósofos presocráticos Vol. II*, DK 31 B 389.

Poco después, Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) formularía una teoría nueva que refutaría a las dos anteriores, en ella afirmarí­a que el elemento que se encuentra entre el objeto y el ojo juega un papel fundamental.¹⁰ Asimismo, asegurarí­a que cuando el elemento (aire o agua) est­a en reposo hay oscuridad; pero cuando est­e est­a en activo (excitado), por la lumbre del Sol o de una fogata, el elemento pasa a un estado dinámico y se vuelve transparente o traslucido. De modo que los colores y las formas de un objeto viajan hasta nuestros ojos, y, seg­un el estado en el que se encuentre el elemento (aire o agua), los colores variar­an.

Más tarde, los herederos más influyentes de Demócrito, es decir: Epicuro (341 a. C.-270 a. C.) y Lucrecio (99 a.C.-55 a.C.), eliminarí­an por completo el postulado del “fuego visual” al imaginar pequeños rayos de átomos o *efluvios* viajando desde los objetos hacia los ojo.¹¹ Así, Epicuro y Lucrecio lograrí­an articular una novedosa teoría que explicarí­a perfectamente que de los objetos observados brotan partículas que hieren los ojos e impresionan a la vista, en otras palabras: contaban con una intuición vaga sobre las leyes de refracción y reflexión de la luz.

¹⁰ Cf. Aristóteles, *Acerca del alma*, Libro II, §418a-§419a.

¹¹ Olivier Darrigol, *op. cit.*, p. 3-4.

A su vez, cabe decir que el sentido de la vista tuvo un papel fundamental en la filosofía clásica para establecer una teoría del conocimiento que permiti­o dilucidar la verdad del mundo, la cual ha tenido enormes consecuencias hasta el día de hoy. Por una parte, Platón distingue dos tipos de conocimiento: el sensible y el inteligible.¹² El primero est­a dado por los sentidos y el segundo por la razón. Mas el saber no es propio de la percepción, ya que sólo con los sentidos se pueden percibir las cosas del mundo cambiante, las cuales son una copia de las ideas eternas y verdaderas.

Es decir, para Platón las cosas materiales no tienen una realidad estable, lo que las vuelve contingentes para el conocimiento, pues sólo son cosas en movimiento, percepciones en constante flujo. A diferencia de la pura percepción, el saber se genera por la reflexión racional que lleva a cabo el hombre sobre los propios objetos percibidos. Ideas materializadas como la justicia, la identidad, la diferencia, la unidad, la belleza y la bondad se llegan a conocer únicamente por medio de la actividad reflexiva del ser humano.

Por otra parte, Aristóteles sostení­a que de todos los sentidos, la vista es privilegiada porque permite un tipo de conocimiento directo al notar las

¹² Cf. Platón, *Teeteto* en Diálogos V, §152a-§186a.

diferencias de las cosas.¹³ Sin embargo, ninguna de las sensaciones proporciona sabiduría por sí sola a pesar de ser el modo de conocimiento por antonomasia, ya que no dan explicaciones acerca de lo que acontece o sobre lo que las cosas son. En el caso del ser humano, las sensaciones generan experiencias que se vinculan directamente con la memoria, lo que permite cierta comprensión y conocimiento del mundo. Así, para Aristóteles, la experiencia da lugar a la ciencia (*epistēmē*, modo de ser demostrativo) y al arte (*téchnē*, que es una disposición productiva acompañada de la razón, y no el arte del artista). La experiencia es el conocimiento de cada caso particular, mientras que el arte lo es de lo general.

Cabe indicar que el arte, como la ciencia, provee de verdad al alma.¹⁴ El arte es una construcción, una implementación racional. Éste tiene lugar por las diversas percepciones de la experiencia que crean una idea general acerca de los casos semejantes.

Ahora bien, durante la Edad Media las investigaciones sobre la naturaleza de la luz y la percepción fueron impartidas, principalmente, por los matemáticos y médicos árabes en el Medio Oriente,

quienes retomaron las teorías formuladas por los antiguos griegos (Platón, Aristóteles, entre otros), pues gracias a su fecunda tradición de traductores recobraron viejos textos que ayudaron al florecimiento de la matemática, la medicina y la filosofía durante esta época poco fecunda en occidente.¹⁵ Durante el Renacimiento una parte de Europa adquirió los conocimientos que desarrollaron los sabios árabes; ellos fueron la principal inspiración y la base para que los florentinos –y algunos artistas nórdicos–¹⁶ comenzaran una revolución en el pensamiento de Occidente; dicha revolución técnica y epistémica¹⁷ repercutió enormemente en las artes, en las demás áreas del conocimiento humano y en la concepción misma del hombre.¹⁸

Uno de los logros más importantes del pensamiento renacentista fue la revaloración del cuerpo humano,¹⁹ lo que explica que el arte, la medicina y la filosofía centraran parte importante de

¹³ Cf. Aristóteles, *Metafísica*, Libro I, §980b–§981b.

¹⁴ Cf. Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, Libro VI, §1139b–§1140a.

¹⁵ Cf. Hans Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, pp. 9-10.

¹⁶ Cf. E. H. Gombrich, *La historia del arte*, p. 235.

¹⁷ Cf. Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, p. 221.

¹⁸ Cf. Arnulfo Eduardo Velasco, “El cuerpo y sus significados” en *Pensamiento y arte en el Renacimiento. Primer Coloquio sobre Arte y Renacimiento*, p. 65.

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

sus investigaciones en desvelar el funcionamiento anatómico del cuerpo que ahora era considerado más que un saco de sangre, bilis y flujo de alimento digerido que anclaba al alma humana en la banalidad del mundo terrenal.²⁰

La gran cantidad y diversidad de obras artísticas como dibujos, pinturas y esculturas permiten entender el gran análisis que se realizó para descubrir la complejidad de la creación divina a partir de la disección de cadáveres,²¹ incluso cuando estos actos violaban las normas impuestas por la autoridad de la Iglesia y la moral cristiana. De modo que la comprensión del funcionamiento fisiológico y anatómico del cuerpo humano permitió el avance de la medicina y de la representación artística en la pintura, la escultura y la arquitectura; esto es, la filosofía natural y el arte formaron parte indivisible de una revolución del pensamiento en donde ambas consolidaron un tronco común en el que florecía el saber. El hombre del Renacimiento asumió un lugar central en la configuración del mundo, pues se tomó a sí mismo como parámetro fundamental para modelar su entorno al transformar los espacios que habitaba en ciudades, plazas, palacios y catedrales que reflejaban un ideal muy claro; en palabras de Eduardo Velasco:

²⁰ *Ibid.*, p. 63.

²¹ *Ibid.*, p. 69.

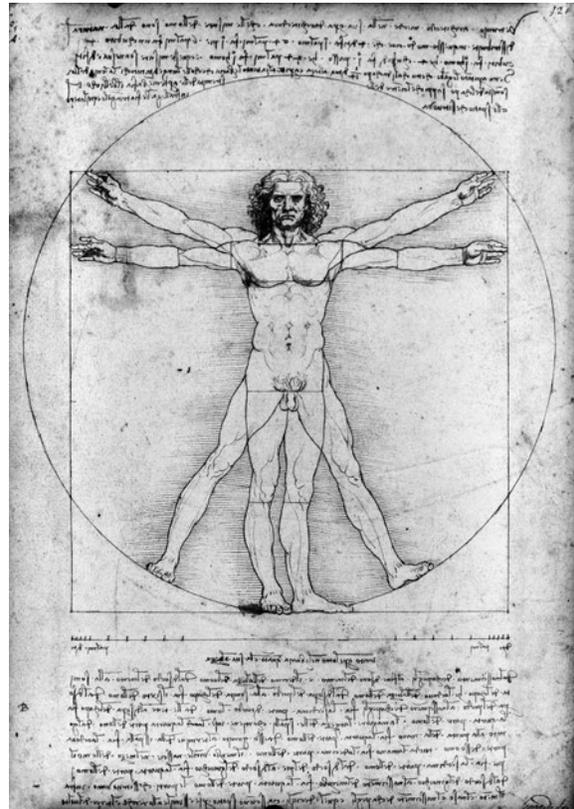


Ilustración 1. Leonardo Da Vinci, *Hombre de Vitruvio o Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano*, 1492 aprox.

[...] para el artista del Renacimiento el hombre deja de ser simplemente 'el humilde observador de la grandeza divina', y adquiere la categoría de una 'expresión orgullosa del propio Dios, su heredero natural de la Tierra'. De acuerdo con ello, el cuerpo humano se convierte en la metáfora básica, en una representación microcósmica de la totalidad, a partir de la cual deben concebirse incluso el cuerpo mismo de la iglesia y la estructura de los espacios arquitectónicos.²²

²² *Ibid.*, p. 65.

La valoración corpórea cobraría una transcendencia fundamental en estos tiempos, porque encontrarían en el propio cuerpo un indicio de las cualidades divinas que también estarían presentes en la naturaleza de las cosas, esto es: en la flora y la fauna del planeta. De ahí que el hombre renacentista externara su interés por descubrir y entender las leyes responsables de generar la belleza de todos los cuerpos y objetos presentes en su entorno. Sus investigaciones los llevarían a (re)encontrar y (re)formular leyes universales manifiestas en principios matemáticos que serían conocidos como la divina proporción, la proporción áurea o el código de Fibonacci.²³

La idea que comenzaría a imperar en estos tiempos asumiría que el cuerpo humano es la medida de todas las cosas, a partir de él (de la palma de las manos, de los brazos y de los pies) se comenzarían a fijar unidades de medición que permitirían cuantificar las partes del mundo para controlarlo y poseerlo con mayor eficacia. Lo mismo ocurriría con la arquitectura, tomaría las características humanas para proyectar sus espacios, al basarse en sus tipologías se comenzarían a erigir los lugares que constituirían el cuerpo mismo de la ciudad. Como lo escribiría Victor Burgin:

La (con) fusión de representaciones de cuerpo y ciudad tiene una historia. En

²³ Umberto Eco, *Historia de la belleza*, p. 66.

el tercer libro de Vitrubio, dedicado al diseño y a la construcción de templos, el arquitecto romano describe cómo las extremidades extendidas de un “hombre bien formado abarcan el círculo y el cuadrado. El propósito de la descripción –que es la base de un célebre dibujo de Leonardo da Vinci– es propugnar que los edificios exhiban la misma relación armoniosa de las partes con el todo que Vitrubio encontraba en la forma humana. El cuerpo no es simplemente algo que va a estar contenido en un edificio, el cuerpo *contiene* el propio principio generador del edificio.²⁴

En este punto de nuestra investigación es necesario recordar que en este contexto histórico el cuerpo se consideraba una cárcel que apresaba al alma humana para vivir una existencia terrenal, esto es: llena de apetencias y necesidades fisiológicas vergonzosas a la luz de la moral cristiana. Así, el cuerpo humano se consideraba una morada en donde el alma habitaba durante un breve periodo de tiempo antes de unirse al Reino de Dios para la eternidad. Pues la doctrina teológica Medieval que se extendería durante el Renacimiento recuperaría la dualidad alma-cuerpo de la filosofía platónica²⁵ y aristotélica²⁶ para fundar sus bases agustinianas y tomistas. Por tales

²⁴ Victor Burgin, *Ensayos*, p. 151.

²⁵ Cf. Platón, *Fedón*, Diálogos Vol. I, §6b.

²⁶ Cf. Aristóteles, *Acerca del alma*, Libro II, §412a–§413a

en el estudio de las proporciones físicas del cuerpo y de la armonía de éste con la naturaleza,³⁰ lo que construyó un canon de belleza teóricamente sustentado por la tradición filosófica de Occidente (Pitágoras y Platón). Pues, el concepto de belleza heredado tenía una fuerte fundamentación metafísica que, a su vez, partía de un carácter matemático y cuantitativo que dotaba de un aspecto formal a todo lo generado por el hombre y por la propia naturaleza.³¹ Como Arthur Danto lo refiere: “[...] debe en cualquier caso recordarse que los humanistas de la cultura florentina eran platónicos hasta la médula [...]”.³² Por ello, no es de extrañar que las imágenes creadas por los artistas buscaban plasmar la belleza al encarnar los ideales –de bondad y justicia– que proclamaba la Iglesia católica en sus fieles. La imitación de los cuerpos y de la naturaleza buscaba materializar ese hálito divino que esperaba redimir a los espectadores con la gracia de sus obras.

Las imágenes de Alberti, Leonardo Da Vinci y Miguel Ángel dan fe del gran avance en la comprensión de la mirada, pues son obras que emulan satisfactoriamente los fenómenos del mundo exterior, los cuales son captados por el aparato óptico del ser humano. A partir de allí se cimentará, con mayores

bases, un canon visual fundamentado en diferentes estudios –matemáticos, físicos y ópticos– que darán parámetros de verdad a una realidad observable que depende por completo de la mirada humana. Al respecto, Juan Plazaola afirma:

Los tratados sobre las artes del diseño dejan de limitarse a la técnica en la Italia del Quattrocento. Se ocupan preferentemente de la interpretación de la realidad y dan normas para representarla. Apuntan a una interpretación positivista de la naturaleza, pero no hallan un método estrictamente científico; es lo que distingue a un Leonardo de un Galileo. En el curso del Renacimiento se avanza, buscando una estética científica mediante las fórmulas de la matemática y de la geometría; pero los primeros tratados importantes –los de Alberti y Leonardo– se fundan más en una intuición y [una] experiencia que en conocimientos científicos.³³

De este modo, bajo la intuición de los hombres más brillantes de la época, la perspectiva central verá su nacimiento gracias al redescubrimiento de los grecorromanos por parte de los renacentistas.

Hasta aquí, el ver comienza a cobrar un matiz transformador al ser proseguido por la acción misma de la mano humana, debido a que el arte ya no se encuentra determinado del todo por la

³⁰ Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 72-81.

³¹ Juan Plazaola, *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*, p. 28.

³² Arthur Danto, *Qué es el arte*, p. 83.

³³ Juan Plazaola, *op. cit.*, p.73.

idea platónica y aristotélica de la *mímesis*;³⁴ en otras palabras: el arte ya no

³⁴ La teoría del arte como imitación tiene una larga historia en Occidente: se remonta a la antigua Grecia y tiene como referencia primordial los textos de Platón y Aristóteles; de acuerdo con Plazaola: “Platón considera [...] el arte como *mímesis*, pero en el sentido que encarna en forma sensible ideas espirituales. Por eso lo desprecia en la *República* y en las *Leyes*; porque, imitando la realidad sensible, que es, a su vez, imitación de la idea ejemplar, el pintor se aleja en tres grados de la verdad. El arte no debe guiarse por el placer del vulgo, sino por el juicio del que conoce el *objeto* que se imita, conocedor de los *números* y *medidas* que constituyen los seres creados. Platón ve el peligro del influjo irracional del arte, y quiere evitarlo situándolo en un plano de pura visión intelectual. Sensible a la belleza de las formas geométricas y abstractos, se opone al arte «moderno», que tendía entonces a provocar la *ilusión*; censura a los que buscan las apariencias bellas menospreciando la verdad [...]. Aristóteles sostuvo también el principio de la *mímesis*: el arte imita la actividad de la naturaleza en el sentido de que la prolonga o la *completa*. [...] Cualquiera que sea la razón por la que el genio de Aristóteles, al hablar de las artes, pensara en la *mímesis* (término inadecuado para nosotros) y notara el placer que ella provoca, hay que guardarse de interpretarla como copia de las apariencias sensibles, puesto que el mismo término lo aplica a la música y a la danza que con figuras rítmicas «imita» los caracteres del hombre, sus acciones y pasiones. También la tragedia es imitación; pero no porque imite una cosa particular y contingente, sino porque crea

sólo se considera una simple imitación de la naturaleza, pues para Leonardo, Miguel Ángel y Rafael –como para el hombre renacentista– el arte también es posibilidad de creación. Juan Plazaola lo expone claramente al escribir que: “Lo que Leonardo desprecia es el mimetismo empírico, no la imitación de la naturaleza guiada por la ciencia”.³⁵ Por tanto, la acción transformadora del hombre se encuentra simbolizada principalmente por dos partes del cuerpo: el ojo y la mano. El primero es el símbolo de la contemplación intelectual que permite apreciar la verdad del mundo en el que se encuentra inmerso por deseo divino; el segundo, símbolo del trabajo manual que es capaz de transformar el mundo natural para crear

una especie de imagen, [...] de lo que es necesario: no presenta lo que ocurrió, sino lo que tenía que ocurrir” (*ibid.*, pp. 357-358). Si bien para Plazaola la definición de *mímesis* aristotélica es problemática, para los filósofos contemporáneos, como Gadamer, la *mímesis* no refiere a una copia de la naturaleza, sino que se trata de una representación, es una conformación autónoma, de ahí que se trata de una creación que complementa. El placer que genera la *imitación* está en que de ella se puede aprender, deducir y reconocer formas. La tragedia es *imitación* de las acciones de la vida humana, no de la naturaleza ni de las personas, sino de la acción. (Cf. Hans-Georg Gadamer, “Poesía y *mímesis*” en *Estética y hermenéutica*, pp. 123-128. y Aristóteles, *Poética*, §1449b–§1450a.)

³⁵ Juan Plazaola, *op. cit.*, p. 361.

otro completamente nuevo que se ajuste a su imagen y semejanza.

De ahí que la conciencia misma de la mirada tenga una incidencia fundamental en la transformación del mundo: el conocimiento de éste es revelado por la mirada atenta que recorre los nuevos horizontes descubiertos por el ser humano durante su andar en el mundo. Al respecto, Leonardo Da Vinci preguntaría:

¿Hay algo que no se haya hecho por él [el ojo]? –pregunta en el *Tratado de la pintura*–. Él mueve a los hombres de Oriente a Occidente, para ello ha inventado la navegación y supera a la naturaleza en esto: los elementos naturales son finitos y las obras que el ojo ordena a las manos son infinitas, como demuestra el pintor en las ficciones de animales y hierbas, plantas y lugares.³⁶

Para el pintor, la vista permite al hombre desplazarse y descubrir el mundo en el que habita. La transformación de la naturaleza comienza con la mirada que descubre nuevos panoramas que habrá de moldear a su antojo, dado que: “El ojo ordena a la mano cambiar el mundo que él contempla”.³⁷ Pues el ser humano tiene la libertad para hacerlo, ya que Dios le ha conferido la gracia divina de

la indeterminación; esto es, el hombre renacentista asume su libertad para formarse a sí mismo según sus ideales –sean éstos los más altos o los más bajos– pues Dios lo ha creado con esa posibilidad, en ello radica su dignidad y su perdición.³⁸

Por lo cual, el libre albedrío le permite al hombre asumirse como un ser indeterminado que es capaz de esculpirse a sí mismo para cambiar su propia naturaleza y la de su entorno.³⁹ Dado que Dios creó al mundo y a los animales para que estuviesen a su completo servicio y disposición.⁴⁰ Ésta es la nueva concepción del hombre que expresa Giovanni Pico Della Mirandola, filósofo renacentista, al escribir su *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Dicha noción se encarnó en las mentes más brillantes de aquella época, lo que generó un cambio complejo en la concepción misma del ser humano y de su relación con el mundo que habita; idea que llegará hasta sus últimas consecuencias durante la Modernidad y la consolidación de la razón instrumental,⁴¹ la cual planteará, en la época Contemporánea, la presencia del ser humano como un simple habitante más del mundo; pues al ser despojado de su autoridad divina, tras proclamarse la

³⁶ Leonardo Da Vinci, citado por Luis Villoro en *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, pp. 50-51.

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ Giovanni Pico Della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, pp. 16-17.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 55.

muerte de Dios, se preguntará cuál es su responsabilidad ética con respecto al mundo y la naturaleza de la que tanto se ha servido sin miramientos hasta el día de hoy.

Durante el Renacimiento, el mundo comenzó a cambiar rápidamente gracias a la intervención del hombre en la naturaleza. El sentido de la vista ordenará lo que las manos tendrán que moldear para que la vida civilizada florezca a partir de un ideal en donde la ciencia y la técnica imperarán –poco a poco– sobre la fe cristiana. Al respecto, Luis Villoro cuestiona: “¿Cuáles son las maneras en las que el ojo ordena a las manos transformar el mundo? Son dos; ambas están ligadas como cara de una moneda: el arte y la ciencia. La visión estética y la intelección científica responde al mismo empeño”.⁴² Y entonces, se entiende que la transformación del mundo natural comienza una vez que el ser humano convierte el lugar que habita en un espacio ordenado y adecuado para la vida política. Nace así la vida civilizada, fruto de un cambio sustancial en la concepción misma del hombre; en palabras del filósofo mexicano: “[...] en el acto de realizarse a sí mismo [el hombre], engendra un mundo nuevo: el mundo de la cultura, sobre puesto a la naturaleza”.⁴³

⁴² *Ibid.*, p. 51.

⁴³ *Ibid.*, p. 48.

Dicho mundo es moldeado y materializado por las manos del ser humano, las cuales son capaces de proyectar nuevas posibilidades para que la vida social se desenvuelva adecuadamente según sus ideales e intereses. Para realizar estos propósitos, la intervención de la arquitectura es fundamental, pues en ella la ciencia y el arte se funden para transformar los espacios naturales en lugares artificiales que cambian en grado sumo el sentido mismo del habitar. Porque el mundo por sí solo es la morada natural del hombre, es allí donde encuentra su hogar y donde encuentra todo lo necesario para subsistir: tiene ahí cobijo contra las inclemencias del tiempo y el sustento necesario para alimentarse y paliar el hambre. Pese a ello, el hombre ha necesitado separarse de esa vida sencilla que le ofrece la naturaleza para crear una morada propia, es decir, fundar espacios artificiales específicos para satisfacer sus nuevas necesidades políticas, sociales, culturales, espirituales y religiosas que han sido creadas o adquiridas a lo largo del tiempo. Luis Villoro sostenía que:

La arquitectura está destinada a crear una nueva morada al hombre que refleje la estructura que ha inventado para su vida social. Leonardo diseña una ‘ciudad ideal’, perfectamente planificada conforme a la razón, cuya traza corresponde a las relaciones de clase y a los hábitos de una república ordenada. El arte es una creación de un ámbito

humano que no coincide con el espacio natural.⁴⁴

En resumen, con lo expuesto brevemente hasta ahora se puede asegurar que a través de la mirada se configura el espacio arquitectónico, el acto de ver cobra un valor fundamental para que la mano pueda crear nuevas posibilidades de habitar en el mundo. Porque además de andar o deambular, el ser humano también tuvo que observar. De ese modo, la mirada fungió un papel fundamental en la configuración arquitectónica de los lugares. No es casualidad que la arquitectura, así como la pintura, la escultura y las demás artes florecieran durante el período renacentista, porque, como se explicitó previamente, en él se asumió al hombre en tanto copartícipe de la creación divina. En consecuencia, el avance de las capacidades técnicas y científicas fue favorecido por el entusiasmo de aquéllos que se atrevieron a pensar un mundo lleno de posibilidades, uno que ellos mismos podían planear y crear para sí.⁴⁵ Por ende, se puede entender que las *metrópolis* trazadas y edificadas a lo largo de la historia han sido un reflejo fiel de las ideas propias de su tiempo, de las aspiraciones y de las ambiciones que se generaron en su atmósfera; como Pallasmaa ha señalado:

Las construcciones arquitectónicas humanizan el mundo otorgándole una dimensión humana y un horizonte de juicio y significado. Ofrecen una dimensión a la aterradora infinidad y homogeneidad del cosmos. La arquitectura crea una naturaleza artificial y, al mismo tiempo, pone de manifiesto los fenómenos naturales.⁴⁶

De manera que ahora se puede entender cómo y por qué el ver tiene una fuerte implicación para la configuración del mundo: el dibujo, la pintura y la arquitectura dan muestra clara de ello, sobre todo a partir del Renacimiento.⁴⁷ Un período fundamental para entender las implicaciones que supondrá la visión hegemónica de Occidente, la cual se verá problematizada en las épocas subsiguientes: la Modernidad y la era Contemporánea se encargarán de poner en cuestión estos cánones que se erigen bajo intenciones de universalizar un punto de vista particular, entre muchos otros, al proclamar la mirada perspectiva como aquélla que se aproxima a la verdad.⁴⁸

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁴⁵ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 291.

⁴⁶ Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, p. 156.

⁴⁷ Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamín, Lyotard, Rancière*, p. 19-20.

⁴⁸ Martin Jay, *op. cit.*, pp. 221-222.

1.2.1. PROYECCIÓN VISUAL DEL ESPACIO: SIMULACIÓN DE LA MIRADA

La búsqueda por imitar la realidad del mundo ha sido una preocupación capital para la civilización occidental; la historia del arte ha dado cuenta de ello, sobre todo porque una parte importante de su estudio ha tomado especial interés por entender el desarrollo del dibujo y la pintura durante sus diferentes épocas, digamos, las implicaciones socio-culturales que impulsaron los cambios y avances de sus propias técnicas durante el devenir de la historia en Occidente.

Ya hemos visto –en las páginas anteriores– qué cambios significativos, en el pensamiento y en el arte, se llevaron a cabo en el Renacimiento, pues la búsqueda y el redescubrimiento de los conocimientos pasados permitieron que el ser humano privilegiara un punto de vista único desde el cual ver la realidad misma. Surge así la perspectiva, una técnica que corresponde a la simulación de la mirada humana, la cual se encuentra afianzada por teorías matemáticas, geométricas y físicas que explican el funcionamiento de los fenómenos ópticos que el ojo humano es capaz de percibir.

Dichos conocimientos tecno-científicos fueron asimilados por los artistas encargados de generar imágenes que

reflejaran la realidad, es decir, la verosimilitud fue un aspecto fundamental que el dibujante, el pintor, el escultor y el arquitecto debían de buscar para que su quehacer tuviese valor y sentido para los espectadores de sus obras. Lo interesante es que esta enorme necesidad por representar la realidad se afianzó fuertemente en Europa, mientras que en otros lugares del mundo esa misma necesidad no tuvo cabida. Arthur Danto lo expresa de ese modo al escribir que algunos artistas del lejano Oriente, durante esa misma época, tuvieron contacto directo con la técnica perspectiva, y, pese a ello, no generó impacto o cambio alguno en su forma de crear imágenes. Pues los pintores orientales decidieron rechazar la opción artística que se presentaba ante sus ojos bajo la promesa de la representación de lo real. Danto afirma:

[...] los artistas chinos de la dinastía Qing [...] conocieron la perspectiva mediante el pintor misionero padre Castiglione, pero sintieron que no había lugar para asimilarla en su proyecto artístico. Esto significa que la estructura de las pinturas Chinas se convierte en un método deliberado cuando hay otras alternativas claras y conocidas.⁴⁹

⁴⁹ Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 74.

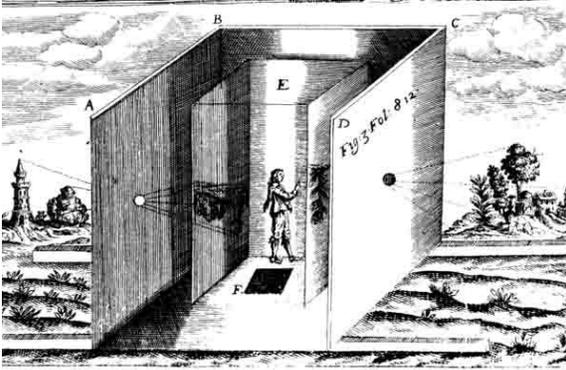


Ilustración 3. A. Kircher, Cámara oscura portátil. Ilustración de *Ars magna lucis umbrae*, 1671.

Este caso ilustra a la perfección el paradigma visual que se gestó en Occidente durante el periodo Renacentista: la mirada perspectiva se fincó en el imaginario simbólico Europeo hasta llegar a sus últimas consecuencias en las épocas Moderna y Contemporánea. Fue hasta el descubrimiento de la fotografía que Occidente pudo convencer a la mayor parte del mundo de que sus imágenes son un fiel reflejo de la realidad. De eso hablaremos más adelante.

Ahora bien, es necesario decir que la técnica perspectiva revolucionó las artes por su capacidad de generar imágenes que imitan, de una manera fehaciente, las proporciones del cuerpo y de los demás objetos de la naturaleza; además de generar la ilusión de espacialidad y profundidad en una superficie o plano bidimensional. Si bien es cierto que antes del periodo renacentista se habían tratado de emular estos efectos, no se habían logrado con tal eficacia.

Pues era necesario recuperar los conocimientos y descubiertos hechos por los antiguos griegos (Pitágoras, Platón, Aristóteles, Vitrubio, etc.) y por los sabios árabes (Alhacén 965-1039, por citar sólo un ejemplo) para hacer posible una perfecta simulación de la mirada en un soporte bidimensional: como lo es una hoja de papel, un muro o un lienzo.

Así pues, dada la complejidad de los conocimientos que explican el funcionamiento óptico del ojo y de la naturaleza de la luz, es interesante que todos y cada uno de ellos se encuentren contenidos en un sólo aparato capaz de proyectar las imágenes del mundo en su interior: la *cámara obscura*. Ya desde Aristóteles se tenía conocimiento de este fenómeno óptico; tiempo después los árabes lo retomaron para hacer sus investigaciones científicas al comparar a ésta con la estructura interna del ojo humano; posteriormente, los artistas florentinos lo recuperaron para hacer uso del aparato y generar pinturas más realistas al trazar con mayor precisión y fidelidad los contornos, líneas y figuras de las imágenes proyectadas en el interior de la *cámara*. De ese modo, la técnica perspectiva se erige triunfante al comparar su perfección con la mirada humana, aun cuando no son exactamente lo mismo; en palabras de Navarro de Zuvillaga:

La perspectiva, pues, procede de la visión natural, pero no es lo mismo que

ésta. La diferencia fundamental entre una y otra es que en la perspectiva la imagen se recoge sobre un plano, y en la visión sobre la superficie pseudo esférica de la retina; suponiendo que en el caso de la visión pudiéramos hablar de un plano del cuadro, imaginario, por su puesto, éste estaría siempre en posición perpendicular al eje de visión, independiente de en qué dirección se situara éste último. De ahí que en la perspectiva se pueda producir deformaciones de la imagen y en la visión no. Por lo expuesto anteriormente, queda claro que la visión artificial (de la técnica perspectiva) y la visión natural (de la visión humana) tienen ciertas diferencias que las distinguen entre sí. No obstante, la perspectiva es un modelo que explica muy acertadamente el funcionamiento de la mirada humana y la naturaleza de la luz, de allí la aceptación que ha tenido hasta el día de hoy.⁵⁰

La historia conjunta del dibujo y la pintura occidental es conocida como una paulatina evolución de un sistema de imágenes dedicado a la imitación de la realidad; es decir, del lugar que habitamos en el mundo. Hemos mencionado que en el Renacimiento se hicieron varios descubrimientos o redescubrimientos tecno-científicos que ayudaron a imitar la realidad visible; entre ellos se encuentra la *ventana de Alberti* o el

⁵⁰ Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, p. 10.

reticulado renacentista, invención atribuida a los artistas florentinos Filippo Brunelleschi (1377-1446) y Leone Battista Alberti (1405-1472). Sin embargo, en realidad ellos no fueron como tal los inventores de dicha técnica; anteriormente, Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai, mejor conocido como Masaccio (1401-1428), y su contemporáneo, Paolo Uccello (1396/1397-145), ya habían hecho uso de la ventana para realizar sus pinturas.⁵¹ Lo que en realidad se le puede atribuir a Alberti es la escritura del primer tratado de pintura (1434) que hace una exposición sistemática del funcionamiento de la técnica. Alejandra Velázquez informa que:

[...] Alberti fue, efectivamente, el primero en exponer, como parte central de un método, el uso del velo para brindar un servicio invaluable al pintor, ya que –gracias a él– no sólo sería posible fijar la imagen de un objeto mutable, sino también le permitiría hacer maniobras con la imagen a pintar, procesándola a escala, como si fuera una proyección cartográfica rectangular, cuyos paralelos y meridianos ubican, de manera precisa, cada parte de los objetos tridimensionales a representar sobre una superficie plana.⁵²

⁵¹ Alejandra Velázquez Zaragoza, “La representación en el arte y en el conocimiento. Perspectiva y Método Cartesiano” en *Pensamiento y arte en el renacimiento*, p. 80.

⁵² *Ibid.*, pp. 80-81.

En cierta medida, la analogía que realiza Velázquez con respecto al método cartográfico y al reticulado renacentista no es fortuita, ya que la avanzada concepción del espacio que se desarrolló en el Renacimiento tuvo, muy posiblemente, una referencia directa en la rejilla cartográfica. La ciudad de Florencia fue la primera –de Europa– en redescubrir los antiguos mapas de Ptolomeo.⁵³ Por lo cual, Brunelleschi y Alberti tuvieron altas posibilidades de conocer la red, gracias a un posible contacto con el planisferio ptolemeico.

En este punto es necesario mencionar que el método descrito por Alberti consiste en simular una ventana común mediante la cual el sujeto puede observar el mundo exterior a través de un marco rectangular; dicha ventana se encuentra perfectamente segmentada por líneas verticales y horizontales; éstas están separadas entre sí –conservando la misma distancia–. De modo que queda una retícula o cuadrícula perfecta mediante la cual se puede observar y copiar la distribución correcta de los elementos en el espacio visible, digamos, las proporciones de los objetos y demás aspectos formales que el sujeto es capaz de trasladar directamente de la ventana a un soporte bidimensional.

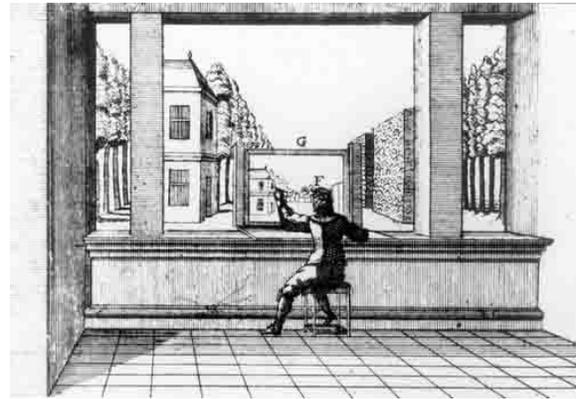


Ilustración 4. Grabado del siglo XVIII que pone de manifiesto la idea del “cuadro como una ventana” (Alberti) representando la “pared de vidrio” (Leonardo). Tomado de la obra de Jean Dubreuil, *La Perspective Pratique titulado Méthode fácil de représenter les objets naturels según las reglas de la perspectiva*, 1642.

Con la popularización de este método, la idea del cuadro como una ventana es adoptada por los pintores italianos y por los demás artistas europeos. Y aunque los antecedentes de la pintura renacentista remiten a la cultura grecorromana y al uso del marco rectangular,⁵⁴ la gran diferencia es que las representaciones pictóricas de los antiguos griegos y romanos no lograron emular la visión humana con total precisión. Quizás porque no pudieron advertir que la rejilla cartográfica les permitiría establecer correctamente las relaciones espaciales o porque tal vez no pretendían que las representaciones pictóricas simularan ser una ventana directa hacia el mundo real.

⁵³ Javier Navarro de Zuvillaga, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁵⁴ Pascal Quignard, *La imagen que nos falta*, p. 28.

Gombrich hace una anotación clara al respecto cuando asevera que las pinturas del periodo helenístico flaqueaban ante un análisis espacial más profundo:

Sin embargo, incluso esas pinturas son mucho menos realistas de lo que a primera vista podríamos creer. Si tuviéramos que responder a preguntas impertinentes acerca de la localidad, o tratar de trazar un mapa de ella, advertiríamos de pronto que ello no nos es posible. Ignoramos cuál es la distancia que se supone existe entre la casa de campo y el santuario, ni si este está cerca o lejos del puente. El hecho es que incluso los artistas helenísticos ignoraban lo que nosotros llamamos leyes de la perspectiva.⁵⁵

Al describir la pintura helenística del siglo I a. C., el historiador del arte pone en evidencia que las representaciones bidimensionales de aquella época no habían logrado establecer una relación verosímil con el entorno espacial que referían; pese a los grandes adelantos y descubrimientos que –paralelamente– tuvieron otras artes como la escultura y la arquitectura; las cuales podían representar, con asombrosa precisión, las características anatómicas del cuerpo humano gracias al dominio de la simetría y de la proporción.

Por su parte, Arthur Danto reflexiona sobre la historia de la pintura y su relación con la realidad del mundo que el arte ha tratado de plasmar desde el Renacimiento hasta el día de hoy; al respecto apunta:

Tal como se señaló anteriormente esto se deriva de la tradición renacentista, que estipula que mirar un cuadro debería de ser como mirar a través de una ventana abierta al mundo. Era como si el artista reprodujese en el papel o en la superficie de la tela la misma gama de estímulos visuales que contemplarían sus ojos si se estuviera mirando el tema de la imagen a través de una superficie transparente.⁵⁶

Esta técnica pictórica supuso la coronación de un canon que reinó por algunos siglos en Europa y en el resto del mundo –con menor medida–. El reconocimiento de los artistas más importantes de este período fue dado por sus aportaciones y destrezas en el uso de las diferentes técnicas pictóricas para la generación de imágenes fidedignas. Así, Leonardo Da Vinci fue conocido como uno de los grandes genios que utilizaba y estudiaba la *ventana de Alberti*. También por haber usado la *cámara oscura* y haberle hecho algunas mejoras para trazar las imágenes generadas en su interior con mayor precisión y comodidad. El conocimiento y dominio

⁵⁵ E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁶ Arthur Danto, *Qué es el arte*, *op. cit.*, p. 30.

de ambas técnicas le permitió ser conocido como el máximo exponente del arte pictórico de todos los tiempos en Occidente. Entendiendo al arte como *mimesis*; esto es: como imitación de la naturaleza.

Paralelamente, la técnica perspectiva también fue impulsada y mejorada por la arquitectura, pues los arquitectos renacentistas necesitaban dibujar o proyectar las estructuras arquitectónicas y las ciudades que habrían de construir. Para ello requirieron simular un espacio en tercera dimensión que permitiera imaginar cada una de las piezas que se erigieron en la realidad. A propósito Javier Navarro indica:

Uno es la necesidad que existe de que la arquitectura se dibuje –se proyecte– previamente a su realización; el otro es que la capacidad expresiva del dibujo perspectivo ha dado lugar a arquitecturas de gran interés que jamás llegaron a hacerse realidad.⁵⁷

La invención y la creación de las piezas arquitectónicas tuvieron su génesis en la imaginación de aquéllos que plasmaron sus ideas en la superficie plana del papel. Ya que para erigir una obra arquitectónica es necesario proyectar, en un plano bidimensional, las características formales y estilísticas que habrá de tener el palacio, la capilla o la iglesia

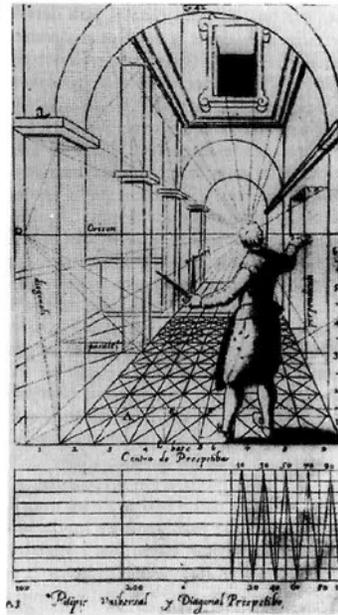


Ilustración 5. Grabado de Regla de los cinco órdenes de Arquitectura de Jecome de Vignola en traducción al castellano de Patricio Caxesi, Madrid 1593 (Edición de 1722), en el que se pone de manifiesto la relación perspectiva entre la arquitectura y el hombre.

a construir en el mundo real. Para la arquitectura la perspectiva es un sistema constructivo –geométrico– que permite representar vistas tridimensionales altamente realistas. De ese modo, los arquitectos han podido externar ideas complejas al ponerlas en papel y mostrarlas, es decir, al ser proyectadas en imágenes las ideas toman forma y se pueden comunicar a los otros para ser apreciadas y discutidas antes de que comience su construcción.⁵⁸

⁵⁷ Javier Navarro de Zuvillaga, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁸ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 21.



Ilustración 6. Anónimo (atribuido a Piero della Francesca, a Francesco di Giorgio o a Laurana, según los autores), *Vista de ciudad ideal* (h. 1475),

Es interesante pensar en este último punto, pues la proyección de un espacio arquitectónico, en un boceto o en un plano, tiene la necesidad de emular la mirada o el punto de vista que se habrá de tener de aquella estructura que no existe en la realidad, pero que tiene lugar en un espacio simbólico;⁵⁹ pues al dibujar cualquier estructura arquitectónica se estarán aplicando las reglas de la perspectiva central, las cuales corresponden a una interpretación del mundo que es validada, a su vez, por la facultad cognoscitiva del hombre occidental, la cual ha centrado, hasta el día de hoy, el conocimiento del mundo fenoménico en el sentido de la vista. Ante ello, Danto ha señalado:

La actitud casi sorprendente de Panofsky consistía en tomar un descubrimiento que emblematicaba virtualmente el progreso, como

la perspectiva lineal, y transformarlo en lo que denominaba forma simbólica, donde se trataba simplemente de una manera diferente de organizar el espacio. Y la manera en cómo se organizaba el espacio pertenecía a cierta filosofía subyacente manifiesta en otros aspectos de una cultura, como su arquitectura, su teología, su metafísica, e incluso sus códigos morales, que formaban totalidades culturales que se pueden estudiar mediante lo que Panofsky llama *iconología*.⁶⁰

Entonces, si la perspectiva se erige como una forma simbólica es porque a partir del siglo xv las élites europeas empezaron a adoptar, en sus pinturas, jardines, ciudades y arquitecturas, el paradigma perspectivo.⁶¹ Ello es fruto de una educación que pretendía

⁵⁹ Para más información *vid.* Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 2003.

⁶⁰ Arthur Danto, *Después del fin del arte. op. cit.*, p. 102.

⁶¹ Jean Louis-Déotte, *La época de los aparatos*, p. 131.

universalizar un punto de vista único que se imponía sobre todos los demás bajo la certeza de una verdad irrefutable sostenida por el logo centrismo europeo.⁶²

Ahora bien, en cierta medida no se puede hablar, en el Renacimiento, de una diferencia notable que distinga al pintor del arquitecto; o bien, que diferencie la pintura de la arquitectura. Pues los hombres encargados de la construcción de las grandes catedrales, de los suntuosos palacios y de las hermosas ciudades eran genios que no sólo dominaban los conocimientos y las técnicas de la pintura, la escultura y la arquitectura; sino que también tenían conocimientos e investigaban sobre anatomía, mecánica, astronomía, geometría, matemática, óptica y todos aquellos conocimientos que ahora denominamos bajo el calificativo de ciencias naturales y ciencias aplicadas (ingeniería).

Por ello, es completamente difícil disociar a las dos artes, porque la pintura inspiró a la arquitectura para levantar estructuras que eran inimaginables para su propio tiempo; a su vez, la arquitectura dio temas y motivos para que la pintura desarrollara un método que permitiera representar una espacialidad simbólica en un plano bidimensional que daría pie a la configuración del mundo de lo humano,



Ilustración 7. Carlo Giovanni Crivelli, *Anunciación con San Emidio* (1486), retablo, temple de huevo y óleo/lienzo, National Gallery, Londres.

por ejemplo: las ciudades ideales y edificaciones imposibles. En palabras de Navarro de Zuvillaga:

[...] el Renacimiento es prodigo en ejemplos de arquitecturas pintadas por artistas que, con espíritu arqueológico se inspiraban en edificios de la antigüedad y, con espíritu moderno, proponían soluciones arquitectónicas que, en muchos casos, influyeron en la arquitectura real. A este respecto, La escuela de Atenas de Rafael, parece haber inspirado el crucero de la basílica

⁶² *Ibid.*, p. 136.

de San Pedro de Roma ¿o fue, por el contrario, Bramante quien inspiró el cuadro? La santísima Trinidad, de Maccacio, los frescos de la Capilla Ovetari, de Mantegna, La flagelación, de Piero della Francesca y La anunciación con san Emidio, de Crielli presentan arquitecturas que nos son familiares porque vemos edificios con esos elementos y motivos, edificios que no existían cuando estos artistas los pintaron, inspirados en los edificios antiguos que conocían.⁶³

Actualmente podemos entender que la perspectiva es parte medular de la arquitectura occidental, pues su experiencia suele estar dominada, en mayor medida, por el placer visual que es capaz de generar en sus habitantes. Lo que permite olvidar que dicho lugar ha sido configurado –por el arquitecto o creador– para ser habitado por un cuerpo que puede oír, tocar, oler y saborear el entorno artificial en el que se encuentra inmerso toda vez que experimenta el fenómeno arquitectónico en su habitar.

Hay que tener en cuenta que toda experiencia arquitectónica requiere de una atención multisensorial por parte de los sujetos que la experimentan. Más allá del placer visual que es capaz de generar una estructura arquitectónica por el correcto uso de las proporciones, la simetría y demás aspectos formales que se

encuentran respaldados por una enorme tradición que ha estructurado los espacios para ser vistos desde diferentes puntos de vista,⁶⁴ es necesario recordar esta otra dimensión de lo arquitectónico: la que sugiere una experimentación de los espacios mediante una percepción sensorial más completa. Así, al entender la manera en que Occidente posicionó el paradigma perspectivo que ha configurado los lugares que habitamos hasta el día de hoy, es posible preguntar por otras posibilidades de la experiencia arquitectónica que vayan más allá de este paradigma.

Dado que se ha comenzado a problematizar la preeminencia que el sentido de la vista ha tenido sobre los otros sentidos en el desarrollo del arte y de la ciencia europea, el campo de la arquitectura ha puesto en evidencia el gran peso que ha tenido esta facultad cuando se trata de proyectar o edificar cualquier pieza arquitectónica; pero también, cuando se trata de habitarlas una vez que han sido construidas. Un ejemplo claro es el trabajo que el arquitecto Chris Downey ha llevado a cabo actualmente desde su despacho *Architecture for the blind*. Dicho arquitecto perdió la vista después de que se le practicara una operación para removerle un tumor cerebral que le dañó el nervio óptico, lo que le causó la pérdida de la visión.

⁶³ Javier Navarro de Zuvillaga, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁴ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, pp. 30-31.

Tras recuperarse de la intervención se enfrentó directamente con su labor profesional para cuestionar y dar cuenta de que la *praxis* arquitectónica está principalmente guiada por dicho sentido. Al respecto, él mismo refiere: “Se dice que el 80% de la experiencia de un arquitecto es visual, y el otro 20% es para el resto de los sentidos”.⁶⁵ De manera que, con la inversión de estos valores en la escala perceptiva de algunas subjetividades, éste y otros arquitectos han comenzado a priorizar las demás facultades cognitivas que permiten experimentar –de otra forma– los entornos que habitamos.

En concreto, ha manifestado enfáticamente que contamos con otros sentidos que permiten guiarnos, sobre todo porque hay sujetos que no cuentan con el sentido de la vista que les permita determinar visualmente su orientación espacial dentro de un entorno determinado; digamos, de aquellos sujetos que han perdido (total o parcialmente) la visión. En este punto es importante precisar que el 90% de las personas ciegas en realidad tienen una visión reducida que les permite percibir únicamente una mínima cantidad de luces,

⁶⁵ Chris Downey, citado por Gabriela Pallares en “Chris Downey: el arquitecto sin vista pero con visión”, *El Observador* (06 de enero de 2017), s. p. Disponible en: <https://www.elobservador.com.uy/nota/chris-downey-el-arquitecto-sin-vista-pero-con-vision-201716500> (Consultado el 05 de mayo de 2020).

sombras y figuras.⁶⁶ Al tener en cuenta esta información se puede entender, con mayor profundidad, que los espacios arquitectónicos también son percibidos a partir de las sutilezas ambientales que generan sus lugares –interiores y exteriores–, pues para las personas con problemáticas de visibilidad el sonido, la temperatura, la gradación lumínica, los olores y las texturas puede llegar a proporcionar datos sensoriales que les permiten ubicarse y recorrer cualquier construcción por sí mismos.

Hay que notar que un cambio de paradigma, en la arquitectura, implica una manera diferente de proyectar y planear cualquier lugar que se habrá de construir para ser habitado por un sujeto perceptivo, como se refieren con respecto al cambio que tuvo la *práxis* profesional del arquitecto Chris Downey:

Antes de perder la visión se enfocaba en cómo se veía un espacio, ahora piensa en cómo se sienten las texturas de los materiales, las temperaturas y la acústica, diseñar en base a los sentidos [sic]: un edificio bien hecho se traduce en un espacio que ofrece interacción sensorial.⁶⁷

Ahora bien, aunque no se puede negar que se toma en cuenta el impacto de estos factores a la hora de planear la

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

construcción de cualquier pieza arquitectónica, estos detalles suelen tener un peso visual más que funcional, es decir, los materiales a utilizar, los colores elegidos, las iluminaciones (artificial y natural) seleccionadas para ser adoptadas en los edificios suelen ser asignados según el impacto visual que causará en la mirada del espectador a la hora de contemplar la obra arquitectónica ya terminada.

Para poder romper con este paradigma, algunos profesores y alumnos han comenzado a dar un giro en cuanto a la manera de planear las estructuras que serán habitadas por una población cada vez más consciente y abierta a la diversidad.⁶⁸ Los sectores con capacidades diferentes, como los que tienen ceguera parcial o total, están comenzando a tener incidencia directa en la planeación de lugares cada vez más aptos y accesibles para ellos. Esto ha repercutido en una mejora en la edificación de lugares que enriquecen la experiencia de todos sus habitantes, incluso de aquéllos que no forman parte de alguno de estos sectores específicos. Sobre esto el profesor Pablo Campos puntualiza:

⁶⁸ Vid. Rut de las Heras Bretín, “Los ciegos que guían a arquitectos”, *El País* (15 de abril de 2019), s. p. Disponible en: https://elpais.com/ccaa/2019/04/12/madrid/1555080929_405250.html (Consultado el 05 de mayo de 2020).

[...] la arquitectura hay que mirarla desde multitud de puntos de vista, incluso desde el de a quien le hace falta, precisamente, ese sentido. Hay que percibirla. Uno de los objetivos de la arquitectura es facilitar la vida de las personas, sin distinción.⁶⁹

Aquí es interesante señalar que dichas cuestiones ya habían sido pensadas, desde el siglo XVIII, por el filósofo alemán Goethe. Para él la arquitectura era notablemente un arte que se encontraba dominado por el sentido de la vista, lo que significaba que las demás sensaciones del cuerpo estaban completamente subordinadas a la experiencia estética que supone ver las fascinantes construcciones con sus enormes cúpulas e imponentes columnas. En realidad, para el filósofo alemán era necesario revalorar el acto que supone recorrer o caminar por los lugares sin el apoyo de la mirada, todo para hacer posible la experiencia arquitectónica desde la participación de la totalidad sensorial de las subjetividades:

Se podría pensar que, como perteneciente a las bellas artes, la arquitectura trabaja sólo para el ojo, pero preferentemente debe trabajar –y se presta poca atención para ello– para el sentido del movimiento del cuerpo humano. Cuando al bailar nos movemos conforme a ciertas reglas, experimentamos una

⁶⁹ *Id.*

sensación placentera, y tendríamos que ser capaces de producir una sensación similar en alguien a quien condujéramos con los ojos vendados por una casa de buenas proporciones. Aquí entra en juego la difícil y complicada doctrina de la proporción que dota de carácter al edificio y sus diversas partes.⁷⁰

La cita *in extenso* que hacemos del filósofo alemán refuerza el argumento de que la experiencia arquitectónica – de las últimas cinco centurias– ha sido configurada, en gran parte, por y para el sentido de la vista. La experiencia que supone estos lugares ha sido configurada con la intención de que la mirada pueda participar en la contemplación de sus formas, a su vez, la experiencia multisensorial que implica habitar sus lugares ha sido relegada a un segundo plano que es necesario recuperar para dar cuenta de lo arquitectónico en sus múltiples formas.⁷¹

El ser humano, al tomar conciencia de la mirada, ha podido hacer del mundo un lugar propio. Las artes como la pintura y la arquitectura han dado muestra clara de ello –por lo menos en Occidente–, ya que a partir de cierto conocimiento

tecnocientífico han podido emular, de manera fehaciente, la facultad cognoscitiva que le ha dado poder sobre la configuración del mundo. La perspectiva forma parte fundamental del sistema de imágenes que permite entender cómo funciona la mirada humana y por qué tiene un peso tan fuerte en la construcción del espacio. Por ello, después del Renacimiento los descubrimientos científicos y adelantos tecnológicos, en cuanto a la representación de la realidad, se acelerarán de manera notable hasta lograr que este paradigma sea adoptado, en casi todo el mundo, con el nacimiento de la fotografía.

⁷⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *Escritos de arte*, pp. 73-74.

⁷¹ Para profundizar en la experiencia multisensorial de lo arquitectónico en un contexto Latinoamericano, específicamente en México, véase los apartados 4.2, 4.4 y 4.5 de esta Tesis.

Capítulo II

Lo arquitectónico y lo fotográfico

2.1. LO ARQUITECTÓNICO Y LA DISPOSICIÓN DEL MUNDO

El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo.

JUHANI PALLASMAA.

Pensar en lo propiamente arquitectónico permite abrir el campo de investigación acerca de lo que hace posible la creación de un espacio en el que el ser humano puede vivir y desarrollarse en comunidad. Sobre todo porque su manera de ser y estar en el mundo es un tanto diferente a las otras formas de desenvolverse en el entorno natural del planeta Tierra –como lo puede ser el animal o el vegetal–. Por todo esto resulta interesante impartir una búsqueda que permita entender que la arquitectura es un elemento central para que el ser humano se forme y desarrolle a sí mismo como un ser de cultura y civilidad, con la posibilidad de transformar su entorno natural a su gusto y necesidad.

Para entender todo esto es necesario hacer una breve investigación en algunos periodos de la historia que permita develar cómo y por qué es importante el habitar: sea este una creación simbólica (*nómada*) o física del espacio (*sedentaria*), así como fruto de una creencia mística o religiosa, entendida como una forma de creación artística o meramente utilitaria, es decir, el habitar tiene diferentes aristas desde donde podemos ver sus fuertes incidencias en el mundo contemporáneo.

El ser humano se encuentra arrojado en el mundo, en él tiene todo lo necesario para sobrevivir, por ejemplo: agua para beber, alimentos para comer, aire puro para respirar y tierra firme para habitar.

Todos estos elementos solían o suelen tomarse, desde Occidente, como algo dado por gracia de Dios; ésta idea tiene su origen en la doctrina judeo-cristiana plasmada en el Génesis, cuyo argumento principal gira en torno a la creación Divina: Dios creó el mundo para que el hombre lo habitara y se sirviera de sus mares, ríos, plantas y animales. Ya hablamos, en el apartado anterior, de esta concepción que tuvo una gran presencia en el Renacimiento. Más tarde, durante las épocas Moderna y Contemporánea, estos ideales teológicos fueron opacados por la racionalidad científica que reemplazó, paulatinamente, la fe cristiana por la razón instrumental, así como sus ideales de progreso a partir de los progresivos desarrollos de la ciencia y la técnica.¹

Por una parte, el paradigma moderno ensalzó al ser humano como un ser superior, pues al estar dotado por una facultad racional, la Tierra y los seres vivos fueron percibidos como inferiores y subordinados a su voluntad y necesidad. Por otra parte, la época Contemporánea puso en cuestión la sobrevaloración de la racionalidad científica y sus ideas de progreso, debido a que señaló sus contradicciones y paradojas al analizar las consecuencias del uso indiscriminado de la ciencia y la técnica a partir de la

Segunda Guerra Mundial y de sus desastrosas consecuencias. Así, el progreso científico y tecnológico sirvió para la creación y el desarrollo de armas de destrucción masiva que acabaron con la vida de millones de personas en diferentes partes del mundo. Eso sin mencionar que la avanzada y creciente industrialización capitalista generó una distribución desigual de la riqueza en gran parte del mundo mientras que, a su vez, la depredación y contaminación de los recursos naturales fue ignorada por la deslumbrante acumulación de grandes ganancias económicas que se depositaron en las manos de unos cuantos.

Como consecuencia de la asimilación de estas ideas, en la época Contemporánea se iniciaron discusiones que centraron su atención en los problemas que había ocasionado la explotación sistemática de los recursos naturales del planeta, a saber: el cambio climático, la contaminación de los mares y ríos, la devastación de las selvas y los bosques, la extinción de diferentes especies animales, entre muchas otras cosas más.

Por todos los cambios dados durante la modernidad y por las críticas posicionadas desde la llamada posmodernidad,² en la época Contemporánea ya se dejó

¹ Para conocer más sobre la Crítica de la razón instrumental véase la teoría crítica formulada por la escuela de Frankfurt.

² En donde la idea que impera en la relación sujeto-objeto queda puesta en segundo término a partir de una crítica exhaustiva.

de pensar al ser humano como ser superior por gracia divina o por poseer una facultad racional que lo eleva por encima de los demás animales como único y diferente. Por lo contrario, se concibió a sí mismo como un simple habitante más del planeta Tierra, uno que tiene un modo diferente de ser y estar en el mundo. El ser humano ha olvidado –sólo por momentos– que únicamente es un morador más entre muchos otros.

A lo largo de la historia, la especie humana ha demostrado ser capaz de crear un entorno nuevo y diferente para sí, esto es fundamental, porque ha creado lugares específicos para establecerse y convivir en comunidad: las ciudades y los poblados son muestra clara de ello. No es casualidad que arquitectos, artistas y filósofos hayan mostrado un interés genuino por buscar, en estos últimos cincuenta años, las formas primigenias en las que se fundó el habitar mismo del hombre; por ejemplo, las maneras en las que el ser humano modificó el mundo natural para generar un lugar artificial propio que se volvió cada vez más complejo, tanto que ha llegado a olvidar sus orígenes primitivos.

Porque habitamos el mundo, la Tierra es la morada del hombre y también de la naturaleza animal y vegetal, dicha existencia terrenal revela el carácter mundano que nos constituye como seres finitos que participamos de la descomposición orgánica del mundo. Nacemos

y morimos en la Tierra. A ello se refería Martin Heidegger cuando sentenció en 1951: “Ser un ser humano significa: estar sobre la Tierra como mortal, es decir, habitar”.³ Pues la vida transcurre en la superficie del planeta y es allí donde construimos un mundo propio, la arquitectura responde a esa capacidad de crear y de generar lugares que glorifican la existencia humana en su máxima expresión.⁴

Aquí no sólo nos referimos a las edificaciones arquitectónicas tales como las iglesias o los templos, principalmente hacemos referencia a la creación de lugares o paisajes que han sido creados por el hombre –desde hace miles de años– para ser recorridos en su habitar, por ejemplo: las montañas o los valles que resguardan una verdad con un carácter espiritual, místico o religioso. Al recorrer un paisaje natural abierto que ha sido constituido por los hombres, como un recinto en donde moran los muertos, el ser humano se posiciona en el entorno y éste se coloca en la conciencia misma del habitante.⁵ El cementerio se revela como un lugar en donde los seres humanos cobran conciencia de su mortalidad y de su condición mundana. De manera que, más allá de erigir grandes

³ Martin Heidegger, *Construir Habitar Pensar*, p. 17.

⁴ Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea. Imaginario en la arquitectura*, p. 123.

⁵ Juhani Pallasmaa, *Habitar*, p. 7.



Ilustración 1. Menhir Sa Perda, Laconi (Cerdeña), Italia.

construcciones, la transformación de la naturaleza comenzó, desde el inicio de los tiempos, de maneras tan sutiles como lo puede ser el simple hecho de levantar una piedra para referir el lugar en donde yacen los restos de un ser humano que murió hace miles de años. Francesco Careri lo entiende de esa forma cuando escribe sobre el *Menhir*: una de las primeras piezas arquitectónicas de las que se tiene registro y cuya existencia data del periodo Neolítico. Al respecto señala el arquitecto:

Su levantamiento constituye la primera acción humana de transformación física del paisaje: una gran piedra tendida horizontalmente en el suelo y, sin embargo, tan solo una simple piedra sin ninguna connotación simbólica. Pero su rotación de noventa grados y el hincarla en la tierra transforman dicha piedra en una nueva presencia que detiene el tiempo y el espacio: instituye

un tiempo cero que se prolonga hasta la eternidad, así como un nuevo sistema de relaciones con los elementos del paisaje circundante.⁶

Con esta breve descripción hecha por Careri, es posible imaginar las diversas funciones que pudieron cumplir estas piezas para los seres de aquellos tiempos, las cuales no distan mucho de las que hoy cumplen los diferentes monumentos que se erigen en las sociedades contemporáneas. Todas estas funciones están relacionadas o enfocadas, de alguna manera, en hacer patente la mortalidad del ser humano toda vez que reclama, para sí, ser inmortalizado en la memoria colectiva de la comunidad a la que pertenece. Por ello, las dualidades que rigen la interacción y el ritmo de vida llevado a cabo en el interior de las comunidades, tales como lo masculino y lo femenino, la noche y el día, el bien y el mal, la vida y la muerte, se encuentran estrechamente vinculadas con la supervivencia de la especie; en otros términos, la afirmación constante de la existencia humana a lo largo del tiempo.⁷ Al respecto el arquitecto aventura algunas posibles funciones que debieron de cumplir estas estructuras durante su tiempo:

⁶ Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, p. 40.

⁷ Para más información *vid.* Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets: México, 2011.

En realidad es probable que muchos menhires cumplieran más de una función a la vez: es casi seguro que, por lo general, iban ligados al culto de la fertilidad, de la diosa madre Tierra y del Sol, aunque posiblemente los propios menhires señalaban también, de distintas maneras, aquellos lugares donde habían muerto ciertos héroes legendarios, o lugares sagrados donde podía sentirse una poderosa energía ctónica, o lugares donde había agua, un agua que, además, era sagrada, o, simplemente, señalaba confines o límites de propiedad.⁸

Los múltiples propósitos que pudieron cumplir estas estructuras corresponden, de algún modo, a marcar un tiempo y espacio propio que permitió determinar un ritmo de vida al interior de cada comunidad. Así, al estructurar un modo de vivir y de estar en el mundo, la arquitectura surge como aquella que permite al hombre constituir sus lugares de asentamiento, tránsito y migración a partir de la comprensión de las estaciones del año o el conocimiento del cauce de los ríos y de la localización de los pozos. Gracias a todo ello, el acto primigenio que da sentido y forma a la arquitectura puede remontarse a la idea misma del habitar, como lo refiere Pallasmaa: “El acto de habitar revela los orígenes ontológicos de la arquitectura, y de ahí que afecte a las dimensiones

primigenias de la vida en el tiempo y el espacio [...]”⁹

Todo lo dicho hasta aquí parece algo completamente ajeno con respecto a lo que comúnmente entendemos cuando pretendemos hablar sobre arquitectura: ora como arte, ora como práctica constructiva que sirve a un fin completamente utilitario; todo se reduce a un único propósito: el habitar mismo del hombre. Pues nuestro referente más común parte de la idea del objeto arquitectónico como una edificación perfectamente articulada, un artefacto artístico o utilitario completamente desprovisto de vida. Todos estos aspectos útiles han cobrado un gran peso a lo largo de la historia de la arquitectura, dado que los referentes más importantes suelen ser aquellas edificaciones que conmueven por su belleza, por la complejidad de su diseño y por los avances e implicaciones técnicas que supusieron su construcción. De allí que la antigua Grecia, el Imperio Romano y la Italia Renacentista sean los referentes principales cuando de arquitectura se habla.

Ahora bien, la gran mayoría de nosotros conocemos las estructuras arquitectónicas porque solemos dormir y vivir en un lugar al que comúnmente llamamos casa u hogar; de esa manera se suele tener el primer contacto con la constitución de un espacio habitable al

⁸ Francesco Careri, *op. cit.*, pp. 40-42.

⁹ Juhani Pallasmaa, *Habitar, op. cit.*, p. 7.

que acostumbramos dotar de un enorme cúmulo de significaciones y afectos. No importa del todo si ese lugar ha sido construido con los mejores materiales, si fue proyectado por los más capacitados arquitectos o fue cimentado con ayuda de la última tecnología; en realidad lo que más interesa es el anclaje emocional y simbólico que el habitante ha generado o es capaz de generar con el lugar al que él mismo ha denominado hogar; todo ello sin importar qué tipo de estructura sea; es decir, no importa si él mismo lo construyó o no; si se erigió con los conocimientos mínimos o con un completo dominio de la técnica; con los materiales menos adecuados o comunes y sin la asesoría de un arquitecto o un experto en la materia.

Lo importante es la capacidad que tiene para crear un entorno propio, sin importar cómo, él ha generado un lugar que le permite ser y estar en el mundo (de manera simbólica).¹⁰ En tanto, deberíamos de entender que el significado de la palabra ‘habitar’ se encuentra dado más allá de la costumbre que supone ocupar un lugar en el espacio; se puede afirmar que: “La experiencia arquitectónica nace ontológicamente de acto de habitar y, en consecuencia, las imágenes

¹⁰ En este tenor *vid.* la tesis de Maestría en Artes Visuales de Karla Rodríguez Hamilton, *Espacio íntimo*. Facultad de Artes y Diseño Academia de San Carlos/ Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2015.

arquitectónicas primeras pueden identificarse con la máxima claridad en la casa, la morada del hombre”.¹¹

Asimismo, los poblados y las ciudades son espacios que dan sentido a las comunidades que albergan en su interior; son una gran morada que los acoge para dotarlos de una identidad común que todos comparten por igual. De modo que, al pertenecer a un cuerpo social y a un lugar específico, el ser humano puede encontrar un sentido que de validación a su existencia; esto es: al compartir una religión o cosmovisión, las costumbres y tradiciones se pueden sostener entre todos los miembros de la comunidad; con ello se dan las condiciones necesarias para generar un fuerte arraigo entre todas y cada una de las subjetividades que forman el cuerpo de la comunidad al sentir que ese lugar les pertenece y que son pertenecientes a él.

El lenguaje funge un papel clave en todo esto, pues es el elemento más significativo que todos los miembros de la comunidad asumen al encontrar en ella una lengua madre, la cual les permite hacer mundo. Como Juhani Pallasmaa lo refiere, al seguir a Heidegger: “En consecuencia, nuestro concepto del hogar se halla en el dominio de la lengua materna. El lenguaje está fuertemente vinculado con la existencia corporal; la

¹¹ Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea*, *op. cit.*, p. 165.

geometría del lenguaje articula nuestro ser en el mundo”.¹²

No es casualidad que Heidegger comenzara su conferencia de 1951, *Construir, habitar, pensar*, con un estudio etimológico de éstos y otros términos utilizados por la arquitectura; todo ello para empezar a dimensionar su repercusión directa en el ámbito práctico de la vida humana, pues, para el filósofo alemán, el estudio del lenguaje es fundamental, dado que *el lenguaje es la casa del ser*.¹³ Por tales motivos, si queremos conocer qué es lo propio de lo arquitectónico es necesario revelar, por medio del cuidadoso estudio de las palabras, el significado mismo del habitar. En tanto es necesario comprender que: “El hombre *habita* en el lenguaje, esto es: cuando escucha y responde al lenguaje, el mundo que él es se abre, y se hace posible una existencia auténtica. A esto lo llama Heidegger *Habitar poéticamente*”.¹⁴

Porque el propósito primario de la arquitectura es hacer visible un mundo,¹⁵ uno en donde lo propiamente humano se erige sobre la Tierra para generar un espacio que es afín a sus necesidades espirituales, religiosas, místicas y filosóficas. Digamos, la construcción y la consolidación de un mundo civilizado corresponde a exigencias que van más allá de las necesidades vitales. La cultura y la civilidad son sólo algunos aspectos que permiten tomar distancia del mundo natural; por lo cual, la arquitectura desempeña un papel central para este respecto; en palabras de Teresa Viviani: “Todo realizar, obrar, construir es cultura y la cultura es siempre consecuencia del habitar poético”.¹⁶ La idea de habitar poéticamente el mundo está claramente relacionada con la noción central de la filosofía heideggeriana; en otras palabras, la ontología condensada en la frase: *ser-en-el-mundo*. Dicho enunciado supone la creación humana de un entorno artificial en el que tiene cabida su existencia.

Para Heidegger fue importante que la noción de espacio se pudiera entender desde otro horizonte que no sea el

¹² Juhani Pallasmaa, *Habitar, op. cit.*, p. 25.

¹³ Christian Norberg-Schulz, “El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura”, *Discusiones Filosóficas*, núm. 13 (julio-diciembre, 2008), p. 101. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v9n13/v9n13a6.pdf> (Consultado el 09 febrero de 2020).

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹⁶ María Teresa Viviani Richard, “Heidegger y la nostalgia de un habitar poetizante”, *Aisthesis* (Santiago de Chile), núm. 38 (2005), p. 236. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163221380016.pdf> (Consultado el 09 de febrero de 2020).

matemático o el físico;¹⁷ asimismo, era fundamental buscarlo desde uno que sea completamente insospechado, el etimológico. Ya que la categoría de espacio es fundamental para entender a la arquitectura y para precisar lo que entendemos cuando se dice que habitamos algunos espacios o lugares. Por ello, al investigar sobre el espacio se pregunta el filósofo alemán: “¿De qué habla el lenguaje en la palabra «espacio»? En ella habla el espaciar. Espaciar remite a «escarbar», «desbrozar una tierra baldía». El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre”.¹⁸ Porque el espacio es abierto por la acción humana toda vez que interviene la naturaleza para afianzar su paso por el mundo; es así como crea un nuevo lugar, un camino o una construcción.

Pero no es que por un lado se encuentre el hombre, como un ente que existe en el mundo, y que por otro se encuentre el espacio, como una vivencia exterior o interior al hombre;¹⁹ sino que el espacio se afirma como lugar cada vez que es pensado por el ser humano en su habitar, es decir, cada vez que lo habita al recorrerlo y pensarlo como un lugar determinado en el que transcurre la vida humana, como lo puede ser un puente, un templo, un cementerio o una casa.

En palabras de Heidegger: “La relación del hombre con lugares y, a través de lugares, con espacios, reside en el habitar. La relación hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensando en su esencia”.²⁰ Así, para el filósofo de la selva negra, la arquitectura pasa de una idea basada en el espacio físico-matemático a una cimentada en la idea empírica y existencial de lugar.²¹

En tanto la vida del hombre se encuentra completamente determinada por su mortalidad, podemos decir que su existencia en el mundo está completamente subordinada al tiempo y al espacio que él habita. Mas, para habitar el mundo es necesario atravesar los espacios, recorrerlos para poder ir de un lugar a otro. Ese recorrer está marcado por un andar que, desde el inicio de los tiempos, supuso un descubrimiento del propio mundo. Fue así como los seres humanos comenzaron a trazar los primeros caminos y veredas durante su andar en la Tierra.²² Dichos caminos conducían, principalmente, a lugares que proveían de alimento y agua a los humanos de aquellos tiempos; también solían conducir a centros ceremoniales (mágicos, místicos o religiosos) y, sobre todo, conducían a hogares, poblados y/o

¹⁷ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸ Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, p. 21.

¹⁹ Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, *op. cit.*, p. 39.

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ Josep María Montaner, *La modernidad superada*, p. 41.

²² Cf. John Brinckerhoff, *Las carreteras forman parte del paisaje*, p. 9.

ciudades donde los demás hombres llevaban a cabo su vida social: primitiva o civilizada.²³

Ya hemos hablado, en el primer apartado de esta tesis, sobre la historia bíblica de los hermanos Abel y Caín. En ella se ilustra a la perfección esta condición humana que se encuentra destinada al andar y al detenerse, es decir, a la vida nómada y a la vida sedentaria a la que el ser humano se encuentra condenada por su carácter mortal y terrenal. Como lo refería Heidegger: “Y solo porque los mortales, conforme a su esencia, persisten a través de espacios, pueden recorrer y atravesar espacios. Sin embargo, al andar no renunciamos al detenernos”.²⁴

Durante los recorridos realizados en las primeras épocas de la existencia humana, fue necesario parar para encontrarse con los otros; ese detenerse supuso un cambio fundamental para la historia de la especie, porque ya no admitía un herrar solitario y perpetuo, sino que era posible detenerse un momento para relacionarse con los otros: generar lazos intersubjetivos que unieran a las personas para formar comunidades cada vez más grandes y fuertes, o, simplemente, para que fuese posible el intercambio de productos, saberes y conocimientos, que permitieran a los

otros conocer zonas en donde encontrar agua, recolectar frutos y semillas, cazar y pescar; pero también para enterrar a los muertos, dejar ofrendas, adorar a las deidades o al Dios bíblico.

En este punto de nuestra exposición es interesante notar que existe, en la tradición judeo-cristiana, una referencia a estos orígenes primigenios y a los actos que permitieron distinguir un habitar nómada de un habitar sedentario. Francesco Careri lo hace patente cuando refiere que, en la historia bíblica, Dios enseña a Caín un gesto que le permite comunicarse con los otros: con los habitantes de los poblados o los viajeros que encuentra mientras camina solo por el mundo. Dios enseña al hombre: “[...] a hacer un signo hacia el extranjero, una forma de encontrarse con el Otro y de instaurar una relación pacífica y no violenta: un saludo no beligerante de defensa y desarme”, escribe Careri.²⁵

El parar o detenerse marca la importancia y la trascendencia del acto de establecerse en un lugar específico para vivir, es decir, de asumir una vida sedentaria, una que permita cultivar las tierras y erigir un hogar que sea completamente estable, grande y cómodo para resguardarse de las inclemencias del tiempo y de los peligros del entorno. También surge la importancia de pertenecer a un lugar determinado, esto es: el

²³ *Ibid.*, pp. 8-11.

²⁴ Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, op. cit., p. 39.

²⁵ Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, p. 37.

arraigo a la tierra en la que se nace, vive y muere.

En realidad, lo que se suele entender como el nacimiento de la arquitectura está contenido en este breve periodo de tiempo: cuando el sedentarismo permitió la evolución de los primeros poblados agrícolas, el crecimiento de las grandes ciudades y el levantamiento de los grandes templos.²⁶ Sin embargo, la construcción física de piezas arquitectónicas no determina ni inaugura una configuración del espacio como tal, sino que ésta se encuentra dada, desde mucho antes, por la disposición simbólica que realiza el ser humano al tomar conciencia de su lugar en el mundo; es decir: al cobrar conciencia de su habitar en la Tierra como un ser mortal que basa su conocimiento del entorno a partir de su andar y detenerse. De esa forma lo refiere Heidegger al escribir que:

Ésta es la razón por la que el construir, en cuanto crea lugares, es un fundar y un organizar de espacios. Porque el construir produce lugares, con la disposición de sus espacios, el espacio entendido como *spatium* y como *extensio* llega necesariamente a la estructura cósmica de las construcciones. Pero el construir no configura nunca 'el' espacio.²⁷

La arquitectura entendida como la construcción física de estructuras habitables hace posible la existencia de un espacio artificial en donde se desarrolla la vida humana en cuanto tal; sin embargo, antes de la construcción de estas piezas arquitectónicas, el ser humano debe de establecer una consolidación de los lugares por medio de actos tan simples como lo pueden ser el andar mismo; de esa manera se hace manifiesto el habitar desde mucho antes de que se erigieran, hace miles de años, las grandes estructuras en los crecientes poblados y en las primeras ciudades. En palabras de Pallasmaa:

Por lo general se entiende que la arquitectura hace doméstico el espacio natural ilimitado y uniforme para el habitar humano. Los edificios, los pueblos y las ciudades dan a ese espacio sin sentido un significado experiencial y existencial al convertirlo en un lugar específico que resuena con nuestras acciones y reacciones mentales y las coreografía.²⁸

Ahora bien, en la época contemporánea se ha hablado de un completo desarraigo por parte de las subjetividades que dan forma a las comunidades contemporáneas;²⁹ quizá esto sea fruto

²⁶ Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, op. cit., p. 28.

²⁷ Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, op. cit., p. 43.

²⁸ Juhani Pallasmaa, *Habitar*, op. cit., p. 113.

²⁹ Jesús Adrián Escudero, "Habitar el desarraigo" en Martin Heidegger, *Construir, Habitar, Pensar*, op. cit., p. 56.

de una serie de cambios dados en los paradigmas que han explicado y otorgado sentido a la existencia del hombre: la muerte Dios, la supremacía de lo individualidad por sobre la colectividad, la crítica a la idea de progreso por el abuso de la razón instrumental, entre otros sucesos más.

En este tenor el nihilismo apareció como uno de los grandes problemas que ha enfrentado el ser humano durante los últimos tiempos, pues éste ha desacralizado su propia existencia hasta dejarla sin una base sólida que le permita comprender cuál es su origen y cómo debería de actuar durante su corta estancia en la Tierra. El habitar ya no está supeditado a la creencia de que la Ciudad de Dios puede ser encarnada aquí en la Tierra, como se creía en la Edad Media y en el Renacimiento.

Recordemos que una parte de la historia de Occidente –y de los países occidentalizados– ha girado en torno a las doctrinas judeo-cristianas y que sus creencias forjaron un mundo en cuya base se encuentra la construcción de grandes catedrales, iglesias y capillas. A partir de estas estructuras arquitectónicas los pueblos y las ciudades se constituyeron, al ser tomados como centro de poder en cuyo espacio se desarrollaba la vida social, cultural y política de las comunidades. Por todas estas razones es que Teresa Viviani ha escrito: “Heidegger se pregunta qué sentido

puede tener el discurso acerca de lo divino, si Dios ha muerto. Se busca nombrar lo sagrado, pero no hay revelación. [...] Lo divino ya no organiza la historia ni la ciudad de un pueblo, ¿es posible entonces el habitar del hombre en la tierra y el cielo?”.³⁰

Como respuesta al nihilismo imperante en esta época de la historia, el arte surge como posibilidad para crear nuevas formas de entender el habitar mismo del hombre. Uno que ya no dependa de la voluntad divina ni de la sacralidad de sus espacios, sino que halle un cauce propio, uno que dependa únicamente del ser humano y de su capacidad para crear. Por estos motivos no es extraño que Juhani Pallasmaa encuentre, en las prácticas artísticas contemporáneas, una afirmación autónoma del hombre así como de su habitar en el mundo; al respecto apunta:

Me parece que los escritores, los cineastas y los artistas captan la esencia humana y el significado del habitar de una forma más profunda y sutil que los arquitectos. Para nosotros, los arquitectos, el hogar es simplemente un alojamiento correctamente funcional y estetizado, pero fracasamos al tocar los significados existenciales preconscientes del habitar. Como sostiene Martin

³⁰ María Teresa Viviani Richard, “Heidegger y la nostalgia de un habitar poetizante”, art. cit., p. 237.

Heidegger, hemos perdido nuestra capacidad de habitar.³¹

En este sentido, Heidegger aseveró en su breve texto, *El arte y el espacio*, que el arte es capaz de generar la espacialidad al materializar sus obras; y, más adelante, terminó por puntualizar: “La plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas”.³²

La escultura y la arquitectura son los dos principales artes que se relacionan con el espacio; tradicionalmente se ha pensado así, pues al tomar conciencia de las obras y experimentarlas, el ser humano ha sido capaz de posicionarse entre ellas, el espacio y el mundo. Nuevamente Heidegger: “La plástica: la corporeización de la verdad del ser en la obra que instaure lugares”.³³ Pese a esta declaración, más adelante, en ese mismo texto, el filósofo alemán reconoce que el arte, en cuanto revelación de la verdad, puede prescindir de materializarse, en otras palabras: el arte, en tanto desocultamiento del ser, no está obligado a tomar una forma corpórea.³⁴

Con esta última declaración se asumen otras maneras de crear, en las cuales las obras no son necesariamente objetos físicos que son colocados en la superficie del mundo.

Ahora bien, hasta aquí podríamos entender que arquitectos, como Juhani Pallasmaa y Francesco Careri, han impartido una búsqueda que se sumerge en las antípodas de lo arquitectónico; es decir: en el concepto mismo del habitar. Por su parte, los artistas también han realizado estudios sobre esta materia desde sus diferentes trincheras, esto es expuesto de manera muy clara en el libro *El andar como práctica estética*. En dicho texto, Francesco Careri realiza, desde el punto de vista de la arquitectura, una revisión histórica del acto de andar; esto sitúa al acto de caminar como una forma básica y genuina de construcción simbólica del paisaje, que se remite a los orígenes de la humanidad.³⁵ Entonces, bajo el arropo de esta concepción del andar y su relación con la construcción arquitectónica de los lugares, se han encausado reflexiones y experimentaciones artísticas: tanto las vanguardias y –más tarde– el arte contemporáneo han dado cuenta de ello. La complejidad inmersa en este simple acto ha sido revelada por los artistas que la han abordado de diferentes maneras. Porque el andar implica más que una simple

³¹ Juhani Pallasmaa, *Habitar*, op. cit., p. 10.

³² Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, op. cit., p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 33.

³⁴ *Id.*

³⁵ Cf. Karla Rodríguez Hamilton, “Espacio íntimo”, op. cit., p. 12.

acción de desplazamiento, en palabras de Karla Rodríguez Hamilton: “Errar y andar no sólo son un desplazamiento espacial, sino una apropiación perceptual y territorial de reconocimiento e identificación, un acto de construcción simbólica del espacio”.³⁶

Así pues, la acción de andar ha sido experimentada desde principios de la centuria pasada como una forma de anti-arte por el movimiento dadaísta. En 1921, Dada comienza a organizar paseos que tienen como punto de interés los lugares más banales de la ciudad de París.³⁷ Es la primera vez que el arte se interesa por las partes marginadas de la ciudad, con la única finalidad de reconquistar el espacio urbano. De esta manera, la “visita” es el instrumento utilizado por los dadaístas para hacer realidad la superación del arte, la cual debió de actuar como hilo conductor de las vanguardias siguientes.

Posteriormente, en 1924, los dadaístas parisinos organizaron un vagabundeo a campo abierto por el centro de Francia. Fue allí donde descubrieron que el andar tiene un componente onírico y surreal, el cual definen como *deambulación*: “[...] una especie de escritura automática en el espacio real capaz de revelar las *zonas inconscientes*

del espacio y las partes oscuras de la ciudad”.³⁸

En 1950, la Internacional Letrista, como respuesta al deambular surrealista, emprende la construcción de su *Teoría de la deriva* (1956). Seis años más tarde, en Alba, entrarán en contacto con el movimiento nómada.³⁹ Durante 1957, el artista Constant proyectó un campamento para los gitanos de Alba; a su vez, los artistas Guy Debord y Asger Jorn presentaron imágenes de una ciudad que tuvo por base la deriva.⁴⁰ Dicha deriva urbana letrista se transformó, con el tiempo, en la construcción de situaciones generadas por la experimentación de las conductas lúdicas creativas y de los ambientes unitarios.⁴¹ La forma en que los situacionistas realizaron sus prácticas consistió en la creación de situaciones, ambientes y escenarios transitorios con la idea primordial de que los individuos pudieran satisfacer sus deseos o que llegaran a experimentar una verdadera aventura.⁴²

Años más tarde, Constant reformuló la teoría situacionista con el propósito de inaugurar una ciudad nómada (la nueva Babilonia),⁴³ que logró posicionar

³⁶ *Id.*

³⁷ Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, op. cit., p. 59.

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ *Id.*

⁴² Karla Rodríguez Hamilton, *op cit.*, p. 13.

⁴³ Francesco Careri, *El andar como práctica*

el tema del nomadismo al ámbito de la arquitectura. Con ello se colocaron las bases para las vanguardias radicales que se desarrollaron en los años posteriores.⁴⁴

A partir de 1950, el acto de andar comenzó a ser considerado como una forma efectiva en que los artistas pudieran intervenir en la naturaleza. En 1966 Tony Smith publicó, en la revista *Art-Forum*, el relato de un viaje realizado en automóvil sobre una autopista en construcción que se encontraba justo en la periferia de New York.⁴⁵ Dicho relato es el parteaguas entre los críticos modernos y los artistas minimalistas. Citemos únicamente un par de líneas del recorrido por la autopista: “El asfalto ocupa gran parte del paisaje artificial, pero no es posible considerarlo como una obra de arte”.⁴⁶ Con estas anotaciones hechas por el artista, Francesco Careri se ha preguntado por las diversas problemáticas que esbozó Smith con su recorrido plasmado en palabras, y apunta:

Smith plantea con ello un problema de fondo relativo a la naturaleza estética del recorrido: ¿La calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿cómo? ¿Cómo gran objeto *readymade*? ¿Cómo

signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Cómo objeto o en tanto que experiencia? ¿Como espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel desempeña el paisaje que hay alrededor?⁴⁷

Con dichos antecedentes se comienza a explorar nuevamente el tema del recorrido en el arte: primero como objeto escultórico o arquitectónico, más tarde como experiencia estética. Por consiguiente, el *land art* examina, desde el andar, los orígenes arcaicos del paisajismo y las relaciones entre arte y arquitectura, lo que genera que la escultura se reapropie de los espacios y de los medios netamente arquitectónicos.

Más tarde, en 1967, el artista Richard Long creó *A Line Made by Walking*, obra cuya acción consiste en dejar una marca en el pasto crecido de un campo abierto; de ese modo se intentaba manifestar la ausencia del objeto escultórico. Así, el acto de andar por la vereda se convirtió en una forma artística completamente autónoma.⁴⁸ Francesco Careri ha descrito la pieza de la siguiente manera:

[...] una línea recta “esculpida” en el terreno hollando simplemente la hierba. El resultado de esta acción es un signo que sólo quedará registrado en un negativo fotográfico y que desaparecerá

estética, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁴⁶ Tony Smith citado por Francesco Careri en *El andar como práctica estética, op. cit.*, p. 101.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 115.



Ilustración 2. Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

cuando la hierba vuelva a crecer. Por su absoluta radicalidad y simplicidad formal, *A Line Made by Walking* ha sido considerado como un episodio fundamental del arte contemporáneo.⁴⁹

Es interesante notar que esta obra manifiesta a la perfección lo que Heidegger escribe al indagar sobre el significado de la palabra espacio, dicha búsqueda lo remite al acto de “espaciar” o “desbrozar una tierra baldía”, es decir, un cambio generado en el entorno natural (de la tierra) a causa de la presencia y de la acción realizada por un ser humano.

Ahora bien, en ese mismo año (1967), Robert Smithson terminó *A Tour of the Monuments of Passaic*, el cual encarna el primer viaje realizado a través de los espacios vacíos de la periferia contemporánea. El viaje impartido hacia estos monumentos guio a Smithson a nuevas reflexiones: la relación establecida entre el arte y la naturaleza ha cambiado, porque ahora el paisaje contemporáneo anteproduce su propio espacio; en las partes oscuras de la ciudad se encuentran los futuros abandonados, generados por la entropía.⁵⁰

En la época Contemporánea la ciudad puede ser observada desde la perspectiva del errabundeo, esto es: desde las “transurbancias” llevadas a cabo por el grupo *Stalker* a partir de 1995 en algunas ciudades de Europa. Al profundizar y perderse en las entrañas de la ciudad, *Stalker* pudo encontrar aquellos espacios que Dada había nombrado como banales; de igual modo, pudieron encontrar aquellos parajes que los surrealistas denominaban: *inconsciente psíquico de la ciudad*, porque los cambios, los desechos y la falta de control en la ciudad habían generado múltiples vacíos, como lo explica Careri:

[...] un sistema de espacios vacíos (el mar de archipiélago) que pueden ser transitados caminando a la deriva, como en los sectores laberínticos de

⁴⁹ *Id.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.



Ilustración 3. Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic*, (Monumento de la Gran Pipa) (1967).



Ilustración 4. Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic*, (Monumento a la fuente: vista de pájaro) (1967).



Ilustración 5. Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic*, (Monumento a la fuente - Vista lateral) (1967).

La Nueva Babilonia de Constant: un espacio nómada ramificado como un sistema de veredas urbanas que parecen haber surgido como producto de la entropía de la ciudad, como uno de los futuros “abandonos” descritos por Robert Smithson. Entre los pliegues de la ciudad han crecido espacios de tránsito, territorios en constante transformación a lo largo del tiempo.⁵¹

Lo interesante de estos nuevos territorios es que es posible superar, en la actualidad, la separación milenaria entre los espacios nómadas y sedentarios. Todos estos “hallazgos” han permitido entender que el nomadismo siempre ha estado relacionado de forma directa con el sedentarismo, y, por ello, la ciudad contemporánea está conformada, desde su interior, por espacios vacíos (*nómadas*) y espacios llenos (sedentarios) que

dotan de cierto orden a la ciudad. En buena medida, es correcto afirmar que la ciudad nómada vive hoy en el interior de la ciudad sedentaria, nutriéndose de sus desechos y a cambio ésta ofrece su propia naturaleza, la cual, sólo puede experimentarse habitándola.

Hasta aquí es posible entender cómo el andar, desde las vanguardias y hasta llegar a la época contemporánea, se ha considerado una herramienta crítica para entender el mundo que habitamos. Paralelamente, dicha búsqueda fue impartida por pensadores como Walter Benjamín y Martin Heidegger, ya que ambos filósofos comenzaron sus indagaciones sobre lo arquitectónico desde diferentes posturas fenomenológicas, lo que va más allá de lo que comúnmente se imparte en las facultades de arquitectura. Ya que sus investigaciones giran en torno al habitar, la arquitectura y el arte, por

⁵¹ *Ibid.*, p. 18.

todo ello sus aportaciones son referente e inspiración fundamental para las generaciones posteriores de arquitectos, artistas y pensadores hasta el día de hoy.

En este breve apartado hemos visto que la arquitectura sólo se entiende a sí misma si se parte de su fundamento, es decir, de su capacidad de dar morada al ser humano. Esto se logra al crear espacios o lugares que pueden ser habitados para crear un mundo propio. Uno que le permita tener diferentes formas de ser y estar en el mundo, ya sea por la gracia de Dios o por su capacidad de generar un discurso propio que no dependa de cargas místicas o religiosas, es decir, de su capacidad artística para crear algo nuevo cuyo único fundamento sea él mismo, con el riesgo de caer en el uso instrumental de sus capacidades, como ya se ha visto a lo largo del siglo xx y hasta el día de hoy.

2.2. LO FOTOGRÁFICO Y LO REAL: LA CONFIGURACIÓN DEL APARATO PERSPECTIVO

*La fotografía no es más que un medio
para producir automáticamente
imágenes en perfecta perspectiva.*

PETER GALASSI.

La técnica fotográfica ha causado un gran impacto en la vida humana y ha dado un orden a la manera de ver el mundo en el que habita. Además, ha logrado configurar la realidad a partir del impulso visual que genera sus imágenes en el espectador. En la época contemporánea somos testigos de un cambio impulsado por una proliferación de imágenes fotográficas; a casi dos siglos de su invención podemos ver su masificación en la cultura.

El predominio actual de las imágenes se puede entender desde la historia, en específico, de la historia del arte y de la historia de la imagen. Concebir a éstas, desde sus diversas aristas, es hoy

todo un reto, ya que el campo de visión se ha vuelto tan amplio que es posible hacer una nueva lectura de aquellos acontecimientos que hasta hace poco se consideraban como hechos únicos y verdaderos, y, por ello, sin posibilidad de ser interpretados desde otros horizontes. Un ejemplo claro es la capacidad de realizar una nueva lectura de la historia de la fotografía, una en donde se tome en cuenta a ésta como una ilusión, es decir, como un invento que se desarrolló y perfeccionó, en parte, para la producción de espectáculos sociales y populares que generaban cuantiosos ingresos para aquellas personas que tenían conocimiento de los fenómenos físicos y ópticos.

Esta nueva lectura de la historia permite ver más allá del punto de vista que se ha impuesto hasta ahora, el de la progresiva representación mimética de la realidad, con lo cual, Laura González Flores toma un posicionamiento que va en contra de la lectura canónica de la historia y advierte: “Es esta hipótesis descabellada la que seguiremos para intentar una historia alternativa del medio que permita romper la comprensión ortodoxa que se tiene sobre él”.¹ En otras palabras: acerca de la idea imperante que sostiene que la fotografía es fruto del progreso lineal marcado por la búsqueda de la representación mimética de la realidad.

Gracias a la ruptura de los cánones que favorecerían un sólo punto de vista –entre muchos otros–,² podemos entender que en el mundo: “[...] no hay hechos, hay interpretaciones”.³ Dicha declaración es una de las

¹ Laura González Flores, *La fotografía ha muerto ¡Viva la fotografía!*, p. 48.

² Para Martin Jay han existido diferentes regímenes escópicos (el perspectivismo cartesiano, el descriptivismo holandés y el barroco contra reformista) que han sido desarrollados durante el devenir de la historia de Occidente. Pese a todo, se ha dado predominio y mayor importancia a uno solo: el perspectivismo cartesiano (Cf. Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, pp. 222-251).

³ “Contra el positivismo, que se queda en el fenómeno ‘sólo hay hechos, yo diría, no,

aportaciones más radicales que hizo Nietzsche a la filosofía de la historia y cuyo eco resuena poderosamente en los cambios que sucedieron a su obra en todos los ámbitos del conocimiento humano.⁴ En el caso del quehacer artístico, que es nuestro tema de análisis, dio pie a un periodo moderno lleno de posturas que ponen en cuestión las bases de la representación mimética de la realidad: tema central de la producción artística europea. Por ello, después de alcanzar un desarrollo tecno-científico muy alto durante el periodo renacentista, la tradición dominante sentó las bases de un paradigma ocular tan poderoso que ha resonado hasta el día de hoy.

La perspectiva ha sido el fundamento del régimen visual de Occidente y de todos los países occidentalizados; esto representa un verdadero desafío si se aborda a aquélla, sistema de representación, como el resultado de una invención más que de un descubrimiento; de un

precisamente no hay hechos, sólo interpretaciones. No podemos constatar ningún *factum* ‘en sí’: quizás sea un absurdo querer algo así. ‘Todo es subjetivo’, decís, vosotros: pero ya eso es interpretación, el ‘sujeto’ no es algo dado sino algo inventado y añadido, algo puesto por detrás. –¿Es en última instancia necesario poner aún al intérprete detrás de la interpretación? Ya es invención, hipótesis” (Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos. Volumen I* (1869-1874), p. 222).

⁴ Cf. Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*, pp. 52-67.

paradigma visual que ha sido configurado desde lo más profundo de una cultura que tiene como base la racionalidad moderna,⁵ la cual prometía tener un acercamiento único y verdadero con todo lo que al ser humano le interesa; es decir: con aquella *voluntad de verdad*⁶ que tanto criticará Nietzsche en sus escritos y que resonará con mayor eco en la época contemporánea.

El estudio de la realidad del mundo se tornó fundamental en el periodo moderno, lo que permitió el advenimiento de la fotografía y de la configuración de la imagen fotográfica como muestra de lo real. La búsqueda de la verdad fue imperativa para que, durante el desarrollo de la ciencia cartesiana, se valorara al sentido de la vista como el más noble y universal de los sentidos.⁷ Por consiguiente, la epistemología cartesiana posicionará al sujeto como el poseedor de un punto de vista *trascendental* y único, es decir, se afianzará la perspectiva cartesiana⁸ como parámetro de verdad para determinar la realidad del mundo, pero también, paradójicamente, se podrá entender como un parámetro que pende únicamente de la visión individual de los diferentes espectadores que

tiene sus propias relaciones y valoraciones concretas con respecto a lo que ven frente a sus ojos.⁹

Pese a la paradoja que supone la postura subjetivista, Descartes argumentó a su favor para defender su propuesta, ya que para él: el ojo monocular que constituye la pirámide del observador es compartido por una razón común,¹⁰ pues es la misma para cualquier espectador que ocupe el mismo punto de vista –en el tiempo y en el espacio–. En otras palabras, la perspectiva cartesiana se salva como un punto de vista epistemológico único que participa directamente de la razón –que todos comparten–, la cual determinará el punto específico desde donde se debe mirar: la tradición racionalista de Occidente.

El ataque a la teoría racionalista de Descartes se produjo por algunos filósofos como Leibniz,¹¹ pero fue la crítica nietzscheana¹² la que tuvo un

⁵ Laura González Flores, *op. cit.*, p. 51.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, p. 19.

⁷ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, p. 23.

⁸ Martin Jay, *op. cit.* p. 223.

⁹ *Ibid.*, p. 230.

¹⁰ En la primera parte del *Discurso de Método*, René Descartes aseguró que la razón o el buen sentido es la cosa mejor repartida en el mundo; ésta es: la facultad que permite al hombre juzgar y distinguir lo verdadero de lo falso (René Descartes, *El discurso del método*, p. 17).

¹¹ Martin Jay, *op. cit.*, p. 230.

¹² “Para él [Nietzsche], no había ningún rincón desde el que pudiera verse el mundo con la perspectiva adecuada” (Hans Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y*

mayor impacto al decir que: si cada uno de los hombres tiene su propia *cámara obscura* y su propia razón, con una mirilla completamente diferente y con su propia *voluntad de verdad*,¹³ entonces no es posible la existencia de ninguna cosmovisión trascendental,¹⁴ como lo suponía Descartes; sino que hay múltiples realidades que son determinadas por las individualidades más fuertes o por el conjunto de individualidades –colectividades– que imponen su fuerza sobre los otros; de modo que la verdad no es única, universal e imperecedera, sino que es múltiple, limitada y móvil; digamos sucintamente: según el tiempo y el espacio en el que habitan los hombres que pretenden descubrirla y poseerla a toda costa.¹⁵ En palabras de Hans Belting:

Occidente, p. 22).

¹³ “Son nuestras necesidades las que interpretan el mundo: nuestros impulsos y sus pros y sus contras. Cada impulso es una especie de ansia de dominio, cada uno tiene su perspectiva, que quisiera imponer como norma a todos los demás impulsos” (Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos Volumen I (1869-1874)*, *op. cit.*, p. 222.)

¹⁴ Martin Jay, *op. cit.*, p. 230.

¹⁵ “En la medida en que la palabra ‘conocimiento’ tiene sentido, el mundo es cognoscible: pero es interpretable de otro modo, no tiene un sentido detrás de sí, sino innumerables sentidos, ‘perspectivismo’” (Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumo*, *op. cit.*, p. 222).

El perspectivismo de la modernidad, ligado al nombre de Nietzsche, nació como crítica filosófica del exclusivismo de la perspectiva entendida en sentido figurado. La perspectiva se entiende aquí metafóricamente como una posición desde la cual se tiene una visión válida del mundo, como la posición correspondiente a una comprensión correcta del mundo –y por eso es criticada–. La crítica arguye que no puede existir tal posición, sino muchas otras, cuantas se quieran, distintas unas de otras y mutuamente relativas. Ya Blas Pascal manifestó [...] su incomodidad porque una posición semejante no puede establecerse en la verdad y en la moral.¹⁶

La preocupación de Blas Pascal no es menor, pues, con la pérdida de valores –tanto epistemológicos como éticos– Nietzsche anunciaba *la muerte de Dios*¹⁷ o *la muerte de la verdad*,¹⁸ ella evidencia una pérdida de sentido que resulta completamente aterradora, ya que al no tener valores únicos y universales que den sentido y dirección

¹⁶ Hans Belting, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *La muerte de Dios*, p. 23.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

a nuestra existencia, el nihilismo¹⁹ es inevitable.²⁰

A partir de la demoledora crítica que hizo Nietzsche al paradigma moderno racionalista, las diferentes ramas del conocimiento se volvieron sobre sí mismas para someterse a un autoanálisis, entre ellas: la ciencia, la historia y el arte serán cuestionadas por los pensadores y creadores subsiguientes. Por ende, a finales del siglo XIX y principios del XX surgieron diversos trabajos, investigaciones y

¹⁹ El nihilismo es entendido como la pérdida de sentido que antecede a *la muerte de la verdad*, porque como lo entiende Martin Heidegger: “Si Dios, como fundamento suprasensible y meta de todo lo efectivamente real, ha muerto, si el mundo suprasensible de las ideas ha perdido toda la fuerza vinculante y sobre todo toda fuerza capaz de despertar y de construir, entonces ya no queda nada a lo que el hombre pueda atenerse y por lo que el hombre pueda guiarse” (Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, \$200).

²⁰ Tras *la muerte de Dios* es necesario encontrar nuevos valores y renovar el sentido de la vida. Para Nietzsche, el trabajo del hombre contemporáneo consiste en crear nuevos sentidos y valores que le permitan vivir. El nuevo valor absoluto, dice Nietzsche, lo encontrará en el mundo, en la vida: al tener un valor *inmanente* que no necesita ser dado por entidades metafísicas. La vida, es pues, el nuevo valor, un valor terrestre que requiere que inventemos nuevas formas de sentido, como lo es el arte y también puede serlo la filosofía, pues ambas son manifestaciones propias de la creación humana.

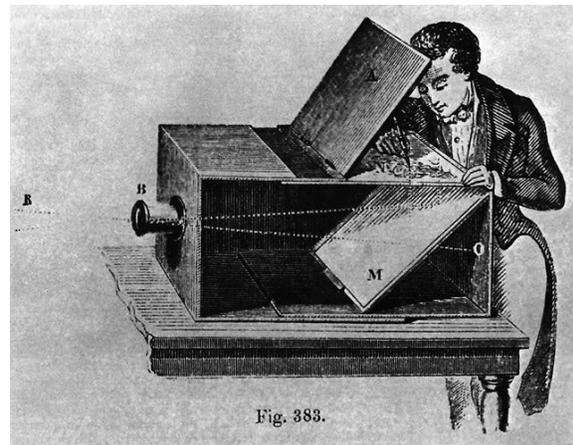


Ilustración 1. Cámara oscura. Se dibuja la imagen formada por la lente (B) y reflejada por el espejo (M) sobre el cristal (N). De A. Ganot, *Traité élémentaire de physique* (París, 1855).

obras que manifestaron la necesidad de repensar lo que hasta hace poco se entendía como único y verdadero.

Un ejemplo claro de ello es la manera en que se entendió la historia de la fotografía en sus inicios, pues se consideraba que su invención era fruto del progresivo desarrollo de la ciencia física y química, así como de la necesidad creciente por generar imágenes del mundo, de la realidad, debido a que la pintura, el dibujo y demás artes, empeñadas en plasmar o imitar la realidad, ayudaron a crear y perfeccionar las máquinas, artefactos o aparatos (ventana de Alberti, espejos, cámaras lúcidas, cámaras oscuras, lentes, entre otros), necesarios que permitirían cumplir de manera eficiente con esos propósitos. Todo ello conforme al canon de la perspectiva que se había establecido durante el Renacimiento y

que había visto mayor repercusión en las épocas subsiguientes. La emulación de la mirada se volvió la obsesión del espíritu renacentista y, posteriormente, del espíritu moderno; porque, como lo sugiere Hans Belting: en el Renacimiento florentino se inventó gracias a la perspectiva, “[...] la que seguramente es la idea de la imagen más importante de la cultura occidental”.²¹

De este modo, la perspectiva puede ser definida hoy como una técnica de representación artística dedicada a la estimulación visual del espectador²² que, al ver una superficie bidimensional, es capaz de percibir un espacio allí donde no lo hay. Pues el espacio representado no puede separarse de la mirada ni posicionarse fuera de ella, ya que se trata, por entero, de una función compleja de la mirada que es emulada por la representación del artista. Así, es correcto afirmar que el espacio de la perspectiva se crea en y para la mirada, pues ella existe sobre una superficie plana que carece por completo de espacialidad.²³ En palabras de John Berger:

La convención de la perspectiva, que es exclusiva del arte europeo y que se estableció por primera vez en el Alto Renacimiento, lo centra todo en el ojo del observador. Es como el haz luminoso

de un faro, solo que en lugar de luz que se emite hacia fuera, las apariencias viajan hacia dentro. Las convenciones llamaban a estas apariencias realidad.²⁴

Un análisis contemporáneo de la historia que vaya más allá del eurocentrismo –como los de Hans Belting y Hubert Damish–, daría luces de cómo la ciencia árabe fecundó de manera directa el florecimiento del arte figurativo en diversas partes del viejo continente, principalmente en Florencia. De modo que los adelantos científicos en el campo de la física y la matemática llegaron desde tierras extranjeras para ser utilizados en un horizonte cultural completamente distinto. En tanto el uso de un mismo conocimiento tuvo repercusiones diferentes en dos civilizaciones disímiles: porque para los árabes los saberes técnico-científicos aplicados a las artes no tenían por objetivo la plasmación de lo real, digamos, en la cultura árabe la representación del mundo real no era una preocupación que repercutiera en la consolidación de un arte figurativo con bases científicas; por el contrario, para ellos la ciencia óptica y física no podía ni debían aplicarse para mostrar la realidad del mundo, por ello, su arte tuvo como principal punto de interés la representación de la geometría pura. Ésto lo ilustra perfectamente Hans Belting al escribir que:

²¹ Hans Belting, *op. cit.*, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ John Berger, *Modos de ver*, p. 16.

En el álbum otomano con dibujos de arquitectónicos de hacia 1500, descubierto en el Museo de Tokapi de Estambul, el *leitmotiv* es la geometría representada, la geometría como tema en sí. Un ejemplo es un campo rectangular en el que el sistema de líneas y los círculos de doce rayos se hallan matemática, calculadamente integrados unos en otros hasta lograr la última perfección.²⁵

Entonces, los diferentes usos y concepciones de un mismo conocimiento dieron pie a la consolidación de dos visiones antagónicas, una oriental y la otra occidental, pues:

La geometría devino en la cultura árabe forma simbólica en el mismo sentido en que en los albores de la época moderna lo fue la imagen en perspectiva. La geometría no representa el mundo en copias suyas, y es una forma simbólica porque eleva la matemática a ley cósmica. La popularidad de la matemática en la corte de Bagdad, que repercutió hasta en la forma de la escritura, es motivo suficiente para reflexionar sobre su papel como práctica cultural. En Occidente, en cambio, la matemática se somete a las imágenes para hacerlas aparecer aún más corpóreas de lo que ya son. Este dualismo de subtexto (matemática) y texto (imagen) conducirá en el curso de la Edad

Moderna una división en el mundo de las imágenes.²⁶

Así, con esta importante declaración, podemos entender que para el pensamiento europeo los adelantos matemáticos y físicos afianzaban una mirada racionalista que pretendía explicar el mundo desde un punto de vista que ahora podía ser demostrado con todo el rigor de la ciencia, para entonces, asegurar que su visión era verdadera y válida para todos, es decir, universalizable.

Y entonces, una teoría árabe de la visión devino, en Occidente, como teoría que fundamenta una práctica artística que tiene como finalidad la imitación de lo real. Belting indica: “La perspectiva artística quiso hacer de la percepción la regla de las representaciones. Pero suponía un concepto de la percepción que no inventó ella, sino que encontró en el legado que dejó en Occidente un matemático árabe”.²⁷

Esta otra versión de la historia permite entender cómo la consolidación de una invención tecno-científica supuso una revolución en la historia de la mirada occidental. La perspectiva en el arte, al generar imágenes de la realidad, supuso la apropiación escópica de todo aquello que hay de representable en el mundo, en otras palabras: “Al hacer a la mirada árbitro del arte, el mundo se

²⁵ Hans Belting, *op. cit.*, p. 34.

²⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁷ *Ibid.*, p. 8.

convirtió en imagen, como una vez mostró Heidegger. La imagen en perspectiva representaba por vez primera la mirada que un espectador echa al mundo, y transformó el mundo en una mirada al mundo”.²⁸

Los periodos subsiguientes al Renacimiento utilizaron estos mismos parámetros hasta que se presentó una ruptura, un cambio radical ocasionado por la invención de un aparato capaz de plasmar imágenes por la aplicación directa de los conocimientos tecno-científicos que se habían acumulado durante varios siglos.

La época que vio nacer al nuevo invento está marcada por los cambios dados en los siglos XVIII y XIX, periodos históricos de las revoluciones sociales que permitieron la consolidación del sistema capitalista en Francia y en el resto de Europa.²⁹ El posicionamiento del liberalismo económico y político ayudó al establecimiento de las nuevas clases sociales, de entre las que destaca la alta burguesía. Junto con ello, un nuevo sistema industrializado cambió los esquemas de producción (de pequeña a gran escala). Las máquinas desplazaron poco a poco al ser humano, esto incluso trastocó el mercado de la representación pictórica: el retrato pasó a masificarse y

eso supuso adelantos tecnológicos que ayudaron a cubrir la alta demanda de este producto.³⁰

En estas condiciones es que se comenzó a experimentar con los conocimientos que ya se tenían hasta desarrollar diferentes técnicas que después se conocerían como propias de la fotografía. Una vez que se anunció su invención, el gobierno francés reveló los procedimientos fotográficos al mundo. De este modo el paradigma perspectivo se revitalizó a nivel global en muy pocos meses, pues la fotografía se extendió alrededor del mundo como ningún otro invento lo había hecho hasta entonces. Hans Belting lo explica del siguiente modo:

La era de la globalización acrecienta aún más el poder de la perspectiva, en la cual se expresó una vez el predominio colonial de los medios. La invención de la fotografía consolidó, además, el predominio de la perspectiva monofocal. La cámara registra mecánicamente lo que antes los artistas debían esforzadamente imaginar. Su objetivo, de un único ojo, es un doble del sujeto perspectivo, de mirada igualmente monofocal, y por eso fue bienvenido como prueba largamente buscada del modelo de la perspectiva. Incluso en la era digital sigue siendo imprescindible el hábito visual de la perspectiva.³¹

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ Gisèle Freud, *La fotografía como documento social*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ Hans Belting, *op. cit.*, p. 18.

Dicha forma de considerar la historia de la fotografía está impregnada por la idea de progreso, la cual cobró factura más adelante; porque asumirá la invención y el perfeccionamiento de esta técnica como el fin y el pináculo de una búsqueda –de más de quinientos años– propia del arte figurativo europeo.

Así, autores como Walter Benjamin comenzaron a pensar en los cambios revolucionarios y contradictorios que trajo consigo la nueva técnica, digamos, pensar a la fotografía como una *imagen dialéctica*, como una técnica que puso en tensión y marcó la ruptura de dos periodos de la historia completamente diferentes: uno que se sostuvo bajo el régimen escópico de occidente y otro que lo puso en entredicho; uno que pensó sus imágenes como referentes o reflejos



Ilustración 2. Pablo Picasso, *Las señoritas de aviñón*, 1907.

fieles de lo real y otro que los imaginó como simulacros³² o invenciones de lo que creíamos –o queríamos creer– que es lo real.

En respuesta a esta problemática que suscitó el advenimiento de la fotografía, la pintura tomó una posición determinante que estaba en contra de la perspectiva monocular que se erigía triunfante, como lo señala Annateresa Fabris: “[...] el cubismo representaría la toma de posición de Pablo Picasso y Georges Branque contra la fotografía y el principio de la ventana, inherente a la cámara oscura, y su resultado sería la reconquista del comportamiento “normal” del ojo”.³³ Es decir, de la reivindicación de otras formas de ver, de otros puntos de vista desde los cuales es posible romper el canon que no había hecho más que recurrir al mismo paradigma de la perspectiva central una y otra vez.

En consecuencia, la fotografía aparece como un símbolo de modernidad que se ha superado a sí mismo, de un régimen escópico racionalista que tiene su base en la perspectiva renacentista, para, posteriormente, perder su valor como referente de lo real. Porque si la imagen fotográfica puede decir algo hoy, es justamente que ella es la paradoja y la contradicción

³² Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 12.

³³ Anaateresa Fabris, *Fotografía y artes visuales*, p. 35.

de Occidente: de sus cánones epistemológicos y estéticos. Porque, como lo expresa Anatareresa Fabris, siguiendo a Agamben: “[...] la imagen dialéctica es un momento de suspensión, de pausa, en el que dos términos opuestos se mantienen en una coexistencia inmóvil y cargada de tensiones”.³⁴ En definitiva, la imagen fotográfica cristaliza todavía hoy esa contradicción, cada vez que se piensa como un referente de lo real al ser utilizada para mostrar los “hechos” noticiosos en los diarios, mientras que, a su vez, también puede ser aceptada como la creación de un sujeto-autor que puede mostrar su particular punto de vista sobre un “hecho” determinado que aconteció en el mundo real.

Ahora bien, la historia de la fotografía se ha abordado, hasta el día de hoy, desde el arte (H. Schawrz y A. Roullié), la técnica (B. Newhall), la ciencia (Josef Maria Eder), la filosofía (W. Benjamín y V. Flusser), la sociología (G. Freud y Pier Bourdieu), la semiología (R. Barthes) y el ensayo literario (R. Barthes y S. Sontag).³⁵ Todos estos puntos de vista permiten ver un panorama amplio que ha ido enriqueciendo, poco a poco, el entendimiento de un fenómeno sumamente complejo: el de la invención o descubrimiento de la técnica fotográfica. Si bien es cierto que

la versión predominante de la historia (occidental y norteamericana) ha sostenido que la fotografía es el producto de un perfeccionamiento instrumental de la representación pictórica que decantó, finalmente, en la aprehensión de la imagen proyectada en la cámara oscura, hoy podemos entender, a partir de las fuentes ya mencionadas, que la fotografía puede ser entendida más allá de una evolución progresiva de técnicas que apuntaban a un perfeccionamiento de la representación visual de Occidente. Empero, representación que tenía como punto de partida emular la visión hegemónica;³⁶ a saber, una visión que pretendía perpetuar y fincar un canon estético que, a su vez, se suponía verdadero y real por tener sus bases en la ciencia matemática y física de una tradición, la de Occidente, que se había apropiado de algunos conocimientos extranjeros para poder desarrollar un sistema de aparatos³⁷ capaz de plasmar la realidad en la superficie bidimensional de sus imágenes.

Dicho paradigma se volvió un imperativo estético, epistemológico y ético; pues el sentido de la vista podía participar de él por las sensaciones oculares causadas en el espectador; la razón podía explicar perfectamente cómo y por qué habría de entenderse –a las imágenes– como

³⁴ *Ibid.*, p. 186.

³⁵ Para más información *vid.* Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, pp. 19-25.

³⁶ Cf. Juhani Pallasmaa, *op. cit.*, p. 25.

³⁷ Cf. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 22.

un reflejo del mundo; el deber moral encontraba, en estas representaciones, evocaciones³⁸ o manifestaciones de ideas (bondad o maldad) que podían ser captadas por el sentido moral del espectador. Así, es posible asegurar que la invención de la perspectiva ha establecido una manera de ver el mundo que ha condicionado fuertemente la vida del ser humano hasta el día de hoy. Por lo tanto, no es exagerado que Walter Benjamin afirmara que el analfabeto del futuro sería aquél que fuese incapaz de ver las imágenes del mundo como un producto de la técnica;³⁹ de aquella misma técnica

que el hombre ha creado y perfeccionado para tomar control sobre lo que se ve y se piensa. Porque para Benjamin una imagen fotográfica no debía de ser separada del pie de foto, digamos, de aquello que le da sentido en tanto interpretación humana del mundo.⁴⁰ Sin embargo, pese a las advertencias que el filósofo alemán profirió hace tantos años, hoy encontramos que el imperio de las imágenes ha ganado mayor terreno en las sociedades contemporáneas en tanto se ha potenciado con el ascenso de la tecnología digital.

³⁸ Cf. Joan Fontcuberta, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, p. 31.

³⁹ Las reflexiones encausadas por Walter Benjamin y Martin Heidegger, sobre la importancia de la técnica en el mundo moderno, se encuentran condensadas en las palabras de Ana María Martínez de la Escalera cuando escribe que: “La técnica es la esencia de la historia de Occidente, de una historia que sólo puede ser la realización de la metafísica. Ésta habría olvidado el ser (lo que aún no es, lleno de infinitas posibilidades) a causa de lo existente (lo ya sido), nacido de los excesos del antropocentrismo que exige a la Naturaleza, provocándola, entregar al hombre su energía acumulada. La metafísica habría tomado lo existente, la proyección de lo humano (pasional, perceptivo, político) sobre el mundo, como si fuera lo que es; al hacerlo Occidente se habría condenado no sólo a ese ‘huracán que llamamos progreso’ (Benjamin) u ‘olvido del ser’ (Heidegger), sino a adjuar del porvenir ilimitado, azaroso, indeterminado. Y

aunque esta apertura del futuro pueda parecer un tanto atemorizadora –¿acaso no es fuente de temor lo incierto?–, es al mismo tiempo la única oportunidad de cambio y de estabilización con que contamos, o más bien con la que cuentan las nuevas generaciones. El porvenir es desde donde podemos poner en cuestión ese huracán que llamamos progreso, que ha dejado a su paso una catástrofe tras otra (devastación de la naturaleza, violencia y genocidio). Hoy algo trabaja entre nosotros, y ese algo anuncia el porvenir: se trata de algo que de manera fortuita estalla al interior de lo cotidiano; tiene la apariencia de un rostro en fotografía, de un trazo en una pintura o en una imagen teletécnica, o de un gesto sobre el escenario: es la huella dejada por la historicidad en la técnica” (Ana María Martínez de la Escalera, “Arte y técnica” en *Tekhné 1.0 Arte, pensamiento y tecnología*, pp. 27-28).

⁴⁰ Elizabeth Collingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de la inolvidable*, p. 193.



Ilustración 3. Niépce, *Punto de vista tomado desde la ventana de Le Gras*, 1826.

En esta parte de nuestra investigación es importante señalar que la fotografía ha tenido, históricamente, una relación muy importante con la arquitectura desde su nacimiento. No podemos olvidar que los inventores –Niépce y Daguerre– de esta técnica encontraron, en las construcciones arquitectónicas, un objeto perfecto para experimentar con las capacidades técnicas y estéticas de las imágenes producidas por la cámara. Nicephore Niépce logró fijar la primera imagen en el año de 1826-1827.⁴¹ Ésta es la fotografía más antigua de la que se tiene registro y cabe señalar que lleva por título: *Point de vue pris d'une fenêtre de la propriété du Gras* (Punto de vista tomado desde una ventana de la propiedad del Gras).

⁴¹ Para mayor información *vid.* Bibliothèque Nationale de France. Département des Estampes et de la Photographie. s.p. Disponible en: http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_2280.htm (Consultado el 20 de mayo de 2020).



Ilustración 4. Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Vista del bulvar del Temple*, París, 1839.

Dicha fotografía muestra las estructuras arquitectónicas que estaban frente a la ventana de la casa del inventor, de tal modo que son el objeto de atención principal en la imagen. Poco tiempo después, en el año de 1839, su colaborador Louis Daguerre hizo público el nuevo invento con imágenes fotográficas de grandes espacios urbanos y estructuras arquitectónicas del París decimonónico.⁴² Con estos importantes antecedentes, la fotografía cobra un gran valor como instrumento documental, a su vez, la arquitectura encuentra en la fotografía un modo nuevo de hacerse presente a partir de su imagen, lo cual, contribuyó a que los años posteriores al descubrimiento de la fotografía se llevara a cabo una exhaustiva documentación de las obras arquitectónicas más emblemáticas de la historia mundial para enaltecer

⁴² Lorenzo Rocha, “Ensayos sobre fotografía y arquitectura”, *Espacio Arte Contemporáneo*, vol. 0 (agosto de 2011), p. 50.

y reconocer la grandeza del hombre. Así, la técnica posibilitó el conocimiento de las grandes obras por medio de la producción y difusión masiva de las imágenes arquitectónicas.

Walter Benjamin ya había entendido esto al escribir que: “Cualquiera habrá notado que un cuadro (pero sobre todo una escultura o incluso una obra arquitectónica) se presta a ser aprehendida en foto mucho mejor que en la realidad”.⁴³ Las declaraciones de Benjamin hacen entender que la manera de percibir el fenómeno arquitectónico ha sido configurada desde la centuria decimonona por la fotografía, pues su experimentación se ha vuelto principalmente un ejercicio de percepción óptica y ya no kinestésica (como lo exponen algunos arquitectos que se han dedicado a entender el modo en que se perciben estas piezas hoy en día).⁴⁴ De este modo, si concebimos que la fotografía arquitectónica sigue una tradición que ha hecho visible únicamente las estructuras consideradas dignas de ser documentadas por sus contribuciones tecnológicas y de diseño, entendemos que el resto de las edificaciones carecen de importancia y se dejan al margen de la historia. Bajo estos parámetros, podemos creer que el progreso es el que impulsa, en mayor medida, el registro histórico y

documental de esta y otras áreas del conocimiento humano.

Las imágenes fotográficas han fincado un canon específico desde el cual es posible ver las construcciones hoy en día. Por ello, la arquitectura, como arte y disciplina, ha sido afectada inimaginablemente por el predominio de la imagen fotográfica, eso es lo que arquitectos contemporáneos como Juhani Pallasmaa sostienen,⁴⁵ en tanto la disciplina constructiva se ha amoldado a los imperativos estéticos que se han impuesto a través de millones de imágenes que actualmente circulan por el mundo. Digamos, en este momento la arquitectura se crea para agradar y estimular, principalmente, a la mirada del espectador. Más que para atender o estimular a la totalidad de las sensaciones corporales existentes en el cuerpo humano. En resumen: en el mundo contemporáneo la arquitectura está hecha para agradar a la mirada de sus espectadores y para ser convertida en imagen.

Actualmente el diseño arquitectónico tiene como uno de sus principales propósitos crear obras que impresionen el sentido de la vista de aquéllos que los observan (desde fuera y desde dentro), ya sea al experimentar en carne viva los lugares arquitectónicos o desde la comodidad de su casa al observar fotografías

⁴³ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 48.

⁴⁴ Cf. Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, p. 8.

⁴⁵ Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, op. cit., p. 36.

publicadas en revistas, libros o en televisión. En todo caso, lo que se pretende es que el sujeto tenga una experiencia sensorial guiada, principalmente, por la visualidad de las imágenes. Mirada que ha sido establecida por una tradición –la de Occidente– que ha visto sus ideales de belleza replicados con gran eficacia en los lugares que se erigen y en las imágenes que se crean repetidamente. En consecuencia, la fotografía se alza como el pináculo del paradigma perspectivo que permite una “correcta” aprehensión de los espacios arquitectónicos creados por el hombre, es decir, actualmente la cámara fotográfica es capaz de generar imágenes fidedignas del mundo que habitamos, imágenes que antes correspondían a la pintura y el dibujo. En palabras de Pallasmaa:

Como consecuencia de la avalancha actual de imágenes, la arquitectura de nuestro tiempo aparece a menudo como un simple arte retiniano del ojo, completando con ello un círculo epistemológico que comenzó en la arquitectura y el pensamiento griegos. Pero el cambio va más allá del simple predominio físico; en lugar de ser un encuentro situacional y corporal, la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica. En nuestra cultura de imágenes, la propia mirada se aplanan en una de ellas y pierde su plasticidad. En lugar de experimentar nuestro ser-en-el-mundo,

lo contemplamos desde afuera como espectadores de imágenes proyectadas sobre la superficie de la retina.⁴⁶

No es casualidad que Pallasmaa asegure que la experiencia arquitectónica ha sido modificada en la época contemporánea por la presencia del aparato fotográfico; basta decir que actualmente los sitios turísticos internacionales, cuyo principal punto de interés recae en símbolos arquitectónicos de gran importancia histórica, por ejemplo: Teotihuacán (100 a. C.), Machu Picchu (1450 d. C.), el Taj Mahal (1631 d. C.), el Coliseo Romano (70 d. C.), Notre Dame (1163 d.C.), la Capilla Sixtina (1473 d. C.), la Torre Eiffel (1887 d. C.), entre muchos otros, son experimentados por millones de turistas gracias a la mediación del aparato fotográfico. Los turistas, al llegar a estos lugares, suelen usar sus teléfonos inteligentes para fotografiarse junto a estas importantes estructuras, es decir, suelen pasar más tiempo mirando a la pantalla de sus aparatos en búsqueda del mejor ángulo que mirando y experimentando directamente estos lugares sin otra intencionalidad más que la de disfrutar toda la experiencia sensorial que supone habitarlas. Por lo cual, el acto de fotografiarse frente o en el interior de tal o cual obra arquitectónica para, posteriormente, hacer público esas mismas fotografías en las redes sociales es el resultado de una cultura que hace, de

⁴⁶ *Id.*

la creación y difusión de imágenes del mundo, su principal preocupación.

Como lo refiere el arquitecto Steven Holl: “La representación bidimensional –en fotografía, en pintura o en las artes gráficas– y la música se encuentran sujetas a límites específicos y, por ello, captan solo parcialmente la multitud de sensaciones que evoca la arquitectura”.⁴⁷ En el caso de la fotografía, es claro que rige una parte importante de la vida en las sociedades contemporáneas y que la arquitectura ha sido subsumida por la configuración del aparato fotográfico. La perspectiva central ha marcado la manera de observar el mundo que habitamos, es decir, hoy habitamos en las imágenes del mundo.⁴⁸

Estudiar la historia, desde una postura crítica, permite ver con mayor criterio lo complejo que ha sido la configuración de lo que entendemos como imagen de lo real. Permite ser cautelosos con aquello que se ha impuesto como el paradigma más importante de la mirada de Occidente. Mirada que ha configurado y determinado la vida a partir de aquello que se presenta como lo real. Lo importante de esta breve reflexión es ver las nuevas posibilidades que tenemos para escapar de esa mirada

hegemónica, mirada que hasta el día de hoy sigue imponiéndose con aplomo no sólo en el arte, sino en todos los campos del conocimiento en donde la imagen es utilizada como paradigma de lo real.

⁴⁷ Steven Holl, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, p. 12.

⁴⁸ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, pp. 73-76.

Capítulo III

El laberinto y la ciudad

BREVE HISTORIA DEL METRO (ESTACIÓN PANTITLÁN)

Todos los días circulan bajo tierra cinco millones de usuarios del Metro. Se trata, a no dudarlo, de una ciudad alterna que prefigura el México por venir, donde la gente nacerá y crecerá en la cripta de los aztecas sin necesidad de salir a la intemperie. Hoy en día los metronautas disponen de cafeterías, tiendas, exposiciones, y cursos subterráneos. También cuentan con su propia patrona, la Virgen del metro, que apareció por una filtración de agua en la estación Hidalgo [...].

JUAN VILLORO

La estación Pantitlán constituye una parte fundamental del sistema de transporte colectivo de la Ciudad de México, por dicho lugar transitan diariamente más de un millón de personas en la actualidad,¹ por esta razón se puede decir que la gran

estructura arquitectónica es fundamental para que la vida económica, social y política de los mexicanos se desarrolle de la mejor manera posible. En realidad, no es exagerado decir que la compleja red del Metro es el único medio de transporte capaz de movilizar a gran parte de la población que necesita ir a trabajar, estudiar o realizar cualquier otra actividad en el interior o en las periferias de la gran urbe: en el año 2016 se registró que 5.5 millones de personas por día usaban la extensa red del Metro.²

¹ Susana Colin y Janet Membrilla, “Pantitlán, donde transitan un millón de personas”, *El Universal*, 12 de enero de 2020, s. p. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/pantitlan-donde-transitan-un-millon-de-personas>. (Consultado el 6 de abril de 2020).

² Cf. Humberto Musacchio, “La ronda de los

La estación Pantitlán se encuentra ubicada entre los límites orientales de la Ciudad y el Estado de México, es decir, funciona como una membrana permeable que permite la entrada y la salida constante de poco más de un millón de personas por día. Para entender la magnitud de tal cifra, Saira Vilchis, maestra en urbanismo, refiere: “Es como si todos los habitantes de la zona metropolitana de la ciudad de Aguascalientes pasaran por un solo punto todos los días [...]”.³ Así, la afluencia de un número tan alto de ciudadanos da cuenta de un crecimiento demográfico exponencial no previsto cuando se planeó la construcción de la estación del Metro hace 38 años, pues hoy, tanto las estaciones como los trenes resultan completamente insuficientes para contener y movilizar de forma eficiente a todos los usuarios que habitan en la Ciudad de México y la zona conurbada.

Pantitlán es una estación y tiene cuatro trasbordos o conexiones, la primera de las cuatro fue construida en 1981 (tramo Consulado-Pantitlán, Línea 5).⁴ A partir de esta primera construcción, el Metro no dejó de expandirse: en 1984 se

inaugura el tramo Pantitlán-Zaragoza, Línea 1;⁵ en 1987 inició sus operaciones el tramo Pantitlán-Centro Médico, Línea 9,⁶ y, finalmente; en 1991 fue abierto al público el tramo Pantitlán-La Paz, Línea A.⁷

Además de estar constituido por las cuatro líneas, el Metro Pantitlán también cuenta con un paradero de camiones, microbuses y combis que transportan a los usuarios más allá de la periferia de la Ciudad; esto es: municipios que se encuentran al oriente de la *megalópolis* como Nezahualcóyotl, Ixtapaluca, Chimalhuacán, Chalco y San Vicente Chicoloapan.⁸ Más recientemente se construyó una línea del Mexibus (2013)⁹ y un bici-estacionamiento masivo (2014)¹⁰ para que aquellos usuarios que viven con relativa proximidad, prescindan del deficiente y superado

sexenios”, en Juan José Kochen, ed., *Un viaje. El metro de la Ciudad de México*, p. 52.

³ Saira Vilchis, cit. por Susana Colin y Janet Membrilla, art. cit., s. p.

⁴ Bernardo Quintana Issac y Guadalupe Phillips Margain et al., “Cronología”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 273.

⁵ *Ibidem*, p. 274.

⁶ *Idem*.

⁷ *Ibid.*, p. 275.

⁸ Susana Colin y Janet Membrilla, art. cit., s. p.

⁹ Sin firma, “Llega el Mexibus a Chimalhuacán”, *La razón de México*, 29 de marzo de 2013, s. p. Disponible en: <https://www.razon.com.mx/mexico/llega-el-mexibus-a-chimalhuacan/> (Consultado el 08 de abril de 2020).

¹⁰ Jorge Cárnez y Nely Patlán, “Ya llegó el “Mega-biciestacionamiento Pantitlán”, *Animal Político*, 31 de octubre de 2014, s. p. Disponible en: <https://www.animalpolitico.com/transeunte/ya-llego-el-mega-biciestacionamiento-pantitlan/> (Consultado el 08 de abril de 2020).

transporte motorizado que no logra atender a la gran demanda de usuarios que se aglomeran durante las horas de gran afluencia.

Antes de la construcción de este ambicioso proyecto, el lugar estaba ocupado por fábricas de chocolate, hielo, dulces y ropa, y mucho antes de esto el sitio había sido habitado por ranchos y granjas.¹¹ En realidad, la historia de la zona que actualmente comprende la enorme estructura del Metro Pantitlán es muy vieja, pues desde los antiguos pobladores prehispánicos este lugar era conocido porque en él se formaban algunos remolinos de agua que succionaban las canoas de los antiguos pobladores.¹² Hay que recordar que toda esa zona pertenecía al antiguo Lago de Texcoco, y el lugar llamado Pantitlán era en realidad una fractura que se encontraba en el interior del lago, por allí se filtraba el agua que provocaba, a su vez, los grandes remolinos.¹³

Otra versión que pretende explicar la causa de estos fenómenos naturales afirma que en aquel punto diferentes

¹¹ Cf. Martha Varela, cit. por Susana Colin y Janet Membrilla, art. cit., s. p.

¹² Cf. Héctor de Mauleón, “05:00 Estación Pantitlán”, *Revista Nexos*, 1º de agosto de 2017, s. p. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=33195> (Consultado el 2 de abril de 2020).

¹³ Ernesto Sánchez, cit. por. Susana Colin y Janet Membrilla, art. cit., s. p.

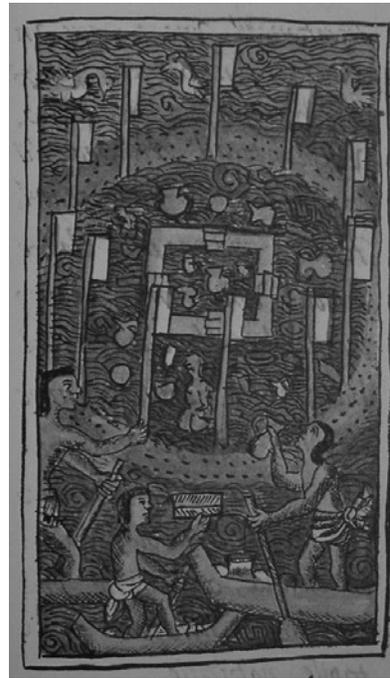


Ilustración 1. Rituales en el Pantitlán Códice Florentino, LI Fo 23r, en Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España* L12 Fo1. Siglo XVI

corrientes de agua se encontraban, lo que ocasionaba que los remolinos se formaran.¹⁴ Sea cual sea la verdadera causa que originaba la aparición de estos fenómenos, es interesante observar que los antiguos navegantes idearon un sistema de señalización muy sencillo y eficiente para prevenir que las canoas fueran succionadas; dicho sistema consistía en poner dos banderas de papel para indicar la localización exacta donde se formaban los tan temidos remolinos, de allí el significado original de la palabra Pantitlán, cuya traducción al español

¹⁴ Héctor de Mauleón, art. cit., s. p.

quiere decir: “entre banderas” o “lugar de banderas”.¹⁵

Después de la paulatina desecación del Lago de Texcoco durante la época colonial y poscolonial, se asentaron,¹⁶ en su superficie fangosa, los ya mencionados ranchos y granjas. Posteriormente, se erigieron las fábricas que más tarde se cerraron para dar paso a la construcción del Metro, el cual ha mantenido su nombre otorgado originariamente en la época prehispánica, y que a su vez es representado en la imagen icónica de la estación, pues, como lo sugiere Viveka G. Duncan:

La simbología del metro opera [...], con formas que sintetizan la historia y raigambre de las calles que atraviesa a partir de íconos que aluden a la escritura ideográfica del México prehispánico, así como por una paleta de colores que sintetiza la cultura visual de una década marcada por el *rock*, los *hippies* y los psicotrópicos.¹⁷

¹⁵ Susana Colin y Janet Membrilla, art. cit., s. p.

¹⁶ Francisco Gallardo Negrete, “Breve historia de la desecación del Valle de México: desde Tenochtitlán hasta la construcción del nuevo aeropuerto internacional”, *Nexos*, 27 de junio de 2017, s. p. Disponible en: <https://labrujula.nexos.com.mx/?p=1363> (Consultado el 3 de abril de 2020).

¹⁷ Vivienka G. Duncan, “Metro: símbolo y simbología”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 207.



PANTITLÁN

Ilustración 2. Lance Wyman (director de diseño), Arturo Quiñónez y Francisco Gallardo, *Pantitlán (logotipo)*, 1967.

El uso de la simbología fue adoptado por los diseñadores del metro al considerar el alto índice de analfabetismo que presentaba la población mexicana en 1967, año en que se dio luz verde al mega proyecto del Sistema de Transporte Colectivo Metro.¹⁸ Una obra que pretendía modernizar la Ciudad de México y que la colocaría en el camino rumbo al orden y el progreso deseado; es decir, al desarrollo urbano que tanto se anhelaba en un país en vías de desarrollo. En este sentido es necesario precisar, basándonos en los estudios realizados por la investigadora Silvia Arango, que el lapso que abarca la época moderna o de modernización en toda América Latina comprende desde las dos últimas décadas del siglo XIX, hasta las dos últimas décadas del XX. Más precisamente, de 1885 a 1975 según las

¹⁸ *Id.*

pesquisas realizadas por la especialista en arquitectura y urbanismo.¹⁹

De ese modo la construcción del Metro ya se había incubado en la mente de los impulsores del proyecto (Grupo de Ingenieros Civiles Asociados), de las autoridades políticas y de los ciudadanos como una idea que prometía la mejora en la calidad de vida de los habitantes de la capital mexicana. Ya que el crecimiento de un país que no supo prever los cambios que la vida moderna suscitaba, tanto en el crecimiento poblacional como en la infraestructura necesaria para dar soporte a los servicios básicos como transporte, seguridad, salud y educación, comenzaba a mostrar síntomas de un estancamiento que no soportaría más tiempo el crecimiento de un cuerpo político aislado, pobre, ignorante, desnutrido y enfermo.

Con todas estas problemáticas manifiestas a flor de piel, el “Plan maestro” para la construcción del Metro tuvo que esperar a que las autoridades en turno se dignaran a creer en la viabilidad de un plan que parecía costoso e imposible de lograr por sus implicaciones tecno-científicas en el terreno de la arquitectura, el urbanismo y las múltiples ingenierías requeridas para lograr tal propósito, eso sin mencionar las demás ciencias, artes y disciplinas del conocimiento humano

requerido para hacer del Metro de la Ciudad de México una realidad. La incredulidad de las capacidades intelectuales y la inexperiencia mexicana en este tipo de proyectos fue expresa en un primer momento, pues no se tenían antecedentes que respaldaran la construcción de una mega estructura de ese nivel.

El anteproyecto para la construcción del Sistema de Transporte Colectivo (Metro) estuvo listo para ser evaluado en 1962.²⁰ Fue ideado y realizado bajo la supervisión del ingeniero Bernardo Quintana Arrijoja, director del Grupo de Ingenieros Civiles Asociados (Grupo ICA), quien presentó el proyecto al entonces Jefe del Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, quien había estado al frente de este cargo desde 1952.²¹ En ese momento Uruchurtu no pudo o no quiso reconocer los beneficios que la construcción de un proyecto de tal envergadura podía conseguir para el desarrollo de la Ciudad. En realidad, él estaba centrado en solucionar las problemáticas del transporte urbano a partir de la creación de vías rápidas y del ensanchamiento de algunas calles,²² todo esto con la intención de dar cabida a un vehículo motorizado que hasta entonces era poco común de ver en las calles y que también era un

¹⁹ Cf. Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y Arquitectura*, p. 12.

²⁰ Humberto Musacchio, art. cit., p. 46.

²¹ *Id.*

²² *Id.*

símbolo de modernización y progreso: el automóvil.²³

Aquí es necesario recordar que en esas épocas era habitual observar, en plena vía pública, carretas de tiro impulsadas por asnos y caballos, hablamos de un México que acababa de lograr su independencia hace un siglo y medio. Además, luchaba con los dejes de la Revolución Mexicana y con los impactos globales de la Segunda Guerra Mundial. Quizá Uruchurtu tenía como referente lo que en los Estados Unidos se había realizado algunos años atrás, pues el estado de Nueva York se había ocupado en materializar la utopía que prometía el uso extendido del automóvil, ya que tanto el gobierno como la industria automotriz se habían concentrado en intensificar la producción a gran escala de este medio de transporte de la misma manera en que la industria constructora se había esforzado en establecer una arquitectura vertical de grandes rascacielos, con enormes avenidas e impresionantes autopistas.²⁴

Así pues, mientras la Ciudad de

México empezaba a tomar distancia de su pasado rural para dar cabida a un porvenir prometedor en la primera mitad del siglo XX, muchos de los trabajadores dejaron de ser jornaleros para ser mano de obra en grandes fábricas y oficinas. Asimismo, el desarrollo urbano prometido, a partir de la Revolución mexicana, se comenzaba a manifestar en las obras que transformaban a la capital de México en un lugar digno de un país democrático e independiente. Para fortalecer la tan ansiada independencia era necesario que la nación se sostuviera por sí misma en un mundo cada vez más competitivo, las principales potencias habían dado un salto hacia la modernización tecnológica inaugurada por la Revolución Industrial y, con ello, se establecían nuevas dinámicas sociales para que los seres humanos habitaran un nuevo mundo.

En aquella época las viviendas eran escasas en la capital de México, por lo que fue necesario dar morada digna a una multitud de gente que había llegado de diferentes estados de la República para trabajar y darle a sus familias nuevas oportunidades de vida. Por este gran crecimiento poblacional las autoridades gubernamentales estuvieron obligadas a establecer un plan de crecimiento urbano que pretendería dar respuesta rápida a las problemáticas de vivienda, educación y salud.²⁵ Ya que parte del

²³ Cf. Georg Leidenberger, “El transporte público capitalino”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 23.

²⁴ Cf. José Luis Barrios Lara, “Benjaminianas. París, capital del siglo XIX. México, capital del siglo XXI: lugares distópicos de la modernidad”, en María Teresa de la Garza, coord., *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamin*, p. 226.

²⁵ R. E. López Estrada e J. Leal Iga, “Política

centro y de las periferias comenzarían a ser ocupadas por personas de diferentes estratos sociales, los menos favorecidos erigirían casas improvisadas en las periferias que carecían por completo de los servicios básicos para subsistir.

Junto al entonces Distrito Federal, otras ciudades de América Latina se vieron obligadas a lidiar con un crecimiento demográfico inusitado, a saber: Buenos Aires, Rio de Janeiro y São Paulo duplicaron (más o menos) su número de habitantes: de 2 a 4 millones, en el periodo que abarca de 1945 a 1960.²⁶ Todo porque estos países tuvieron un auge industrial y económico muy alto como consecuencia de los estragos producidos por la Segunda Guerra Mundial en Europa. Lo que se traduce en una aceleración del crecimiento urbano, uno que se vio reflejado en la demanda masiva de viviendas y servicios. Porque para ser un país de primer mundo había que proporcionar, a los nuevos habitantes, una morada digna que estuviera a la altura de los tiempos modernos. Al respecto escribirían los urbanistas Pierre Arnold y Charlène Lemarié:

de vivienda social en México: el caso de una colonia periférica de Monterrey”, *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, vol. 5, núm. 10 (diciembre de 2012), pp. 266-267. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu5-10.pvsm> (Consultado el 02 de julio de 2020).

²⁶ Cf. Silvia Arango Cardinal, *op. cit.*, p. 321.

Algunos Estados adoptaron desde principio del siglo XX verdaderas políticas de «vivienda barata». Pero fue sobre todo a partir de los años 1940-50 –periodo de la industrialización y de crecimiento del «hábitat precario» en las afueras de las ciudades– cuando nació la lógica del *Estado de bienestar*, que proporcionaba viviendas sociales, de la misma manera que educación gratuita o seguridad social. Este imperativo de producir viviendas sociales coincidió con la expansión internacional de la corriente del pensamiento del *modernismo*, asociada con las ideas de progreso, racionalismo y funcionalismo.²⁷

A mediados de los años setenta ya era evidente que en toda América Latina los esfuerzos por crear conjuntos habitacionales y unidades vecinales (como el Centro Urbano Miguel Alemán, 1947-1949, la Unidad Habitacional Presidente Kennedy, 1961-1964,²⁸ y el conjunto No-noalco-Tlatelolco, 1960-1964, en México) habían fracasado rotundamente al tratar de satisfacer la demanda de vivienda al interior de la creciente urbe. Todo

²⁷ Pierre Arnold y Charlène Lemarié, *Hábitat en movimiento*, p. 30.

²⁸ Vid. Susana Colin Moya, “Cuando gringos construyeron departamentos en Balbuena”, *El Universal*, 29 de septiembre de 2019, s. p. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/cuando-gringos-construyeron-departamentos-en-balbuena> (Consultado el 5 de mayo de 2020).

porque los sectores marginales de la población aumentaron cada vez más; es decir, se calculaba que para ese entonces una tercera parte de las ciudades más importantes de Latinoamérica estaban conformadas por asentamientos irregulares con hogares autoconstruidos. Porque para los trabajadores menos favorecidos no había alternativas económicas disponibles que les permitiera hacerse de un bien inmueble a corto o largo plazo.²⁹ Al respecto Silvia Arango ha escrito:

Creció entonces la convicción de que, por ese camino, los Estados eran impotentes para acabar con el fenómeno de los cinturones de miseria que rodeaban las ciudades y que, al ritmo en que se construían esos conjuntos [habitacionales], no se podría cubrir el déficit de vivienda popular existente en siglos.³⁰

Tiempo después, durante 1970 y 1980, los gobiernos optaron por un sistema de edificación que estaba basado en un modelo de prefabricación rápida de viviendas, el cual comprendía la planeación de extensas unidades con condiciones constructivas reproducibles a gran escala; sumado a ello, la incorporación de materiales nuevos y más económicos –que los usados hasta entonces– habían permitido una cierta

democratización de la vivienda en el interior de estas latitudes.³¹

Ahora bien, para tener una idea clara de cómo y por qué cambió la vida del hombre con la Revolución Industrial y el advenimiento de las *metrópolis modernas*, es necesario señalar que el primer Metro de la historia fue inaugurado en Londres en 1860.³² No es casualidad que el primer sistema de transporte a gran escala (para personas) apareciera en la ciudad que en ese momento lideraba la Revolución industrial y su expansión imperial por el planeta.³³ Pues, cuando los modos de producción cambian, las relaciones sociales se alteran desde su base material y formal, ya que la manera de producir y de trabajar en una fábrica o cadena de producción, es completamente diferente al modo en que se produce en el interior de un taller artesanal, en donde un experto es el encargado de hacer el objeto de consumo de maneras más rudimentarias y mucho menos automatizadas; por ejemplo, un zapato o cualquier otra mercadería sería producida en menor número de piezas y en mayor tiempo, si se elaborara de manera artesanal.

Por lo cual, la vida del ser humano se vería seriamente afectada a causa

²⁹ Cf. Silvia Arango Cardinal, *op. cit.*, p. 431.

³⁰ *Id.*

³¹ *Ibid.*, pp. 431-432.

³² Vid. José Ignacio Lanzagorta, “El metro y la ciudad de México”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 33.

³³ *Id.*

de los cambios dados por la utilización sistemática de las nuevas tecnologías para la fabricación masiva de mercancías. En tanto él mismo sería una simple pieza más de toda una compleja cadena de producción, digamos, de un sistema calculado perfectamente en cuanto a eficiencia y rendimiento se refiere. Para cumplir con tales exigencias, el trabajador tendría que cubrir horarios específicos, el tiempo adquiriría un valor económico fundamental que requeriría de que los trabajadores hagan lo propio para llegar puntualmente a la fábrica para cumplir con su jornada laboral día a día.

Como solución al complejo problema que supondría la movilidad de la fuerza de trabajo hacia las fábricas, la construcción de un sistema de transporte motorizado sería inminente. Un sistema capaz de transportar una ingente cantidad de obreros que constantemente requeriría llegar puntualmente a las puertas de su lugar de trabajo. De ese modo lo expresa Ignacio Lanzagorta al referirse a la importancia que tuvo, en su momento, la construcción del primer metro londinense para la expansión del capitalismo industrial:

El metro nació hablando el lenguaje de la fábrica, del trabajo organizado conforme a jornadas asalariadas, del progreso basado en la racionalización, de la eficiencia y la rapidez; el Metro

nació hablando el lenguaje de las clases sociales. Si el tren es la infraestructura de movilización a gran escala de las materias primas y los productos, el Metro es el de la mano de obra en los centros de producción.³⁴

Bajo el modelo de las *metrópolis modernas* de Europa, los países del tercer mundo comenzaron a moldear sus ciudades. Aquí es importante señalar que tanto la etimología como el devenir mismo de esta palabra han sido fundamentales para entender el impulso de la historia de Occidente y de los estragos causados en los países que sucesivamente colonizaron a partir del siglo XVI. Al respecto, Willie Bolle señala que en el *Grand Dictionnaire Universel*, se propone una revisión razonada del término; es decir, una que retome la historia de Occidente, desde Roma hasta llegar a la conquista de las Américas, para recuperar hoy el sentido exacto de la palabra *metrópoli*.³⁵

El vocablo *metrópoli* proviene del griego y se puede traducir al español como “ciudad-madre”.³⁶ Pues para la antigua Grecia, en donde la mayoría de sus colonias fueron establecidas y controladas por la *metrópoli* principal,

³⁴ *Id.*

³⁵ Willi Bolle, “Metrópolis & mega-ciudad”: histoire croisée”, en *Topografías de la modernidad... op. cit.*, p. 236.

³⁶ *Id.*

éstas tenían los deberes y las obligaciones de una hija para con su progenitora; es decir, suministrarle todas las atenciones necesarias para asegurarle una vida digna con todas las comodidades posibles.³⁷

Sin embargo, las colonias griegas tenían cierta independencia, si las comparamos con las colonias romanas, las cuales fueron fundadas, específicamente, para aumentar el poderío de Roma. Ello trajo consigo el sometimiento de pueblos y Estados enteros al mantenerlos en continua dependencia militar, política, económica y cultural.³⁸ Ahora bien, durante el periodo de mayor esplendor del Imperio Romano, sólo se habló de la *metrópoli* en singular, aunque contó con algunas filiales que cumplieron con el mismo propósito en diferentes territorios conquistados.³⁹

Más tarde, en el siglo XVI, tanto España como Portugal impuso un sistema moderno de dominación que fue reconocido como los fundamentos de la colonización europea en el continente Americano. Dicho sistema tuvo como principal intención la explotación humana y de recursos naturales para el aprovechamiento de la madre patria de Occidente. En este contexto, las ciudades fundadas en el nuevo continente

fungieron como filiales estratégicas de las europeas: Nueva España (Ciudad de México), la Capitanía de São Vicente (São Paulo), la Ciudad de la Santísima Trinidad y Puerto de la Santa María de los Ayres (Buenos Aires) serían sólo algunas de las principales *metrópolis* de las colonias durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

Después de todo un proceso largo de colonización y saqueo, los países del continente Americano consiguieron, poco a poco, su independencia durante el transcurso de los siglos XIX y XX. Sin embargo, la marca de la conquista ha sido difícil de erradicar, aún en nuestros días, en tanto la colonización tuvo un cariz lingüístico, religioso, cultural, político, económico y moral. Así, los países de América Latina que lograron independizarse de las colonias europeas, como México, tuvieron fuertes matices de sincretismo en su identidad, ya que aún hoy dependen –en más de un sentido– de aquellos países que los anularon y encubrieron de manera brutal durante tantos siglos.

A principios del siglo XX, los centros urbanos más importantes del continente americano comenzaron a tomar forma de *mega-ciudades* o *megalópolis*, mientras, a su vez, las *metrópolis modernas* de Europa empezaron a competir para cimentar su hegemonía económica, política y cultural alrededor del mundo. Las dos más importantes de aquellos

³⁷ *Id.*

³⁸ *Id.*

³⁹ *Id.*

tiempos fueron Londres y París.⁴⁰ Estas *ciudades modernas* de primer mundo impusieron el modelo en el terreno urbanístico y arquitectónico de lo que una ciudad de avanzada tendría que tener para ser reconocida como tal. Por esa razón, los demás países las tomaron como ejemplo a la hora de comenzar a trazar sus entornos urbanos, como sucedió en México con Porfirio Díaz y su incipiente ímpetu por afrancesar la ciudad y a los ciudadanos de México a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Respecto a las aspiraciones porfiristas que tratarían de convertir a México en un país “civilizado”, Julliene Esquinca escribe:

En este afán de modernidad, la ideología que se respetaba era la de mirar hacia afuera, es decir, admirar otros países y tratar de llevar a México al mismo *status* que ellos. Para Porfirio Díaz, Francia era el país al que México debía aspirar gracias a que en ese momento era la capital cultural del mundo.⁴¹

Cabe decir que el furor por la cultura francesa había permeado gran parte de la vida social del México de aquellos

tiempos, pues la moda, la arquitectura, la gastronomía, el arte, la literatura y el idioma francés habían sido acogidos por las familias de estatus social acomodado y de aquéllos que aspiraban a ser reconocidos en los círculos sociales más privilegiados. Otra de las aportaciones de esta oleada francesa fue la incorporación de las *boutiques* o tiendas de moda que colmaron parte del centro de la ciudad mexicana;⁴² digamos, de aquellos pasajes, galerías y almacenes de consumo que se encontraban en los pasajes de París, de los que tanto habló Walter Benjamin en su célebre *Libro de los pasajes* para realizar un análisis crítico de la ciudad, de la arquitectura, del urbanismo y del *flâneur* (caminante). En otras palabras: del proyecto racionalista de Occidente que decantó en el capitalismo industrial que imperó en todo el planeta con desastrosas consecuencias hasta el día de hoy.

Como resultado del afrancesamiento las tiendas departamentales aparecieron formalmente en la capital mexicana a finales del siglo XIX. En gran parte como resultado de la migración francesa a estas tierras. Los comerciantes franceses comenzaron a abrir establecimientos formales en donde

⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁴¹ Julliene Esquinca, “Porfiriano: el afrancesamiento mexicano”, *Excelsior*, 3 de septiembre de 2015, s. p. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/blog/fahrenheit-magazine/porfiriano-el-afrancesamiento-mexicano/1043895> (Consultado el 20 de marzo de 2020).

⁴² Julliene Esquinca, “El ‘afrancesamiento’ mexicano (Parte 2)”, *Excelsior*, 10 de septiembre de 2015, s. p. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/blog/fahrenheit-magazine/el-afrancesamiento-mexicano-parte-2/1045103> (Consultado el 20 de marzo de 2020).

fue posible hallar artículos de lujo que provenían de toda Francia y de otras partes del viejo continente.

De ese modo, en 1847, en la actual calle Venustiano Carranza del Centro Histórico, se fundó el primer pequeño almacén que llevó por nombre El puerto de Liverpool.⁴³ La razón por la que se conoció con ese nombre al gran almacén fue porque parte de la mercancía llegaba desde aquel puerto del Reino Unido.⁴⁴ Más tarde, en 1936, la tienda se modernizó y abrió una nueva sucursal en el Centro Histórico de la capital; y a partir de entonces, la novedosa tienda Liverpool contó con seis pisos, un sótano y tuvo las primeras escaleras eléctricas en México.⁴⁵

En 1891, se abrió otro almacén de novedades en el Centro Histórico: el Palacio de Hierro.⁴⁶ Dicha construcción tuvo una estructura de acero y hierro en su interior,⁴⁷ la cual fue conocida por mantener los criterios de la escuela

inaugurada por Gustave Eiffel, arquitecto que construyó en 1889 la *Torre Eiffel* para formar parte de la Exposición Universal en París.⁴⁸ Al poco tiempo, tras un incendio que derrumbó el edificio original en 1921, se reinauguró la tienda departamental presumiendo una nueva arquitectura *art nouveau* y *art deco*; es decir, estilos “que resalta[n] una cúpula y marquesinas recubiertas con *mosaicos venecianos*. Además, en su interior, la planta baja se edificó con mármol y granito. En el techo deja que la vista se deleite con un monumental *vitral del francés Jacques Grüber*”.⁴⁹

En este contexto socio-cultural es claro que las principales tiendas de la capital mexicana se erigieron en referencia directa a los *grands magasin parisien* (grandes almacenes parisinos). Las características arquitectónicas de estas construcciones estarían regidas por un

⁴³ Sin firma, *El puerto de Liverpool*, Museo del objeto, enero 11, 2018, s. p. Disponible en: <http://elmodo.mx/el-puerto-de-liverpool/> (Consultado el 2 de junio de 2020).

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *Id.*

⁴⁶ Sin firma, *El Palacio de Hierro: imponiendo la moda*, s. p. Disponible en: <https://www.casapalacio.com.mx/nuestra-historia/> (Consultado el 2 de junio de 2020).

⁴⁷ Silvia Arango Cardinal, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁸ Ricardo Pedraza, “El Palacio de Hierro: la influencia francesa en las tiendas departamentales en México”, *SDP Noticias*, 13 de julio de 2017. s. p. Disponible en: <https://www.sdpnoticias.com/columnas/influencia-francesa-tiendas-palacio-hierro.html> (Consultado el 2 de junio de 2020).

⁴⁹ Viridiana Ramírez, “Los locales más antiguos de la CDMX que te van a encantar”, *El Universal*, 3 de diciembre de 2018, s. p. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/destinos/los-locales-mas-antiguos-de-la-cdmx-que-te-van-encantar> (Consultado el 2 de junio de 2020).



Ilustración 3. Guillermo Kahlo, *Grandes almacenes de El Centro Mercantil*, 1930.

marcado estilo *art nouveau* con vitrales refinados; herrerías y barandillas elegantes; grandes columnas románicas; el uso de mármol y granito; escaleras imperiales y fachadas opulentas,⁵⁰ digamos, estarían inspiradas directamente por la estética francesa propia de los pasajes de París.

⁵⁰ Nicolás Triedo, “Breve historia del Gran Hotel de la Ciudad de México”, *México desconocido*, 25 de julio de 2019, s. p. Disponible en: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/breve-historia-del-gran-hotel-de-la-ciudad-de-mexico.html> (Consultado el 2 de junio de 2020).

En el año de 1899, el presidente Porfirio Díaz inauguró el Centro Mercantil (hoy conocido como Gran Hotel de la Ciudad de México). Este edificio fue construido por el ingeniero y arquitecto David Garza en un estilo neoclásico –en el exterior– con estructura metálica y con un estilo *art nouveau* –en el interior–; obra considerada pionera en este último género. El antiguo Centro Mercantil albergaba almacenes de ropa y productos traídos de toda Europa. En su conjunto esta pieza arquitectónica era considerada el símbolo máximo de progreso en su tiempo, pues contaba con instalación eléctrica, elevadores, agua caliente, buzones de correos, estaciones telegráficas y telefónicas; es decir, tenía todas las comodidades que la vida moderna aseguraba en su porvenir.⁵¹

Asimismo, en los lugares más exclusivos de la capital fueron replicadas elegantes tiendas; a saber: perfumerías, farmacias, restaurantes y demás establecimientos de manufactura francesa han sido bien recibidos por el público mexicano hasta el día de hoy.⁵² Estos productos encontraron un mercado de consumo muy rentable entre la sociedad

⁵¹ Humberto Domínguez Chávez, “Urbanismo, arquitectura y escultura de 1900 a 1920”, p. 10. Disponible en: <https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMII1900-1920/Arquitectura1900.pdf> (Consultado el 02 de junio de 2020).

⁵² *Vid.* Viridiana Ramírez, art. cit., s. p.

bien avenida que buscaba el reconocimiento público. Como lo refiere Julienne Esquinca: “La influencia francesa se reflejó en casi todos los aspectos de México, especialmente en la ciudad, la cual sería transformada no sólo a nivel de vestimenta y modales, sino arquitectónicamente y económicamente [...]”.⁵³

Basta recordar que el inconcluso Palacio Legislativo (hoy conocido como Monumento a la Revolución), fue el resultado directo de las aspiraciones porfiristas por hacer de la ciudad mexicana un símbolo de modernidad y progreso. En este sentido, todos los gobernantes de Latinoamérica coincidieron, pues entre 1900 y 1915 se apresuraron a construir edificios perdurables de gran tamaño y con una notable magnificencia arquitectónica.⁵⁴ Digamos, se pensaba que con la creación de estos monumentos, generalmente llamados “palacios”, instituían o fundaban la imagen de una ciudad de vanguardia. Por tales motivos los monumentos y palacios fueron creados con altas exigencias y asignando grandes presupuestos públicos para su construcción.⁵⁵

Ante estas aspiraciones de grandeza no resulta extraño que en 1908 el gobierno porfirista encargara a Guillermo Kahlo

la documentación fotográfica de los templos de propiedad federal, así como de los bienes inmuebles y monumentos nacionales de todo México: “[...] imágenes que llegan a publicarse sólo en parte: en el año de 1914, *La arquitectura en México (Iglesias, vol. I)*; y luego, entre 1924 y 1925, cinco volúmenes bajo el título *Iglesias de México*, con ilustraciones del Dr. Alt”.⁵⁶ Cada una de estas fotografías aportó el material necesario para instituir una imagen latente de un país rico en cultura que simbolizaba un porvenir prometedor. Por ende, el registro fotográfico documental del emergente Palacio Legislativo y del naciente Palacio de Bellas Artes fue sólo una muestra de la magnificencia del progreso logrado por el gobierno porfirista.⁵⁷

En el caso del inconcluso Palacio Legislativo, se llevó a cabo un certamen internacional para decidir el diseño que tendría dicha edificación. Mas, después de algunos escándalos relacionados con los resultados de dicho concurso, el gobierno terminó por contratar al reconocido francés Émile Bernard

⁵³ Julienne Esquinca, “Porfiriato: el afrancesamiento mexicano”, art. cit., s. p.

⁵⁴ Silvia Arango Cardinal, *op. cit.*, p. 116.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, p. 57.

⁵⁷ Cf. “Guillermo Kahlo, el ‘fotógrafo del patrimonio cultural mexicano’”, *El Universal*, 13 de noviembre de 2018, s. p. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/guillermo-kahlo-el-fotografo-del-patrimonio-cultural-mexicano> (Consultado el 18 de junio de 2020).

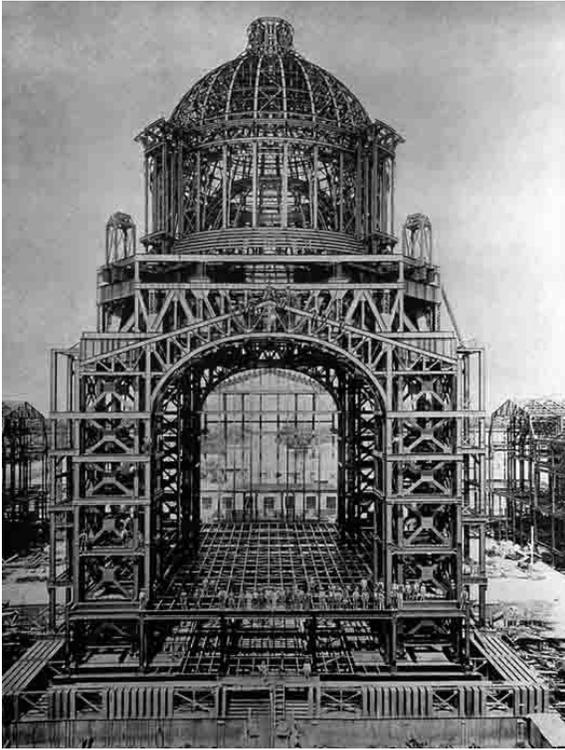


Ilustración 4. Guillermo Kahlo, *Construcción del Palacio Legislativo*, Ciudad de México, 1912.

(1844-1929).⁵⁸ Arquitecto egresado de la Academia de Bellas Artes de París. Bajo sus planes se inició la construcción del Palacio Legislativo (1910-1938) con una arquitectura ecléctica de proporciones monumentales. Sin embargo, en 1910 su construcción quedó interrumpida como consecuencia de la Revolución armada en el país.⁵⁹ Más tarde, en 1938, la cúpula devendría en un imponente Monumento a la Revolución Mexicana.⁶⁰

⁵⁸ Silvia Arango Cardinal, *op. cit.*, p. 121.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ Cf. Carlos Villasana y Ruth Gómez, “De Palacio Legislativo a museo y mausoleo”, *El Universal*, 20 de noviembre de 2019, s. p.

Cabe mencionar que para las edificaciones subsiguientes el gobierno de Porfirio Díaz buscaba, prioritariamente, arquitectos europeos con prestigio o egresados de escuelas reconocidas como la Academia de Bellas Artes de París, la institución más importante a nivel internacional en ese momento. Sin embargo, un estudio histórico más minucioso de la arquitectura mexicana de aquellos tiempos, como el que sugiere Silvia Arango, indica que los arquitectos a cargo de la mayoría de las obras públicas eran italianos y no siempre contaron con estudios formales.⁶¹

En cuanto a la construcción de recintos específicos para el desenvolvimiento cultural de aquellos tiempos, la edificación de majestuosos teatros desplazó las grandes catedrales como edificios simbólicos, en torno a los cuales se gestaba la vida social y política de las principales capitales modernas de América Latina, a saber: Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo y México. Digamos, la vida urbana de las ciudades ya no tendrían por su centro a los recintos religiosos, pues a partir de 1900 los teatros comenzaron a ser vistos como los nuevos “templos civiles” en donde las élites del medio intelectual, artístico y político se

Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/de-palacio-legislativo-museo-y-mausoleo> (Consultado el 18 de junio de 2020).

⁶¹ Silvia Arango Cardinal, *op. cit.*, p. 121.

desenvolvían socialmente para ganar el reconocimiento público de la nación.⁶²

En México, la construcción del Teatro Nacional (1904-1934), conocido más tarde como Palacio de Bellas Artes, se encontró a cargo del arquitecto y escultor italiano Adamo Boari (1863-1928), con asesoría técnica del ingeniero Gonzalo Garita.⁶³ Con todo, debido a los acontecimientos políticos y estrepitosos de la Revolución Mexicana (1910-1917), la obra quedó inconclusa por algún tiempo. Boari reanudó su construcción en 1916.⁶⁴

Más tarde, a comienzos de 1930, la terminación de los espacios interiores del teatro, y sobre todo del vestíbulo, estuvo a cargo de un arquitecto mexicano de la generación subsiguiente, Federico Mariscal (1881-1969). Así, con el trabajo de dos grandes expertos, el estilo arquitectónico del Palacio de Bellas Artes estuvo marcado por referencias francesas, en concreto: *art nouveau* –en su exterior– y *art déco* –en su interior–.⁶⁵



Ilustración 5. Guillermo Kahlo, *Construcción del Teatro Nacional*, Ciudad de México, 1910.

Porque cuando se reanudaron las obras internas del Palacio de Bellas Artes, el *art nouveau* ya había pasado de moda, por esos motivos los espacios internos estarían decorados con la geometría característica del entonces actual *art déco*.⁶⁶

De ese modo, el desarrollo del México independiente comenzó a tener referencias directas de las *metrópolis modernas* del antiguo continente, naturalmente, se buscaban modelos que arrojaran luz para saber en qué dirección avanzar hacia el esperado camino del progreso. En esta búsqueda México no estaba solo: las ciudades de la zona centro y sur de América Latina también formaban parte de las pesquisas, cada una desde sus respectivas trincheras. Quizás Estados Unidos de Norte América era el único país, de este continente, en plantear de manera muy temprana un modelo

⁶² *Ibid.*, p. 124.

⁶³ Cf. A. Toussaint, *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, pp. 200-201.

⁶⁴ Cf. Silvia Arango Cardinal, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁵ Cf. Jesús González Encina, “El *art nouveau* en México. Reminiscencias de una elegancia importada”, *El siglo de Torreón*, 2 de diciembre de 2014. s. p. Disponible en: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1060048.el-art-nouveau-en-mexico.html> (Consultado el 5 de mayo de 2020).

⁶⁶ Cf. Jesús González Encina, *art. cit.*, s. p.

propio de ciudad, pese a ser el resultado de una colonia inglesa que ejercía el mismo poder sobre sus colonos.

Ahora bien, es importante notar que la historia señala que las ciudades y los países de América Latina son consecuencia directa de un periodo colonizador de Occidente y que su enorme crecimiento se debe a un movimiento político, social y económico muy complejo que se gestó cuando lograron su independencia. Al paso de los años, el cambio en la estructura social y productiva obligó a que las personas que trabajaban en los campos y las haciendas se vieran forzadas a dejar sus poblados de origen para aproximarse a las ciudades por una necesidad económica apremiante.

Digamos: de ser colonias sometidas – con millones de personas condenadas al trabajo forzado para la exportación de los recursos naturales– pasaron, paulatinamente, a ser países independientes con ciudadanos libres y dispuestos a trabajar para vivir y formar un patrimonio propio. La economía y la política dieron un cambio radical durante todos estos años, de la explotación colonial se prosigió hacia un emergente liberalismo que muy pronto tomaría las riendas del desarrollo material de la nación, de manera que la industrialización y la inversión privada comenzaron a ganar terreno en estos lugares: las fábricas aparecieron y la fuerza de trabajo sobraba. Las migraciones internas no se hicieron esperar.

En México significaba el cambio de la vida rural a la vida urbana en poco más de siglo y medio, Willie Bolle escribió sobre esta situación que persiste hasta el día de hoy:

El inicio del crecimiento explosivo de las mega-ciudades, entre en los años cincuenta y sesenta, y que sigue de una manera preocupante hacia nuestros días, puede ser explicado por el éxodo de los pobres sin trabajo y sin futuro del campo hacia las grandes ciudades.⁶⁷

En México el fenómeno de migración interna causó un crecimiento desproporcionado de la Ciudad en la primera mitad del siglo XX. El centro del país se expandía de manera inimaginable y los servicios públicos comenzaron a colapsar. El sistema de transporte fue uno de los primeros que flaqueó, y, aunque se contaba con estaciones de camiones y tranvías, la demanda de usuarios sobrepasaba su capacidad día con día.

En este punto es importante resaltar que los orígenes del Sistema de Transporte Colectivo (Metro) se remontan a las últimas décadas del siglo XIX, cuando el mandatario Porfirio Díaz impulsó la construcción de una red de transporte urbano inspirado en las *metrópolis modernas* de Europa: el tranvía eléctrico. De modo que, gracias al entusiasmo modernizador del entonces presidente,

⁶⁷ Willi Bolle, art. cit., p. 238.

el tranvía fue el modo de transporte encargado de conectar a las periferias con el centro de la creciente urbe, como referiría Carlos Villasana con respecto a la primera ruta: “Su trayecto era del Zócalo al, en aquel tiempo, pueblo de Tacubaya. Primer sitio en conectarse a este servicio”.⁶⁸

El sueño modernizador inició a partir de 1900, año en que Porfirio Díaz inauguró el tranvía eléctrico, muy posiblemente fue inspirado por el tranvía parisino.⁶⁹ Cincuenta años más tarde

⁶⁸ Carlos Villasana y Angélica Navarrete, “Los primeros tranvías eléctricos, un símbolo del México moderno”, *El Universal*, 23 de noviembre de 2016, s. p. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/11/23/los-primeros> (Consultado el 24 de marzo de 2020).

⁶⁹ *Id.*



Ilustración 6. Guillermo Kahlo, *Recuerdos del Zócalo a la 1 de la tarde*, Ciudad de México, 1925.

este medio de transporte en México se encontraba rebasado por el gran crecimiento poblacional, sumado a ello, comenzaba el uso del automóvil entre las clases más acomodadas y el creciente número de camiones que empezó a circular por toda la ciudad para saciar la demanda de transporte.

Todas estas condiciones fueron el caldo de cultivo perfecto para generar el colapso de la movilidad en la vía pública. Pese a que las rutas del tranvía se fueron ampliando hasta generar una red muy grande que cubría parte de la ciudad y de su periferia, el explosivo crecimiento demográfico y geográfico causó que el tranvía fuese insuficiente, pues en sólo diez años, de 1950 a 1960, la población de la capital pasó de poco más de tres millones de habitantes a cerca de cinco millones.⁷⁰ Así pues, aunque el tranvía tuvo una expansión considerable, no fue suficiente para atender a toda la población. A propósito Carlos Villasana y Angélica Navarrete escriben sobre los lugares donde éste circulaba:

Las rutas que cubrían el tranvía iban desde el Zócalo a San Ángel o hasta Xochimilco o Mixcoac, que en ese momento eran pueblos aledaños o terrenos de casas de campo. También corrían hacia el norte como a la colonia Peralvillo o a la Villa. Inclusive varias rutas siguen vigente, por

⁷⁰ Cf. Humberto Masacchio, art. cit., p. 47.

ejemplo, el tranvía que circulaba por calzada de Tlalpan es la ruta por la que corre actualmente la línea dos, o azul, del Sistema de Transporte Colectivo (Metro).⁷¹

Ahora bien, la falta de una infraestructura adecuada para dar libre tránsito al creciente parque vehicular y a los ciudadanos fue resumida por el gobierno de Adolfo López Mateos del siguiente modo: falta de calles y avenidas adecuadas para un tránsito constante que pueda contener el flujo de una cantidad cada vez mayor de camiones y automóviles. El crecimiento poblacional fue tan alto que el gobierno en turno tuvo que atender el problema de un modo rápido y eficiente. Respecto a este fenómeno nos permitimos hacer la siguiente cita *in extenso*:

[...] el crecimiento geográfico y demográfico de la Ciudad de México de la década de 1940, cuando los miles empezaron a no ser suficientes para contar a los millones de habitantes y las horas de traslado; viene también de la creación de polos de trabajo por lo general desvinculados de las áreas de habitación; y viene de otros millones, ahora de pesos, que el país tuvo a disposición para invertir en obra pública gracias a la economía del *Desarrollo estabilizador* que se logró con Antonio Ortiz Mena

–encargado de la Secretaría de Hacienda Pública en el sexenio de Adolfo López Mateos [1958-1964]–, programa económico que le permitió a México fortalecer su infraestructura de servicios urbanos.⁷²

Para ese entonces, los conocimientos adquiridos en materia arquitectónica, urbanística e ingenieril empezaron a germinar entre los profesionales de la Escuela Nacional de Ingenieros, quienes idearon novedosas soluciones a las problemáticas de movilidad creciente que apuntaban a ser cada vez peor en un futuro cercano.⁷³ Algunos de estos profesionales, pertenecientes al Grupo de Ingenieros Civiles (ICA), ya se habían encargado de proyectos de industrialización y de obras públicas en el país desde la década de 1940, al construir carreteras, cortinas de presas y multifamiliares. Con las expectativas altas y con las ideas claras, en 1967, la construcción del Metro en la Ciudad de México se hizo realidad, todo gracias a la proyección e investigación realizada con anterioridad, a partir de 1957, por un grupo multidisciplinar de especialistas que se encontraba a cargo del Ingeniero Bernardo Quintanilla, es decir, más de 90 ingenieros y arquitectos del Grupo ICA.⁷⁴

⁷² Enrique X. de Anda, “Los arquitectos del metro”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 169.

⁷³ *Ibid.* p. 170.

⁷⁴ Juan José Kochen, “Memoria de una idea”, en *Un viaje...*, p. 13.

⁷¹ Carlos Villasana y Angélica Navarrete, art. cit., s. p.

Ya hemos hablado, en las páginas anteriores, sobre el “Plan maestro” presentado al gobierno de la Ciudad de México, el cual contemplaba la construcción completa de la red. En 1966, durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), el entonces Jefe del Departamento del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, a quien ya habíamos mencionado porque se negaba férreamente a dar autorización al “Plan Maestro” del Metro, se vio obligado a renunciar; en su lugar entró el general y licenciado Alfonso Corona del Rosal, quien revaluó la viabilidad del proyecto.⁷⁵ Él consideraba que Grupo ICA tenía la experiencia, la pericia técnica y las relaciones necesarias con los expertos franceses; esto es, los fabricantes y los proveedores de equipo electromecánico indispensable para el desarrollo del proyecto, y, además, del invaluable contacto con la Banca francesa que facilitaría la obtención del financiamiento requerido para la creación del Metro mexicano.⁷⁶

De este modo, para aliviar los problemas del transporte en la capital, se apostó por la construcción de un Metro subterráneo, como los que se habían realizado anteriormente en Tokio, París, Moscú y Nueva York.⁷⁷ Nuevamente las *metrópolis modernas* del primer mundo

se posicionaron como el ejemplo claro a seguir para dar soluciones a las problemáticas que las megas ciudades del tercer mundo han presentado a lo largo de su historia.

El 19 de junio de 1967 Grupo ICA firmó el contrato “Llave en mano” con el Sistema de Transporte Colectivo, cuyos representantes fueron Alfonso Coronal del Rosal, Jefe de Gobierno, y Leopoldo González Sáenz, Director General. Por parte de las empresas contratistas alineadas al Grupo ICA, firmaron Bernardo Quintanilla Arrijoja, Ángel Borja Navarrete, Fernando Favela, entre muchos otros.⁷⁸ Para la planificación del Metro y para su posterior construcción, fue necesario el apoyo financiero del Banco Nacional de Francia así como de la asesoría técnica de la *Société Française d’Études et de Réalisations des Transports Urbains* y de la *Régie Autonome des Transports Parisiens*.⁷⁹ Es necesario señalar que esta última era la empresa del gobierno francés encargada de operar el Metro de París, y que fue la responsable de realizar algunos estudios que aseguraban la correcta construcción del Metro de la Ciudad de México.⁸⁰ Al respecto Manuel Salvoch puntualiza:

Simultáneamente, ICA participó en el contrato del proyecto electromecánico

⁷⁵ Cf. Humberto Musacchio, art. cit., p. 47.

⁷⁶ Cf. Ángel Borja Navarrete, “De la gestión a la madurez”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 67.

⁷⁷ Cf. Humberto Musacchio, art. cit., p. 47.

⁷⁸ Cf. Juan José Kochen, art. cit., p. 13.

⁷⁹ Cf. Humberto Musacchio, art. cit., p. 47.

⁸⁰ Cf. Ángel Borja Navarrete, art. cit., p. 67

y de operación con la empresa *Société Française d'Études et de Réalisations des Transports Urbains* (SOFRETU), con la condición de que su tecnología y experiencia en la materia fuera transmitida a los técnicos especialistas mexicanos. Sobre este último punto, cabe aclarar que una vez asimilado el conocimiento sobre las tecnologías durante la ejecución de la primera etapa, los ingenieros mexicanos las dominaron por completo y desde hace varios años no sólo son autosuficientes, sino que la han exportado con éxito a otros países.⁸¹

Durante las primeras etapas de la construcción del metro había una veintena de especialistas franceses que supervisaban las instalaciones electromecánicas realizadas en México; también dirigieron toda la operación en los primeros meses y llevaban consigo todos los manuales y documentos necesarios para el funcionamiento correcto del Metro, conocimientos que transmitieron a los técnicos mexicanos, cuya recepción y asimilación fue completa.⁸² También es necesario decir que los trenes fueron construidos por la firma francesa Alsthor.⁸³ El primero de ellos llegó a México directamente de París

en el año de 1969: tocó el puerto de Veracruz en un buque llamado *Le Ville le Mexique* (*La Ciudad de México*).

Por una parte, debido a las características propias del subsuelo mexicano era necesario hacer una investigación completa sobre su mecánica, pues las técnicas tradicionales para crear túneles no eran aptas para utilizarlas en tierras mexicanas. Por lo cual, el Instituto de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) tuvo que sumarse para realizar la investigación respectiva y proporcionar una respuesta eficiente al problema, con dichos resultados se optó por utilizar una técnica de construcción denominada “cajón de cimentación”.⁸⁴ Aunado a ello, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se vio obligado a sumarse para llevar a cabo el rescate y la catalogación de los vestigios prehistóricos y de las piezas prehispánicas que sistemáticamente se descubrirían conforme avanzaban los trabajos de excavación en el centro de la ciudad y en las zonas aledañas.⁸⁵

Por otra parte, debido a las irregularidades propias del subsuelo mexicano, las ruedas neumáticas fueron seleccionadas para ser utilizadas por el Metro, pues amortiguaban el golpeo y evitaban el ruido causado por las irregularidades del terreno. Tecnología

⁸¹ Manuel Salvoch, “Bernardo Quintana, promotor del metro”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 60.

⁸² Cf. Ángel Borja Navarrete, art. cit., p. 68.

⁸³ Cf. Carlos Arturo Baños Lemoine, “Crónica de 45 años. Un gusano anaranjado crece con la ciudad”, en *El metro es de todos*, p. 28.

⁸⁴ Juan José Kochen, art. cit., p. 13.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

francesa que ya era usada en las ciudades de París y Montreal.⁸⁶

En cuanto al diseño arquitectónico e ingenieril que dio forma a las estaciones, andenes, pasarelas, túneles y demás componentes del Metro, puede decirse que fue por completo el producto del ingenio mexicano. Como lo expresó Ángel Borja Navarrete: “Se decía que el Metro mexicano era francés, lo cual fue cierto en su momento para las instalaciones electromecánicas; pero la obra civil fue una medalla que se colgaron los ingenieros y los arquitectos mexicanos”.⁸⁷ Hablar propiamente de los autores o responsables de la arquitectura del Metro es todo un reto por su magnitud, pues, fue una pieza de largo aliento y de grandes extensiones que tuvo una planeación tal que involucró a más de 500 arquitectos para su proyección y ejecución en las diferentes fases del proceso.⁸⁸

En realidad, como lo menciona Manuel Lasarrosa, el Metro fue la última construcción planificada del territorio que contó con rectoría arquitectónica, digamos, fue el último intento por dar orden y sentido a los movimientos orgánicos de la Ciudad de México. La compleja red del Metro trató de estructurar, arquitectónica y urbanísticamente,

el tránsito de millones de personas por el espacio público. Las dinámicas de movilidad urbana se establecían según las necesidades de una población que requería cruzar diariamente los polos de la ciudad para asistir a sus lugares de trabajo y estudio; esto es, de la periferia al centro y del centro a la periferia.

Para lograr concretar una obra de tal envergadura no bastaba el trabajo de una sola persona ni de un pequeño grupo, se requería del trabajo cooperativo y multidisciplinario de muchos gremios y trabajadores, a saber: arquitectos, urbanistas, ingenieros, técnicos, albañiles, eléctricos, mecánicos, diseñadores, operadores de maquinaria pesada, artistas, entre muchos otros oficios y profesiones no menos importantes. Por estas razones sería imposible nombrar a un solo autor o a los autores de esta magna construcción. Más que eso, sería necesario hablar de una pieza constituida por una comunidad de especialistas y técnicos. Como lo sugiere Larrosa:

La creatividad colectiva radica en la apropiación social de las creaciones individuales; por eso en el México posterior al periodo de la Revolución armada, el Metro y la primera etapa de la Ciudad Universitaria son las expresiones más valiosas de la creatividad arquitectónica convertida en ciudad, al ofrecer ambos ejemplos creaciones interdisciplinarias producto de muchos individuos que no crean juntos, pues

⁸⁶ Cf. Manuel Salvoch, art. cit., p. 60.

⁸⁷ Ángel Borja Navarrete, art. cit., p. 72.

⁸⁸ Cf. Manuel Larrosa, “El metro como obra arquitectónica”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 155.

la creación proviene de un acto individual, pero que son capaces de entregar su creación a un *corpus* mayor, y al mismo tiempo, aceptan la creación de otros para que interactúen con la propia.⁸⁹

Porque el Metro de la Ciudad de México era un proyecto de enorme proporción que necesitaba de la acción efectiva de muchas personas. Si bien es cierto que algunas de ellas fueron responsables de dirigir la proyección y la construcción de ciertos segmentos, sólo se limitaron a constituir una parte del todo; esto es, una de las tantas estaciones o tramos que forman parte de la compleja red del Metro.

En este punto es necesario mencionar que los antecedentes que sentaron las bases para la construcción de un Metro en la capital mexicana datan del año de 1958, con los primeros estudios técnicos realizados por los arquitectos Salvador Ortega Flores (proyectista en el Centro Urbano Presidente Alemán en 1946) y Domingo García Ramos (referente del pensamiento urbanístico moderno en México).⁹⁰ Más tarde, entre los años de 1965 y 1967, los técnicos del Grupo ICA formularon el primer anteproyecto que fue aprobado para su construcción, como ya lo hemos mencionado.

Con todo, sí podríamos decir que el

artífice principal de estos planes fue el ingeniero Bernardo Quintana Arriola, presidente fundador del Grupo ICA, seguido por los arquitectos Ángel Borja Navarrete (vicepresidente de ICA), José Luis Buendía Martínez, Gustavo Fausto Torres y el ingeniero Enrique Warnholz Vélez, equipo que se encargó de invitar a colaborar a la primera generación de arquitectos que se ocupó de la coordinación de los proyectos de arquitectura para las instalaciones del Metro mexicano; a saber: Rafael Lajud Neme, Fernando Islas Martínez, Héctor Barrera Parra, Fidel González Ortiz y Julio Michel Sinner.⁹¹ Ante la enorme tarea que significaba dar forma a la mega estructura, Enrique X. de Anda pregunta:

¿De quién es, como obra arquitectónica, el Metro? ¿De Borja Navarrete, Salvador Ortega, Enrique del Moral, Félix Candela, José Luis Buendía, Fernando Islas, de los 500 arquitectos que colaboraron en su proyecto y ejecución? Ésa es una pregunta originada en el crédito individual, pero no tiene respuesta en el caso de las obras corales.⁹²

Pues en realidad es muy difícil hablar del Metro sin tomar en cuenta la totalidad de sus partes y de su historia; es decir, sin ver que requeriría del esfuerzo de miles de personas para concretar su planeación y construcción. Al tomar en

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ Cf. Enrique X. de Anda, art. cit., p. 170.

⁹² *Id.*

cuenta el contexto histórico, económico y político en el que se gestaba como idea, la imagen del Metro se muestra como un sueño modernizador que tuvieron las naciones de América Latina, entre ellas México, para cambiar la imagen pintoresca del subdesarrollo con la que cargaban a costas desde que lograron su anhelada independencia.

Ya hemos dicho que el nacimiento de las *megas ciudades* fue el resultado de un cambio de sistema político y económico causado por la caída del régimen colonial; dicha caída dio paso a un naciente liberalismo que se encargó, poco a poco, de encontrar una manera nueva de generar ganancias en estos territorios, esto es: con la apertura de fábricas e industrias de origen extranjero que seguían explotando los recursos naturales y la fuerza de trabajo de miles de personas para el aprovechamiento de países europeos y norteamericanos. Por eso, no resulta extraño que las ciudades del tercer mundo sean pensadas como herederos fieles de las europeas, pues, como lo sostiene Willie Bolle: “Las mega-ciudades del tercer mundo son los hijos crecidos explosivamente de las metrópolis europeas, sus criaturas deformadas, sus caricaturas”.⁹³

La independencia de las antiguas colonias fue puesta en entre dicho, en estos últimos años, por diferentes estudios

y movimientos del pensamiento Latinoamericano.⁹⁴ En tanto se advierte que la colonización tuvo un carácter tan profundo que incluso todavía hoy es posible evidenciar que tanto México, como otras naciones de este continente, siguen subyugados por ideas extranjeras que insemnaron los colonizadores y que siguen reproduciéndose hasta el día de hoy.

Esta dependencia se puede advertir en la necesidad de ver a las culturas de primer mundo como un ejemplo claro a seguir; en otros términos: al tratar de reproducir sus modelos políticos, económicos, culturales, arquitectónicos y urbanos para atender las problemáticas en los ámbitos públicos de movilidad, salud, vivienda, educación y seguridad. Porque, como ya lo mencionamos, las ciudades del tercer mundo tomaron forma a partir de un gran cúmulo de ideas extranjeras que fueron adaptadas a las problemáticas específicas de una población creciente que necesitaba un lugar cómodo para habitar, digamos, uno lo suficientemente cerca de sus zonas de trabajo y estudio.

La respuesta rápida a todas las problemáticas fue ofrecida a los gobernantes por medio de los proyectos que algunos arquitectos y urbanistas propusieron

⁹³ Willi Bolle, art. cit., p. 238.

⁹⁴ Vid. Enrique Dussel, *Filosofía de la liberación*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

gracias a la asimilación de las doctrinas impartidas en gran parte de las universidades de América Latina durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto Pierre Arnold y Charlène Lemarié apuntan:

Los gobiernos populistas de muchos países vieron entonces en las propuestas de la *arquitectura moderna* –y en particular, de edificios de gran altura de vivienda colectiva– la posibilidad de resolver el problema de la vivienda popular transformando las ciudades. Estos Estados con frecuencia dieron carta abierta a los arquitectos «modernos» para poner en práctica sus teorías sobre la vivienda social, con fondos de los seguros sociales de los trabajadores y mediante la «flexibilización» de las normas urbanísticas. La vivienda social fue entonces vista por algunos como el «motor de la transformación de la sociedad». Es por eso que los discípulos latinoamericanos de los grandes ideólogos occidentales (Le Corbusier, Mies van der Roche, Frank Lloyd Wright...) la utilizaron como un campo de experimentación e innovación, tanto en la tecnología como en las normas urbanas...⁹⁵

Lo paradójico de todo ello es que incluso cuando las condiciones materiales y ciertas conductas culturales de

Occidente no son las nuestras, los países del nuevo continente siguen empeñados en asumir modelos que no son propios y que no pueden atender a las problemáticas que les aquejan. Todo esto es claro cuando hablamos del modelo de ciudad que se pretende importar a los países con un crecimiento abrumador como los del tercer mundo, a este respecto nos interesa hacer una cita *in inextenso* sobre lo que Willi Bolle analizó de las condiciones en que los países subdesarrollados o en vías de desarrollo pretendieron conseguir con la modernización de sus ciudades:

[...] es verdad que las estructuras de las mega-ciudades del tercer mundo contienen los planes de construcción y las infraestructuras de las metrópolis del primer mundo, pero en una forma sumamente problemática. Las infraestructuras de las mega-ciudades del tercer mundo –que son de todos modos solamente metrópolis de tercera categoría– tienen que prestar sus servicios de manera excesiva y al mismo tiempo aceptar la falta de inversiones públicas. Si comparamos la red de transporte público (metro y tren ligero) de una ciudad como Berlín con sus cuatro millones con una ciudad de 18 millones como São Paulo, se muestra que la relación entre infraestructura y número de habitantes no es proporcional. Así, las mega-urbes pueden existir solamente al borde del caos.⁹⁶

⁹⁵ Pierre Arnold y Charlène Lemarié, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁹⁶ Willi Bolle, art. cit., p. 239.

La declaración de Bolle no es menor, ya que devela una parte fundamental de la problemática que las *megalópolis* enfrentan hoy en día. La Ciudad de México es un ejemplo claro: actualmente el Metro se encuentra superado en más de un sentido por la creciente población y por la expansión geográfica que la ciudad ha tenido en los últimos cincuenta años; sumado a ello se encuentra la centralización de los servicios públicos y de los lugares de trabajo al interior de la creciente urbe. Si bien es cierto que durante sus primeros diez años (1969-1979) el Metro fue suficiente para movilizar a gran parte de la población, también es verdad que en poco tiempo comenzó a presentar síntomas de agotamiento porque estrepitosamente se multiplicaron los usuarios y las condiciones materiales del país cambiaron.

La grandeza del Metro de la Ciudad de México, que presumía de tener una cronometría europea, se vio rápidamente mermada por una gran crisis económica que se vislumbraba a finales de 1980. Como consecuencia de un cuestionable manejo en las finanzas públicas, la deuda externa de México alcanzó niveles insospechados entre los años de 1970 y 1982.⁹⁷ La deuda pasó de 6 mil millones de dólares a 80 mil millones de dólares, y la devaluación de la moneda cayó de 12.50 pesos por

dólar a 70 pesos por dólar, todo esto en un mismo periodo.⁹⁸

A razón de ello, los salarios de todos los trabajadores en México se contrajeron y la crisis llegó con una inflación nunca antes vista, con un orden del 100% anual.⁹⁹ El gobierno heredero de la naciente crisis, liderado por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988), pactó, junto con los grupos empresariales y sindicales, el congelamiento de salarios en todo el país, como solución a estas problemáticas.¹⁰⁰

En respuesta a los problemas económicos las empresas quebrarían, sobre todo las pequeñas y medianas. Por lo cual, un número muy grande de personas perdió su fuente de ingresos repentinamente. Los despidos masivos, los bajos salarios y la precarización de la seguridad social fue caldo de cultivo para que la clase media viera sus condiciones materiales degradadas junto a su nivel de vida, a su vez, los más pobres vieron un panorama todavía más difícil para cubrir los requerimientos básicos para sobrevivir.

De manera que para hacer frente a los problemas económicos, la gente comenzó a recurrir al mercado informal y al multitrabajo. Las personas que

⁹⁷ Cf. Carlos Arturo Baños Lemoine, art. cit., p. 32.

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰⁰ *Id.*

conservaron su empleo se aferraron a él al aceptar la explotación constante a cambio de un salario miserable. Los que se quedaron sin trabajo tuvieron que ver de qué manera llevar el sustento a sus hogares. Así, mucha gente comenzó a recurrir desesperadamente al comercio informal perdiendo, con ello, la ilusión de pertenecer a la tan apreciada clase media. En este contexto la necesidad hizo que el pudor y la vergüenza se disolvieran junto con el orgullo de todos aquéllos que salían al Metro a vender mercancía de exportación, comida y un sinfín de mercaderías.

Durante esta crisis el Metro fue un espejo perfecto que reflejaba la realidad económica del país. A partir de ese momento sus vagones, pasillo, andenes y pasarelas dieron lugar a los desplazados que el desempleo y la miseria dejaron en gran número. La gente comenzó a habitar las instalaciones del Metro para vender productos de manera ambulante y, de ese modo, llevar algo de dinero a casa.

Asimismo, el Metro comenzó a ser escenario del estrés de millones de personas que, en el intento de cubrir los gastos familiares, tuvieron que desplazarse de un trabajo a otro para poder cubrir las demandas económicas. La mayoría tuvo que realizar recorridos muy largos porque sus trabajos estaban alejados de su hogar. De modo tal que muchos cruzaron los extremos de la

ciudad, fueron de la periferia al centro o se desplazaron en el interior de la gran urbe para llegar a tiempo a las fábricas u oficinas.

Además, la demanda de usuarios que utilizaba el Metro, aumentó por todos aquellos que dejaron de utilizar sus automóviles, pues ya no era posible cubrir los gastos de la gasolina ni las reparaciones generadas por el desgaste constante de la maquinaria. Los indigentes y pordioseros acrecentaron en número y encontraron en los pasillos, vagones y escaleras del Metro, un lugar perfecto para pedir a los usuarios un poco de caridad.

En cuestión de unos cuantos meses, el Metro se llenó de vendedores ambulantes y de trabajadores angustiados, todos ellos fueron sobrevivientes de una crisis económica que los impulsó a permanecer en las entrañas de la tierra por varias horas para poder llevar un poco de dinero a casa. Con la saturación creciente del Metro, junto con el poco mantenimiento que se le dio a sus trenes e instalaciones, los ciudadanos despertaron, poco a poco, del sueño modernizador al que se les había inducido con cuentos de un progreso deslumbrante.

Porque es necesario decir que durante su construcción, las obras del Metro habían hecho de la ciudad un lugar insostenible, pero eso a nadie le importaba demasiado porque ahí estaba la promesa

de una verdadera mejora en la calidad de vida de todos los ciudadanos. El Metro era el símbolo de un avance notable en la transformación de la capital del país, de sus habitantes; acerca de este ímpetu modernizador, señala Luis Jordán, en el periódico *El Universal*: “[El Metro] tiene que hacernos mejores, más humanos, más dignos”.¹⁰¹ No obstante, estas entusiastas palabras se borraron con el tiempo a causa de la creciente urgencia económica que le sobrevino al país a poco más de quince años de su construcción (1969-1984).

Ante un escenario tan abrumador, la idea de ser un país de primer mundo se deformaría porque había un retroceso generalizado y palpable en las condiciones de vida de la mayoría de los habitantes de la *mega ciudad* y del resto del país. En 1988 ya era notable que el bienestar prometido nunca llegaría. El transporte, que en un primer momento se presentaba como la salvación y la mayor innovación de los países desarrollados, comenzaría a ser lento, impuntual, deficiente, sucio, incómodo e inseguro, y aunque los usuarios se transportaban mejor en el Metro que en sus antiguos medios de transporte (tránvía y autobuses), lo seguirían haciendo soportando todas las incomodidades.

¹⁰¹ Luis Jordán, art. cit. por Héctor de Mauléon en “La era del metro”, en *Un viaje... op. cit.*, p. 191.

Como resultado del deficiente funcionamiento, los trabajadores y estudiantes han tenido que levantarse cada vez más temprano para llegar a tiempo a sus trabajos y lugares de estudio. Al regresar a sus hogares, sufren nuevamente el colapso causado por todos los que terminan su jornada laboral o sus clases. De esa manera será día tras día, soportando todas estas molestias hasta la náusea. Y empeora cuando el servicio colapsa por las lluvias, las fallas electromecánicas y hasta por los incontables suicidas que ven, en las vías del Metro, un lugar perfecto para morir (actualmente, en promedio 16 personas se suicidan por año).¹⁰² Quizás esta última imagen sea la mejor alegoría que podemos encontrar para referirnos al progreso como una idea que tantos estragos ha causado hasta el día de hoy, en pocas palabras, del uso de la técnica para la autoaniquilación humana.

A propósito, es posible afirmar que el Metro de la Ciudad de México deviene en forma de una imagen dialéctica. Porque gracias a su construcción se encontraron los vestigios de civilizaciones pasadas, lo cual, ha permitido formar

¹⁰² Montserrat Peralta y Edgar Tequianes, “Hombres, 80% de los que se suicidan en el metro”, *El Universal*, 8 de junio de 2019, s. p. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/cdmx/hombres-80-de-los-que-se-suicidan-en-el-metro> (Consultado el 14 de abril de 2020).

una nueva conciencia histórica en los habitantes de la gran urbe. Así, al realizarse los trabajos de excavación en el centro histórico, se redescubrieron piezas arqueológicas de enorme valor que han permitido saber más sobre los antiguos pobladores prehispánicos (la pirámide de *Ehécatl*, la *Coatlícue* y alrededor de 13 mil piezas más, por citar unos ejemplos); a su vez, el pasado novohispano también tuvo algunos momentos de redescubrimiento, de manera que el impulso modernizador evidencia los puntos temporales en que civilización y barbarie inciden en un mismo lugar, digamos, el Centro Histórico se muestra como el lugar exacto en el que el pasado prehispánico, el periodo novohispano y la naciente ciudad moderna cohabitan para revelar una imagen nueva. Una que cristaliza la riqueza cultural e histórica de un país en vías de desarrollo con un pasado marcado por la violencia, la explotación y la anulación de la identidad de los primeros pobladores. Ana María Martínez de la Escalera lo refiere de esa manera al sostener, en palabras de Benjamin, que el Centro de la Ciudad de México es tanto un “testimonio de cultura como de barbarie”;¹⁰³ al respecto la filósofa escribe:

El Centro Histórico ofrece a la mirada del pensamiento una imagen dialéctica o alegórica inmejorable. Memorias y

¹⁰³ Vid. Walter Benjamín, *Obras. Libro I. Vol. 2*, p. 309.

olvidos se entrecruzan sin precisar sus límites. Símbolos de la civilización y del poder ascienden en el tiempo geológico. En contraste con la geología, para la cual las capas más profundas son las más primitivas, en el centro del D. F. las capas superiores, donde se ubica la Catedral y el Zócalo, son testimonios de los más primitivos, de la barbarie que acompaña la civilización.¹⁰⁴

Una vez iniciada la mega construcción en 1967, la imagen del Metro fue utilizada para visibilizar a la capital mexicana como una novedosa ciudad cosmopolita, sus pasillos y estaciones transformados en museos, llenos de obras de arte

¹⁰⁴ Ana María Martínez de la Escalera, “Fenomenologías de la ciudad, arte y memoria”, en *Topografías de la modernidad... op. cit.*, p. 216.



Ilustración 7. Sin autor, Construcción de la línea 1 del metro en la ciudad de México entre los años 1967 y 1969, podemos observar la construcción del metro mientras el adoratorio de ehecatl es investigado y salvado por los arqueólogos Jordi Gussinyer y Raúl Arana Álvarez.



Ilustración 8. *El metro sobre el cruce de Viaducto y Tlalpan, Línea 2.* Tarjeta postal Vistacolor, 1971.



Ilustración 9. *Estación Bellas Artes, Línea 2.* Tarjeta postal Vistacolor, 1972.

(murales, esculturas, vitrales, frisos, pinturas, etc.) y de piezas arqueológicas (monolitos prehispánicos, templos sagrados y demás piezas arqueológicas originales y reconstruidas) fueron piedra angular para dar a conocer internacionalmente a un país rico en cuanto a historia y cultura.

A partir de esta magna obra, México ha sido percibido como un país que comenzó a trazar un camino firme hacia el futuro. No es casualidad que

en sus primeros cinco años (1969-1973) de vida se hayan creado, por iniciativa de las autoridades en turno, un gran número de *tarjetas de visita o tarjetas postales* que mostraban diferentes partes del Metro, todo eso para hacer de la capital un destino turístico internacional muy atractivo. En otros términos, se utilizó la figura arquitectónica del Metro para ser la imagen pública de la ciudad; porque como lo entiende Josep María Montaner: “Medios de expresión y comunicación modernos, como la fotografía, el cine y el cómic, han colaborado a determinar la misma imagen de la ciudad moderna”.¹⁰⁵ Una imagen prometedora que se aproxima cada vez más al futuro distópico que la ciencia ficción describe con tanta precisión en sus innumerables escritos.

En el caso de la capital mexicana, la imagen del progreso ha sido simbolizada en la compleja red del Metro: una construcción que hace patente el dominio tecno-científico que la sociedad mexicana ha alcanzado para cambiar su realidad, es decir, para pasar de un entorno rural a un entorno urbano en poco más de medio siglo. Al respecto Silvia Arango subraya que: “Para construir una imagen de ciudad moderna era básico obtener una escenografía arquitectónica y de espacios públicos concentrados en la

¹⁰⁵ Josep María Montaner, *La modernidad superada*, p. 135.



Ilustración 10. Estación Chapultepec, Línea 1. Tarjeta postal Vistacolor, 1969.

capital que permitieran leer, sin lugar a equívocos, la medida de la aspiración nacional”.¹⁰⁶

Por todo esto las *tarjetas postales* fueron vendidas, en las taquillas del Metro, para que los usuarios y turistas pudieran adquirirlas. Dichas tarjetas mostraban imágenes fotográficas de sus estaciones, de sus andenes, de sus trenes y de la extraordinaria arquitectura que constituye sus lugares de tránsito. Cabe señalar que las fotografías fueron tomadas desde el punto de vista que cualquier usuario del Metro tendría al hacer un recorrido por sus instalaciones, es como si el propio usuario se identificara, al mirarlas, con la naturaleza de su propio recorrido.¹⁰⁷

Aquí es muy importante entender la función social que la fotografía postal

ha tenido en las sociedades occidentales y en el resto del mundo a partir de su uso extendido a mediados de siglo XIX.¹⁰⁸ La tarjeta postal, en un primer momento, ha servido como un documento capaz de cristalizar ciertas piezas arquitectónicas pertenecientes a lugares y tiempos emblemáticos de los diferentes países del mundo. En un segundo momento, estas imágenes se han utilizado para publicitar o dar a conocer diferentes lugares turísticos; es decir, para que las personas puedan conocer, por medio de sus fotografías, las obras arquitectónicas más importantes de la historia universal que quizá tengan la oportunidad de visitar o que quizá conozcan indirectamente porque alguien se las obsequiara como gesto de un lindo recuerdo.

En cuanto a las tarjetas postales del Metro, hemos dicho ya que su creación correspondía al intento de generar una imagen pública de la ciudad. La imagen estaba sostenida por la principal obra arquitectónica, la que le otorga un renovado ímpetu a la estructura orgánica de la *megalópolis* que, a su vez, genera una nueva concepción de la historia y de la cultura del país. Todo esto fruto de los grandes descubrimientos derivados de su construcción. El Metro, en su intento de ser una alegoría del progreso cultural e histórico de la nación, ha destinado varias secciones para devenir salas

¹⁰⁶ Silvia Arango, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁷ Cf. Aldo Solano, “Las tarjetas del metro” en *Un viaje. El metro de la Ciudad de México*, p. 214.

¹⁰⁸ Cf. J. Miguel Sánchez Vigil, (Dir.), *Diccionario Espasa Fotografía*, p. 207.

expositivas que contuvieron réplicas de piezas arqueológicas de diferentes partes de la República Mexicana. De modo que las estaciones y pasillos se han convertido en salas permanentes, como lo refiere Aldo Solano:

Además, hay que señalar la uniformidad de todo el sistema del Metro; su cercano diálogo con los museos nacionales y la selección de imágenes en las postales hace ver a esta colección de momentos como si se tratara de un mismo lugar ininterrumpido, un viaje eterno en un museo longitudinal forrado en mármol y utilizado por un tren naranja, subterráneo y del pueblo (prehispánico, novohispano y moderno a la vez).¹⁰⁹

Ahora bien, después de hacer un breve recorrido por algunas etapas de la historia del Metro de la Ciudad de México y de las condiciones que hicieron de este medio de transporte un referente internacional de modernización y progreso, es necesario regresar el foco de atención a una parte fundamental de este sistema arquitectónico que es el punto fundamental de nuestra investigación: la estación Pantitlán.

Para poder hablar de Pantitlán, de su arquitectura, ha sido necesario comprender que forma parte de un todo, en otros términos, que la estación es parte

constitutiva de la compleja red del Sistema de Transporte Colectivo, y que no es posible entender una parte del sistema sin tomar en cuenta toda su función orgánica: el Metro moviliza a la ciudad, las estaciones no pueden funcionar de manera independiente, pues requieren de la conexión completa de la red para poder cumplir adecuadamente con la movilidad de los millones de usuarios.

La estación Pantitlán es una parte especial de la red porque en ella se encuentran cuatro de sus diferentes líneas. La última de ellas se inauguró durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, en 1991, y se ha conocido, desde entonces, como Línea A o Morada.¹¹⁰ Dicha línea ha sido fundamental porque conecta el Centro con el suroriente de la ciudad; es decir, con las delegaciones Iztapalapa e Iztacalco, pero también, con las zonas conurbadas del Estado de México que se localizan más allá de su última estación: La Paz.

La inauguración de esta línea demuestra que la *megalópolis* mexicana no conoce límites. Las fronteras de la ciudad se han desdibujando por la enorme mancha urbana que crece cada vez más año con año. Los habitantes del Estado de México migran a diario de la periferia al centro de la ciudad para trabajar, estudiar o realizar cualquier otra

¹⁰⁹ Aldo Solano, art. cit., p. 216.

¹¹⁰ Carlos Arturo Baños Lemoine, art. cit., p. 38.

actividad, y de noche, o al terminar la jornada, regresan del Centro a la periferia para descansar en sus respectivos hogares. De este modo, las migraciones internas se han realizado de manera cotidiana. Los lugares de la laberíntica estación del Metro Pantitlán fungen como testigos de los movimientos intestinos del cuerpo político que conforma la Ciudad de México y su Estado.

Los problemas económicos durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari aplastaron por completo las esperanzas de convertir al país en una nación de primer mundo. El “error de diciembre” costó, una vez más, la pérdida en la calidad de vida y el bienestar de la mayoría de los mexicanos que se resumió en despidos, cierre de empresas y pérdida de patrimonios. Todos ellos, estragos causados por la crisis económica que el salinismo heredó a las próximas generaciones.

El Metro de la Ciudad de México ha vuelto a ser el espejo en donde se refleja inmediatamente la situación económica de gran parte de la sociedad mexicana. Aunado a las problemáticas nacionales se suman las internacionales: Estados Unidos de Norte América cerró sus fronteras y puso mayores controles migratorios debido al alto índice de los desplazamientos en el nuevo continente. Pues la mejora en la calidad de vida de muchos mexicanos y centro americanos se ha centrado, desde ese

entonces, en el “sueño americano”. Sin embargo, con el cierre de fronteras los migrantes (nacionales y extranjeros) se han visto confinados en territorio mexicano al no poder cruzar la frontera. Por lo cual, en el interior de sus ciudades han buscado las oportunidades que en sus pueblos y provincias no encontraron, pues desde inicios del siglo XIX, y hasta el día de hoy, las ciudades han sido promesa de mejora. En palabras de Willi Bolle: “Ellas simbolizan –a pesar de haberse transformado en hormigueros gigantescos– todavía riqueza y progreso”.¹¹¹ La capital de México representa el sueño de muchos mexicanos: vivir, estudiar y trabajar en el interior de la gran urbe es el cometido de una gran parte de la población aún en nuestros días.

Como lo comentamos anteriormente, la estación del Metro Pantitlán es una de las principales membranas permeables de la gran Ciudad. Gracias a ella los habitantes de las zonas periféricas y del Estado pueden migrar diariamente hacia su interior. Con la construcción de sus cuatro Líneas (5, 1, 9 y A), Pantitlán se convirtió en una arteria principal que canaliza gran parte de la fuerza de trabajo que la urbe necesita para funcionar y subsistir.

Ahora bien, una vez que hemos realizado un breve recorrido histórico que permite ver –de una manera muy

¹¹¹ Willi Bolle, art. cit., p. 238.

general- la importancia de esta magna obra y de su impacto en la conformación de la ciudad. Podemos comenzar a plantear algunas consideraciones con respecto a la arquitectura del Metro Pantitlán; es decir, sobre las múltiples formas de experimentarla y las diferentes maneras en que ha estructurado el habitar mismo de millones de personas. Pues la arquitectura de este lugar puede ser revelada de una manera diferente, una que permita escapar a la representación habitual; por ejemplo, el registro fotográfico documental de sus espacios y de sus habitantes.¹¹²

Así, la fotografía (como herramienta de búsqueda) puede revelar algo importante de estos lugares sin la necesidad de replicar del todo el canon estético que ha impuesto su uso extendido por el planeta hasta el día de hoy; esto es: la reproducción de lo real. Ya que hacer una indagación visual de la estructura del Metro Pantitlán significa experimentarla, habitarla y recorrerla de manera directa para su descubrimiento. En este sentido el uso del aparato fotográfico representa una mediación que puede quedar restringida sólo a ciertos momentos de la experiencia que supone recorrer y habitar esta enorme estructura. De manera tal que permita crear algunas imágenes que hagan visible

alguna verdad; en palabras de André Rouillé: “La fotografía de los artistas no tiene como proyecto principal reproducir lo visible, sino volver visible algo del mundo, alguna cosa que no pertenezca necesariamente al orden de lo visible”.¹¹³ Al seguir esta declaración de Rouillé, nuestra búsqueda se encontrará enriquecida por las múltiples posibilidades que la fotografía puede proveer para acercarnos a nuestro tema de estudio desde el arte, en otras palabras: para hacer visible cuestiones propias de lo arquitectónico y de lo fotográfico.

El desarrollo histórico del Metro de la Ciudad de México en general –y el de Pantitlán en lo particular– es sumamente importante porque condensa en una sola imagen la idea que logró movilizar a los habitantes de la megalópolis de manera efectiva durante los primeros años de su construcción. Pues el Metro, junto con muchos otros proyectos arquitectónicos y urbanísticos, buscaba modernizar a la capital mexicana para convertirla en un lugar de primer orden; esto es, con la construcción de esta obra se esperaba encarnar el mito del progreso que se extendió con gran éxito por todo el mundo a lo largo del siglo XX.

La búsqueda ha sido implacable y México ha visto en algunas ciudades hegemónicas de Europa, como París, un

¹¹² Vid. Francisco Mata Rosas, *Un viaje. El Metro de la ciudad de México*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

¹¹³ André Rouillé, *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, p. 379.

modelo que le permite trazar un camino seguro para convertir sus espacios públicos en un reflejo claro de civilidad y modernización que se espera de una sociedad que ha comenzado a cobrar autonomía e independencia ante los ojos extranjeros. Así, en la naciente megalópolis se adoptaron algunos conocimientos, productos y costumbres que fueron exportados directamente desde Francia para ser asimilados por una cultura que comenzó a redefinirse a sí misma tras un periodo de saqueo y colonización sistemática. Por lo cual, no ha resultado descabellado encontrar algunas similitudes entre ambas ciudades así como en los fenómenos sociales que se gestan en su interior, y cuyas consecuencias Walter Benjamín estudiaba con tanta insistencia en parte de sus escritos al escudriñar sobre el *flâneur*, la arquitectura, los pasajes y la fotografía; es decir, sobre las consecuencias que trajo consigo el desarrollo de la técnica moderna en Europa y el resto del mundo.

Capítulo IV

Tras la huella: un *flâneur* en el Metro (Pantitlán)

4.1. FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: CONSTRUCCIÓN VISUAL DE UN ESPACIO

La fotografía no es más que un medio para producir automáticamente imágenes en perfecta perspectiva.

PETER GALASSI

En los apartados anteriores hemos visto que la arquitectura ha encontrado una forma eficiente de hacer presente sus obras, ya que las representaciones bidimensionales de las edificaciones arquitectónicas se han vuelto conocidas –desde el siglo XIV y hasta la época contemporánea–, gracias a la imperiosa presencia de las imágenes que pretenden representar el mundo de lo real. Bajo esta óptica ya hemos dicho que hoy conocemos las más importantes y emblemáticas construcciones en la historia de la humanidad, en otros términos: por la mediación del aparato perspectivo que ha hecho posible la aprehensión de

todos estos lugares a través de una simulación perfecta de la mirada.

Durante el Renacimiento italiano, la cámara oscura fue uno de los aparatos que llevó hasta sus últimas consecuencias la representación mimética en la pintura, el dibujo y la arquitectura. No es de extrañar que con el paso del tiempo este mismo artefacto deviniera en forma de cámara fotográfica para hacer mundo.¹ Por estos y otros motivos –que ya hemos expuesto en los apartados anteriores–,

¹ Cf. Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*, p. 182.

podemos asegurar que la fotografía es parte inherente y constitutiva de un sistema que representa la realidad misma en imágenes.

Las imágenes del aparato perspectivo son capaces de generar un espacio-tiempo que no existe en el mundo concreto pero que permite, a los espectadores, posicionarse ante la imagen para habitar un lugar, simbólico, cada vez que son capaces de observar y reconocer sus entornos en la superficie plana de cada pintura, dibujo o fotografía. En realidad, éstas incitan a la mirada para entrar en ellas, para habitarlas cada vez que podemos reconocer la escena perfectamente representada en sus tres dimensiones: longitud, altura y profundidad.²

Precisamente, esta otra forma de morar es lo que Heidegger problematizó en su célebre texto *La época de la imagen del mundo*. En él, el filósofo alemán, diserta sobre las repercusiones y el importante papel que los conocimientos de la Edad Moderna tienen en nuestra actual concepción de la realidad, una que hasta el día de hoy prevalece.³ Ya que sumergirse en la ilusión óptica de las imágenes supone representar el mundo bajo los paradigmas (matemáticos y

físicos) que la perspectiva central habría de universalizar desde entonces con ayuda de las diferentes investigaciones de la filosofía natural y su naciente método científico.⁴

A partir del Renacimiento europeo la arquitectura fue encontrando, en las imágenes, un referente directo que con el tiempo suplantó, de alguna forma, su papel. Porque a partir de entonces se comenzó a morar en la imagen del mundo; es decir, los sujetos comenzaron a ver y habitar aquellas representaciones bidimensionales que comenzaron a mostrarse como el mundo de lo real.⁵ De ese modo se afianzó una visión o concepción propia del mundo, que comenzó a universalizarse, con el paso del tiempo, gracias al poderío de la razón hegemónica de Occidente. En palabras de Fernando Zamora:

En ella [en la imagen del mundo] se expresa la idea de que los conceptos toman forma en imágenes abstractas, en intuiciones que conforman un todo organizado, y de que *vemos* o *intuimos* el mundo *solamente* a través de ese conjunto

² Cf. Javier Navarro de Zuñiga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, p. 74.

³ Greta Rivara Kamaji, “Técnica y ontología: la perspectiva Heideggeriana”, en *Theoría Revista del Colegio de Filosofía*, p. 100.

⁴ Cf. Julián Pachó, “La imagen científica del mundo y el final de la filosofía según Heidegger”, p. 7. Disponible en: http://www.ehu.es/RAW/web/Pachó_Heidegger.pdf (Consultado el 19 de agosto de 2020).

⁵ María Antonia González, “De la técnica a la hermenéutica”, en *Theoría Revista del Colegio de Filosofía*, p. 119.

de imágenes conceptuales. *Cambiar de imagen o concepción del mundo es, por tanto, cambiar de mundo.*⁶

En la época contemporánea todo esto se revela con mayor facilidad al percatarse de que las subjetividades le han dado un gran peso a las imágenes fotográficas, ya que éstas han sido utilizadas como muestras claras de la existencia de un mundo que ha sido representado para hacerse visible ante nuestros ojos. Un mundo que es habitado por los incontables sujetos que posan ante la cámara fotográfica para ser retratados en los diferentes lugares que visitan: ya sea durante sus viajes como turistas o en su día a día durante su vida cotidiana, el registro fotográfico que llevan a cabo –con sorpresa normalidad– da prueba de su existencia en el mundo de lo real.⁷ De cualquier modo, todas estas imágenes logran proyectar la idea de que estuvieron allí, a su vez, invitan al espectador a sumergirse en ellas como una ventana abierta al mundo.

Por todos estos motivos la arquitectura ha encontrado en la fotografía un importante instrumento que le permite hacerse presente más allá de su dimensión vivencial, pues sus imágenes pueden ser vistas y reconocidas por los sujetos de diferentes partes del planeta sin siquiera

haberlas visitado o conocido por cuenta propia. Porque como lo señala Pallasma:

[...] la arquitectura se ha convertido en un arte de la imagen impresa fijada por el apresurado ojo de la cámara fotográfica. En nuestra cultura de imágenes, la propia mirada se aplana en una de ellas y pierde su plasticidad. En lugar de experimentar nuestro ser-en-el-mundo, lo contemplamos desde afuera como espectadores de imágenes proyectadas sobre la superficie de la retina.⁸

Aquí es importante señalar que al realizar todo acto fotográfico, ya sea con intencionalidad documental o de experimentación artística, no podemos olvidar la dimensión fenomenológica que supone la realización de cada una de las acciones que posibilitaron la toma de cada imagen. Pues el fotógrafo es como tal un sujeto que experimenta –vivencialmente– el entorno en el que encuentra el objeto y/o sujeto de su hacer. Y aunque dicha experiencia puede tener un carácter consciente o inconsciente, no debe ignorarse el talante fenomenológico inherente en este acto de representación.

Ahora bien, en esta parte de nuestra investigación es pertinente mostrar algunas fotografías que permitan revelar los espacios arquitectónicos de nuestro principal fenómeno de estudio: la arquitectura

⁶ Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, Imagen y representación*, p. 116.

⁷ Cf. Joan Fontcuberta, *La cámara de pandora. La fotografía@ después de la fotografía*, p. 17.

⁸ Juhani Pallasma, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, p. 36.

del Metro Pantitlán. En dichas imágenes nuestro punto de vista parte de la mirada perspectiva de la cámara fotográfica, en pocas palabras: de una proyección que se ha cimentado como la mirada hegemónica de Occidente. Porque estas imágenes pueden ser vestigios importantes que permitan posicionarnos frente a las representaciones del mundo que han sido estructuradas por la perspectiva central. De modo que al observar estas imágenes se podrá (re)conocer algunos de los diferentes lugares que constituyen a esta asombrosa estructura.

Así, para la creación de estas fotografías un sujeto tuvo que habitar las partes que articulan a esta gran pieza arquitectónica, de forma tal que tuvo que recorrer sus espacios (interiores y exteriores) como lo haría un *flâneur* que vaga por allí observando, escuchando, oliendo y sintiendo cada parte de su entorno hasta encontrar el lugar adecuado para fotografiar una parte de este enorme laberinto.

Dado que el aparato fotográfico permite crear imágenes en perfecta perspectiva, la cual está materializada en las interminables pasarelas de la estación y que se pueden observar en las presentes imágenes, no debemos perder en cuenta que al mirar cada una de éstas se genera una reiteración del propio aparato. Entonces, las imágenes que se presentan en esta parte de nuestras pesquisas pueden dar cuenta del poder que tiene la fotografía para hacernos copartícipes del paradigma

cada vez que somos capaces de reconocer un espacio-tiempo que existe simbólicamente más allá de la superficie, es decir, más allá de la imagen que vemos y que articulamos gracias a toda una tradición (artística, filosófica y científica) que poseemos como referente. Pues el sujeto que observa las fotografías es capaz de reconocer un espacio-tiempo que escapa a los límites de toda superficie bidimensional. Ya que en estas fotografías las líneas convergentes se revelan como una reiteración óptica que permite a todas estas imágenes cobrar profundidad por la ilusión que generan al incidir en un punto que se presenta infinito.

Las imágenes presentes en este apartado revelan los espacios arquitectónicos del laberinto que contiene a la Ciudad de México en su interior. Por una parte, el cronotopos contenido en la superficie de estas fotografías es sólo una reiteración de aquello que falta en sus superficies, es decir, la experiencia que se genera al habitar –vivencialmente– estos lugares de tránsito y permanencia. Por otra parte, las imágenes aquí contenidas muestran lo que esperaríamos observar cuando nos referimos a la fotografía de arquitectura entendida como registro documental de la realidad observable. Digamos, de aquellas construcciones que conforman el entorno que habitamos. Pues el espectador puede (re)conocer aquello que observa en la superficie bidimensional de las imágenes, ya que el poder del aparato perspectivo genera una correcta simulación de la mirada.



Ilustración 1. Raúl Mota, *Pantitlán I*, 2018.



Ilustración 2. Raúl Mota, *Pantitlán II*, 2018.



Ilustración 3. Raúl Mota, *Pantitlán III*, 2018.



Ilustración 4. Raúl Mota, *Pantitlán IV*, 2018.



Ilustración 5. Raúl Mota, *Pantitlán V*, 2018.



Ilustración 6. Raúl Mota, *Pantitlán VI*, 2018.



Ilustración 7. Raúl Mota, *Pantitlán VI*, 2018.



Ilustración 8. Raúl Mota, *Pantitlán VIII*, 2018.



Ilustración 9. Raúl Mota, *Pantitlán IX*, 2018.



Ilustración 10. Raúl Mota, *Pantitlán X*, 2018.



Ilustración 11. Raúl Mota, *Pantitlán XI*, 2018.



Ilustración 12. Raúl Mota, *Pantitlán XII*, 2018.



Ilustración 13. Raúl Mota, *Pantitlán XIII*, 2018.



Ilustración 14. Raúl Mota, *Pantitlán XIV*, 2018.

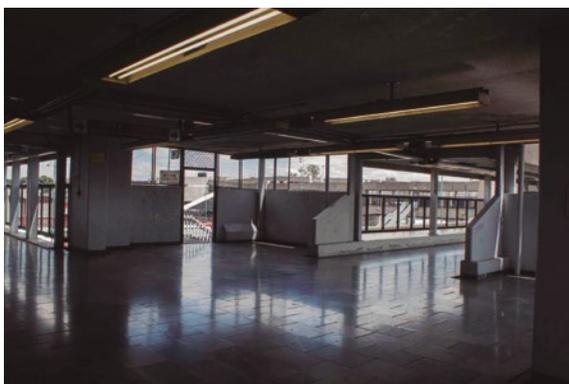


Ilustración 15. Raúl Mota, *Pantitlán XV*, 2018.



Ilustración 16. Raúl Mota, *Pantitlán XVI*, 2018.



Ilustración 17. Raúl Mota, *Pantitlán XVII*, 2018.



Ilustración 19. Raúl Mota, *Pantitlán XIX*, 2018.



Ilustración 18. Raúl Mota, *Pantitlán XVIII*, 2018.



Ilustración 20. Raúl Mota, *Pantitlán XX*, 2018.



Ilustración 21. Raúl Mota, *Pantitlán XXI*, 2018.



Ilustración 22. Raúl Mota, *Pantitlán XXII*, 2018.



Ilustración 23. Raúl Mota, *Pantitlán XXIII*, 2018.



Ilustración 24. Raúl Mota, *Pantitlán XXIV*, 2018.



Ilustración 25. Raúl Mota, *Pantitlán XXV*, 2018.



Ilustración 26. Raúl Mota, *Pantitlán XXVI*, 2018.



Ilustración 27. Raúl Mota, *Pantitlán XXVII*, 2018.



Ilustración 28. Raúl Mota, *Pantitlán XXVIII*, 2018.



Ilustración 29. Raúl Mota, *Pantitlán XXIX*, 2018.

4.2. PERDERSE EN EL LABERINTO

Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje [...] Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos.

HAMISH FULTON

La masa en Baudelaire. Se sitúa como un velo ante el flâneur: es la más reciente droga del que ha quedado en soledad. –Borra, en segundo lugar, toda huella del individuo: es el más reciente asilo del proscrito. –Es, final-mente, el más reciente e inescrutable laberinto en el laberinto de la ciudad. Mediante ella, se imprimen en la imagen de la ciudad rasgos tónicos hasta entonces desconocidos.

WALTER BENJAMIN

El objetivo principal de este breve estudio es señalar las dificultades que conlleva realizar una imagen de la estructura arquitectónica del Metro Pantitlán. Sobre todo, una que muestre cada una de las relaciones que hacen posible la construcción de este espacio; es decir, comprender cómo se constituye dicho lugar: más allá de las técnicas arquitectónicas y de las tecnologías de ingeniería que

hacen posible su consolidación física, es necesario poner atención en los movimientos orgánicos de todos aquéllos que lo habitan. Porque el tránsito y el andar continuo de miles de personas articulan y construyen estos parajes de movimiento constante. Lo cual, permite preguntar: ¿cómo visibilizar ese transcurrir que activa el espacio? Bajo esta interrogante nuestro estudio exploratorio parte de las diferentes problemáticas

que giran en torno a este fenómeno arquitectónico, el cual configura y marca, en gran medida, el tránsito cotidiano de la Ciudad de México.

Un espacio de grandes dimensiones es trazado por el recorrido de miles de personas:¹ los pasos son sólo rastros que permanecen en los andadores y escaleras que, desgastados por la fricción constante de las pisadas, crean surcos en la superficie de las baldosas que constituyen una red inmensa de laberintos. Laberintos que conducen a una infinidad de lugares.² En realidad, estos espacios de tránsito incesante son sendas o caminos que trazan rutas posibles hacia diferentes destinos: casas, escuelas, trabajos, mercados, plazas, hospitales y una interminable lista. Pero también, paradójicamente, estos sitios son lugares por sí mismos;³ en ellos se reúne un enorme cúmulo de gente, una sociedad que tiene por base la dinámica del desplazamiento: el ir y venir de un lugar a otro es parte fundamental de la vida cotidiana de las personas en la época contemporánea.

¹ Gilles A. Tiberghien defiende el recorrido como: “[...] una forma de expresión que subraya un lugar trazado físicamente, una línea” (Tiberghien, “La ciudad nómada”, en *El andar como práctica estética*, p. 8).

² Cf. Jonh Brinckerhoff, *Las carreteras forman parte del paisaje*, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 11.

Ya hemos dicho, en el primer apartado de esta tesis, que desde tiempos muy remotos el hombre ha tenido la necesidad de trasladarse para poder sobrevivir, a saber: al buscar alimentos, agua, el mejor clima para lograr soportar las inclemencias del tiempo según la geografía y las estaciones del año, etc. Todos estos factores han determinaron, desde siempre, la vida humana hacia el habitar nómada.⁴ Aún después de que el ser humano lograra establecerse sedentariamente en un sólo lugar para vivir gracias al descubrimiento y desarrollo de la agricultura, tuvo la necesidad de trasladarse hacia otros terrenos: ya sea para cultivar, comerciar, llevar a cabo los ritos religiosos y muchas otras actividades que se encontraban fuera del hogar o la comunidad.⁵

Así, la necesidad que tiene el ser humano de trasladarse de un lugar a otro no ha cambiado hasta el día de hoy. A pesar de que se ha establecido bajo el milenario cobijo del sedentarismo junto con las comodidades de la vida moderna, el individuo contemporáneo todavía tiene la necesidad y el interés de ir más allá de su hogar y de su comunidad. Ello debido a que las nuevas ciudades son gigantescos cúmulos de territorios trazados y segmentados por un crecimiento exponencial que ha superado

⁴ Cf. Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, *op. cit.*, p. 23.

⁵ *Id.*

cualquier cálculo racional.⁶ Las zonas se han segmentado, han creado un único centro y una periferia que es siempre móvil, porque la ciudad es un cuerpo vivo que no puede regularse del todo por agentes que pretenden predecirlo y estructurarlo con esquemas que les son completamente ajenos; es decir, tanto la arquitectura como el urbanismo se han quedado cortos de miras.

Así, la capital del México contemporáneo ha visto un crecimiento constante: su periferia se ha hecho cada vez mayor y, con ello, los desplazamientos de sus habitantes. Como respuesta a esta demanda ya hemos visto que la ciudad ha creado un sistema de transporte colectivo (Metro) que funciona como un tejido circulatorio que pretende irrigar sangre al cuerpo de la ciudad. En consecuencia, la gente que se encuentra en su interior y más allá de su periferia puede acceder a sus instalaciones gracias a su compleja articulación de escaleras, andadores, andenes y líneas ferroviarias. Si bien es cierto que existen otros medios de transporte, el Metro de la ciudad es el punto medular a partir del cual se conectan.

Ya hemos mencionado que Pantitlán es la terminal más grande del Metro. Dicha base se encuentra ubicada en lo que parece ser el límite de la Ciudad con el Estado de México, de modo que se ha vuelto una membrana permeable que

permite la entrada y la salida de millones de personas. Diariamente este lugar es transitado por todos aquéllos que necesitan entrar a la ciudad para trabajar, estudiar, comprar o realizar cualquier otra actividad que no sea posible cumplir o satisfacer en sus localidades de origen. Pues la ciudad absorbe todo hacia su centro; es decir, acumula en un reducido espacio la mayor parte de los bienes y servicios que requieren los habitantes contemporáneos para vivir y desarrollarse de la mejor manera posible.⁷ Así, para poder acceder a todos estos servicios los ciudadanos tienen que pasar, en la mayoría de los casos, por un recorrido largo que puede ser muy desgastante y tortuoso, ya que las distancias son considerables y los medios de transporte insuficientes.⁸

Entonces, la necesidad de trasladarse hacia el interior de la ciudad se hace patente, los ciudadanos de las periferias son los que mayor tiempo de recorrido invierten para llegar a sus lugares de trabajo o estudio, dedican una gran cantidad de tiempo y energía para trasladarse día con día desde sus hogares (un

⁶ Cf. Rem Koolhaas, *Acerca de la Ciudad*, p. 37.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ Cf. Laura Gómez Flores, “DF, la ciudad más dolorosa para trasladarse al trabajo”, en *La Jornada*, 17 de septiembre de 2014, p. 43. Disponible en: <https://www.jornada.unam.mx/2014/09/17/capital/043n1cap#> (Consultado el 10 de octubre de 2018).

promedio de cuatro horas diarias).⁹ Con lo cual, podemos decir que el nomadismo no ha desaparecido del todo, todavía en la época contemporánea es necesario que los seres humanos busquen la manera de sobrevivir en este mundo que, bajo la máscara del progreso y el símbolo de la modernidad, sólo ha sido capaz de mejorar los modos y los medios de producción sin que ello implique, necesariamente, una mejora considerable en la calidad de vida de todos los habitantes del México actual.

Muestra de ello es la manera en que se lleva a cabo la movilidad de la gente económicamente menos favorecida, porque tienen que recurrir forzosamente a los medios de transporte que les permiten realizar sus largos recorridos: lo que supone exponerse, en mayor grado, a la inseguridad que impera en las calles, a la incomodidad que suponen las grandes aglomeraciones que colapsan las principales terminales, a la pérdida de tiempo que esto implica y a la violencia que genera la impaciencia y el hacinamiento, entre otras cosas más.¹⁰

⁹ Cf. Claudia Altamirano, “La ciudad más dolorosa del mundo para transportarse”, *Nexos*, 1º de febrero de 2015, s. p. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=23985> (Consultado el 10 de octubre de 2018).

¹⁰ Vid. Mayra Buvinic, Andrew Morrison y María Beatriz Orlando, “Violencia, crimen y desarrollo social en América Latina y el Caribe”, *Papeles de Población*, vol. 11, núm. 43, 2005, pp.

Dado que una gran parte de la ciudadanía está condenada a residir en las periferias, al ser las zonas económicamente más accesibles para satisfacer la necesidad básica de vivienda, se encuentra obligada a salir de sus localidades para buscar nuevas oportunidades y ganarse el sustento que requiere para sobrevivir. Por esta razón, los habitantes de la periferia suelen ser catalogados como ciudadanos de segunda clase.¹¹ Los cuales se encuentran, de algún modo, exiliados de vivir en el centro, ya que sólo se les permite aproximarse a él para trabajar, comprar, estudiar o realizar cualquier otra actividad sin que eso signifique su permanencia, en otras palabras, sólo se les facilita el paso sin concederles la posibilidad real de permanecer en él.

No es casualidad que el centro de la Ciudad de México se encuentre colmado, cada vez más, de hoteles¹² y tiendas de lujo que desplazan, de a poco, a los habitantes que ahí residen para relegarlos cada vez más a su periferia.¹³ Actualmente la posibilidad de habitar el

173-174. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/pp/v11n43/v11n43a8.pdf> (Consultado el 2 de julio de 2020).

¹¹ Cf. Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 40.

¹² Cf. “Los hoteles se están convirtiendo en el alojamiento genérico de la ciudad genérica, en su pieza edificatoria más común”, citado en *ibid.*, p. 59.

¹³ *Id.*

centro es sólo privilegio de unos pocos, en su mayoría gente que sólo va de paso, huéspedes o turistas que únicamente se encuentran ahí por unos cuantos días y noches. Principalmente para disfrutar de sus atracciones, las cuales se encuentran replicadas en la mayoría de las ciudades del mundo, las que el arquitecto Rem Koolhaas denomina ciudades genéricas.¹⁴

Ahora bien, la estación del Metro Pantitlán es entonces un paraje de tránsito incesante que funciona como portal de entrada y salida para todos aquéllos que residen fuera de la Ciudad de México. Una ciudad que se construye a sí misma, que no es posible predecir y que en ningún momento se ciñe a las proyecciones de urbanistas y arquitectos o de cualquier otro especialista que trate de calcular su crecimiento y su lógica.¹⁵ Sin embargo, para tratar de entender a esta ciudad es posible comenzar por observar los espacios de tránsito que facilitan la movilidad de su sangre, es decir, del tejido social que la constituye y anima en tanto cuerpo social y político.

Por lo tanto, el andar que configura la ciudad está dado, en cierta medida, por los medios de transporte que se erigen bajo el imperativo de la inmediatez que requiere una sociedad que se encuentra acelerada por los tiempos del trabajo y

del rendimiento. El mundo contemporáneo requiere de puntos de tránsito en donde se desenvuelva una apretada red de medios de transporte, los cuales son también espacios de pasaje rápido; esto es, de un lugar a otro, sin la posibilidad de detenerse por un tiempo prolongado para hacer algo más que trasladarse.¹⁶

Este andar no permite parar ya sea para hablar con un otro o contemplar por un instante cualquier objeto que se encuentre o cualquier idea que se venga a la mente. Por ello, uno de los pocos momentos de introspección que tienen los que transitan por los lugares del Metro está marcado por la imposibilidad de hacer otra cosa, digamos: cuando se encuentran atrapados en los vagones del metro o cuando esperan en el andén la llegada de un nuevo convoy.

Cabe mencionar que durante los recorridos llevados a cabo en las pasarelas, andenes y demás estructuras arquitectónicas del Metro Pantitlán, los sujetos pueden participar de diferentes maneras en el entorno mientras prosigue en su andar, porque estos lugares también pueden constituir, hasta cierto punto, escenarios en donde se pueden atender necesidades básicas o de consumo, por ello, no es casualidad que en algunos puntos del Metro se encuentren puestos de comida rápida o callejera, sanitarios

¹⁴ *Ibid.*, pp. 37-68.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ Marc Auge, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, p. 44.

y algunas tiendas o puestos ambulantes que ofrecen un sin fin de productos y servicios.¹⁷

De este modo resulta interesante dar cuenta que el andar, determinado por estos espacios, admite cierta resistencia por parte de la misma ciudadanía, pues estos entornos están originalmente diseñados por los arquitectos e ingenieros para que los usuarios no se detengan durante su recorrido, y sin embargo, en los últimos veinte años los puestos ambulantes han cambiado, de algún modo, la lógica interna de estos lugares toda vez que permiten que los usuarios se detengan para saciar el hambre o para comprar algún producto novedoso.

Además, en estos espacios los sujetos difícilmente pueden darse la libertad de detener su andar para descansar o contemplar el entorno, mucho menos para saludar a un desconocido y propiciar el diálogo. Porque si bien es cierto que en muchas ocasiones se llega a hablar, comúnmente suele ser para pedir alguna atención; es decir, que nos indiquen la hora, que nos proporcione información que necesitamos o que nos permita transitar con libertad si alguien nos estorba.

De forma tal que las interacciones sociales que se pudieran generar en este entorno han sido limitadas, en gran medida, por las condiciones establecidas

para que estos lugares de tránsito funcionen de manera eficiente. Pues, los enormes cúmulos de gente hacen que en estos espacios sea complicada la convivencia social. El hacinamiento es caldo de cultivo para generar violencia entre las personas que pelean por mantener su espacio vital.¹⁸ El incorrecto funcionamiento de los convoyes y el desabasto de estas unidades ocasionan que el tiempo pase velozmente mientras los usuarios desesperan por las consecuencias que supone llegar tarde a sus trabajos, escuelas y demás destinos, en otras palabras: enfurecen por las sanciones que ocasionan los retrasos en el servicio de transporte. Bajo estas circunstancias es difícil que las personas se encuentren en condiciones óptimas o adecuadas para disfrutar del viaje y para tener una sana convivencia con los otros.

El Metro Pantitlán, al ser un espacio público de tránsito constante, tiene la posibilidad de generar ciertos lazos sociales en las personas que habitan sus lugares, en específico, de todos aquéllos que día con día hacen uso de su arquitectura y de sus vagones para trabajar.

¹⁷ Cf. Jonh Brinckerhoff, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁸ Cf. R. E. López Estrada e J. Leal Iga, “Política de vivienda social en México: el caso de una colonia periférica de Monterrey”, *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, vol. 5, núm. 10 (diciembre de 2012), p. 276. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu5-10.pvsm> (Consultado el 2 de julio de 2020).

Con seguridad podemos hablar de la existencia de algunas comunidades relativamente pequeñas, por ejemplo: la comunidad de “vagoneros” que ofrecen sus productos en el interior de los trenes, de vendedores ambulantes que establecen sus puestos en pasillos, andadores y escaleras de la compleja red del Metro, así como de mendigos e indigentes que hacen uso de estas instalaciones para dormir y descansar en un espacio “seguro” mientras piden ayuda económica a los usuarios.

Con todo, es difícil hablar de una comunidad de usuarios que esté verdaderamente consolidada, digamos, de aquellas personas que utilizan diariamente el Metro Pantitlán para transportarse en el interior de la ciudad. En parte, la gran cantidad de gente que utiliza el Metro hace difícil que las personas coincidan en sus trayectos más de una sola vez, la inseguridad, el estrés y la impaciencia generan un ambiente poco óptimo para que las personas estén dispuestas a interactuar entre sí de manera amistosa.¹⁹

Interacciones sociales más próximas pueden darse con mayor probabilidad en lugares con una densidad poblacional mucho menor a la que presenta esta enorme estación, como lo escribe Francesco Careri al recuperar la experiencia de una mujer chilena que pasaba 4 horas

diarias de su tiempo en un autobús (que la llevaba de su casa al trabajo y del trabajo a su casa). Al respecto escribía el arquitecto:

En realidad, la señora no se lamentaba demasiado de ello, había hecho unos amigos a los que encontraba cada día en el autobús. Casi siempre son las mismas personas las que cogen el autobús en los mismos horarios, de modo que se formó una especie de comunidad de pasajeros que ahora ya se conocen y pasan el tiempo juntos de forma agradable. Es decir, aquel autobús logró hacer realidad lo que a menudo nuestras plazas son incapaces de hacer: construir comunidades.²⁰

En ciudades tan grandes y sobrepobladas, como la Ciudad de México, es realmente difícil coincidir con las personas que pudieran hacer los mismos trayectos en los mismos horarios. Sólo muy de vez en cuando es posible percatarse de la presencia de alguien ya visto con anterioridad. En realidad, comúnmente solemos ver un cúmulo de individuos con los que no compartimos casi nada en particular, únicamente los espacios que nos proporciona el medio de transporte, a saber: sus pasillos, escaleras, andenes y vagones. Tan sólo saludar a las personas resulta impensable, se ha perdido la costumbre o la cortesía de ver al otro y levantar la

¹⁹ Cf. Francesco Careri, *Pasear, detenerse*, p. 76.

²⁰ *Id.*

mano, de cruzar miradas y reconocer aquellos ojos que nos miran.²¹ Así, cualquier usuario puede transitar por las instalaciones del metro para viajar en sus vagones sin siquiera saludar a nadie, pese a que ello significa toparse directamente con cientos de personas.

Ahora bien, la acción de recorrer el Metro Pantitlán como un simple acto de exploración *per se*, supone romper de algún modo con la lógica impuesta en la época contemporánea: la del trabajo y el rendimiento. Ya que esta simple acción genera una irrupción en los lugares destinados para la movilidad de la fuerza productiva, en donde la arquitectura se encuentra diseñada para un andar acelerado y sin pausas.²²

Perderse, un poco a propósito, en el laberinto que constituye la terminal del Metro Pantitlán, genera una experiencia muy particular, en tanto la experiencia misma está sostenida en ese simple acto: el de habitar un espacio sin ninguna razón más que el de experimentarlo durante su propio recorrido. Una acción como ésta fue la que realicé junto con tres compañeros de la Maestría en Arte Visuales cuando propuse que podríamos hacer una deriva en el interior de la estación del Metro Pantitlán.²³

²¹ *Ibid.*, p. 37.

²² Muestra de ello es que gran parte del piso ha sido cubierto con mármol, que es un material con una alta duración al desgaste.

²³ Abigail Marmolejo, Francisco Morales y

Como es sabido, esta estación es un gran laberinto de puentes, andadores, pasarelas, escaleras, pasillos, rejas y puertas.²⁴ Y aunque quizá sus diseñadores no lo hayan concebido así cuando planearon su construcción, basta decir que para los usuarios resulta completamente difícil transitar por sus lugares. Sobre todo para aquéllos que nunca antes han estado allí o para los que llegan a pasar por algún otro transbordo o línea de la terminal que no suelen frecuentar, ya que es fácil perderse incluso cuando se transita con regularidad por esta enorme estación. Susana Colin y Janet Membrilla anotan al respecto de la laberíntica terminal:

Especialistas en movilidad urbana afirman que el diseño de este paradero refleja la ineficiencia de la planeación urbana del siglo pasado. “Es un espacio sumamente inaccesible, está diseñado para albergar unidades de transporte de grandes dimensiones, pero no para la movilidad de las personas... es un laberinto”, crítica Saira Vilchis.²⁵

Ernesto Mendoza.

²⁴Cf. Héctor de Mauleón, “05:00 Estación Pantitlán”, *Revista Nexos*, 1º de agosto de 2017, s. p. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=33195> (Consultado el 22 de mayo de 2020).

²⁵ Susana Colin y Janet Membrilla, “Pantitlán, donde transitan un millón de personas”, *El Universal*, 12 de enero de 2020, s. p. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/>

Con estas observaciones podemos dimensionar algunos aspectos que hacen de esta terminal un lugar sumamente complejo. Pues en la estación encontramos un referente directo que materializa las dificultades que la arquitectura moderna ha presentado cuando ha tratado de ordenar racionalmente los movimientos internos de los habitantes de la ciudad; en otros términos, cuando ha tratado de incidir de manera efectiva y funcional en la configuración de la vida social de las *megalópolis* del tercer mundo.

Por ello, al irrumpir en el interior del Metro Pantitlán con un propósito lúdico y de experimentación, mis compañeros y yo pudimos vivir una experiencia diferente del entorno. Una experiencia que estaba alejada de la necesidad de caminar con un paso determinado por la celeridad que significa usar el Metro y sus instalaciones para transportarse con el propósito de llegar puntualmente a algún lugar en específico, por ejemplo: al trabajo o a la universidad. Por eso, momentos antes de comenzar nuestra deambulación, di las siguientes instrucciones:

1. Perderse en el interior del Metro Pantitlán.
2. Recorrer todos los lugares posibles

sin salir del interior del Metro o de su central camionera (paradero).

3. Ir a la deriva durante poco más de 50 minutos. Observar, escuchar, tocar y olfatear cada una de las particulares del entorno.
4. Cada uno de los participantes tomará un camino diferente para emprender su andar por separado.
5. La deriva se realizará individualmente. Al menos que por accidente se encuentren con alguno de los participantes y ambos deseen seguir con la deambulación en compañía del otro.
6. Al transcurrir los 50 minutos estipulados, regresar al punto exacto del cual partimos (Línea 9 o Café).

Así, al recorrer estos lugares a modo de juego, pude observar sutilezas del entorno que hasta entonces me habían pasado completamente inadvertidas: gradación lumínica en las estructuras, olores particulares de cada lugar, texturas en las paredes y pasillos, los sonidos producidos por pisadas aceleradas, entre otras cosas más.

También descubrí nuevas rutas que hasta entonces eran desconocidas para mí: nuevos pasillos, escaleras, puentes, salidas y entradas. Todo pese a que frecuentemente uso las cuatro líneas

pantitlan-donde-transitan-un-millon-de-personas (Consultado el 22 de mayo de 2020).

y la terminal de camiones que se encuentran en este sitio. Además, pude apreciar con mayor detenimiento que los habitantes de aquellos lugares suelen encontrarse distantes: caminan de manera automática sin percibir mucho del entorno en donde se encuentran; tiene la mirada clavada en el piso para recorrer un trayecto que ya conocen de memoria. Algunos otros caminan confundidos buscando su camino entre las ambiguas señalizaciones, miran hacia todos lados esperando encontrar alguna referencia que les pueda decir hacia dónde dirigirse para llegar puntualmente a su destino. En realidad, debo decir que de dicho recorrido sólo quedan imágenes, experiencias, recuerdos...

Se podría decir que al ocupar esta estación, como un enorme campo de juego, sus dinámicas internas se ven afectadas de algún modo. Pues la ociosidad y el juego son antagónicos al trabajo y a la producción. A primera vista todo lo escrito con respecto a esta deriva parece completamente banal y superfluo, y en cierta medida lo es, ya que no pretende ser más que una experiencia vivida que puede decirnos algo sobre nuestra reflexión que gira en torno a lo arquitectónico y lo fotográfico.

Habitar las instalaciones del Metro como lo haría un *flâneur* supone un juego que va en contra de las dinámicas del trabajo impuestas en diferentes esferas de la vida cotidiana: como en el andar

mismo. Así, en la laberíntica estación del Metro Pantitlán se encuentran materializadas las palabras que Walter Benjamin escribió hace tantos años, cuando figuraba a la ciudad como un lugar incomprensible en el que se podía perder aquel sujeto que fuese capaz de borrar sus huellas del camino para después reencontrarlas, digamos, que fuese capaz de olvidar su rumbo para buscar uno completamente nuevo a cada paso que da en las infinitas calles que la ciudad le ofrece. Porque en términos benjaminianos: “La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo”.²⁶

En este punto de nuestro escrito es necesario señalar que tanto los vagabundos como los indigentes son aquellos sujetos que subvierten radicalmente las normas impuestas en una sociedad como la nuestra, es decir, ellos son los sujetos que van siempre a la deriva y en contra de las dinámicas sociales impuestas por el sistema político y económico imperante. Dichos sujetos se muestran al margen de la sociedad, aparecen frente a todos como fantasmas que habitan la ciudad: son los moradores de las plazas, de los puentes, parques y prácticamente de cualquier espacio público y privado que esté a su disposición. Ellos son los auténticos moradores de la ciudad.

²⁶ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 434.

Ahora bien, quizá Walter Benjamin figuraba a la ciudad como un enorme laberinto por la imposibilidad que el ser humano tiene para organizarlo a su antojo y necesidad. Aunque el desarrollo de la técnica en cuestiones de arquitectura, ingeniería y urbanismo proporcionó nuevas posibilidades para crear *metrópolis* más grandes y complejas –como sucedía con la ciudad de París durante el siglo XIX–, con el paso de los años el crecimiento de la ciudad demostró estar siempre sujeto a los cambios políticos y económicos que cada sociedad presentaba en su propio devenir histórico. Por ello, no es casualidad que Benjamin pusiera gran atención a la obra urbanística que ideó Haussman en París durante el siglo XIX. Pues a pesar de sus monumentales esfuerzos por edificar un modelo utópico que determinaba a las *metrópolis modernas* de Europa y del resto del mundo, los movimientos intestinos de las propias urbes se terminaron imponiendo por sobre las intenciones de sus gobernantes.²⁷

Años más tarde, las ciudades contemporáneas lograron escapar a todas las teorías que pretendían ordenar sus espacios y la vida social que gestaban en su interior. Así, el urbanismo se encontró rebasado por las circunstancias, ya que aún no ha podido calcular correctamente el gran crecimiento demográfico de las diferentes ciudades del mundo: sobre

todo la de los países periféricos o en vías de desarrollo. Todos estos acontecimientos representan un verdadero problema porque pone en cuestión la pertinencia de su hacer, dado que los presupuestos teóricos del urbanismo distan mucho de llevarse a cabo en la práctica. Por estas razones el urbanismo ha fracasado en su afán de ordenar y calcular la ciudad, ya que ésta se impone en todo momento por sobre los postulados de arquitectos y urbanistas.²⁸

Por eso, para Rem Koolhaas no es exagerado señalar que la ciudad contemporánea ha devorado al urbanismo, ya que la arquitectura no ha hecho nada más que ceder frente a los intereses económicos y políticos del capital. Su praxis se encuentra reducida a cuestiones de utilidad y ganancia. Por eso el beneficio que busca hoy la arquitectura no se entiende en los mejores términos, sino que ha reducido su significado de manera simple y conveniente; en otras palabras, ahora las construcciones arquitectónicas buscan construir espacios útiles para el desarrollo de las necesidades más básicas de sus habitantes. No hay una verdadera preocupación por erigir construcciones que mejoren las condiciones de vida y fortalecer las relaciones sociales entre las personas que las habitan.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ Cf. Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 14.

En consecuencia, la insatisfacción de la ciudad contemporánea es un síntoma que manifiesta la falta de alternativas al problema urbano. Lo que decanta en un desprecio dirigido hacia los que planifican la ciudad, con sus enormes aeropuertos y extensas autopistas, ya que los arquitectos y urbanistas no pueden o no les interesa ver los verdaderos alcances que tienen sus construcciones en otras instancias de la vida social y política de los ciudadanos.

Para Koolhaas, vivimos tiempos en donde es permitido rendirse ante la estética del caos, declara el arquitecto: hoy habitamos un mundo sin urbanismo, sólo tenemos arquitectura.²⁹ Y si el urbanismo ha fracasado en su intento de estructurar la ciudad, la arquitectura no ha hecho nada más que seguir preocupaciones banales sobre la materia y el fundamento de sus construcciones.³⁰ Como consecuencia, la arquitectura ha permitido que la ciudad caiga en completo caos, pues lo único que ha hecho es limitar, excluir, consumir y separar cada vez más las relaciones sociales que debería de procurar al interior de las comunidades que ella misma determina con sus edificaciones.

En el ensayo *Grandeza, o el problema de la talla*, Koolhaas expone que la arquitectura ha alcanzado proporciones

colosales en los últimos cien años. Esto se debe a los adelantos tecnológicos y conceptuales que han ocasionado cambios radicales en la manera de construir: es el nacimiento de una arquitectura de otra especie. Esta arquitectura se encuentra dirigida hacia la planeación y la construcción de espacios cada vez más altos y más largos, a su vez, esto significa una nueva forma de organización social que gira en torno a la grandeza y las dinámicas ocasionadas por la ideología subyacente en estas construcciones: la del capital.

Debido a la gran capacidad espacial que tienen las estructuras de grandes proporciones, es posible decir que configuran un entorno completamente distinto en su interior, ya que pueden separarse por completo del mundo exterior en el que se encuentran inmersos. En otros términos: crean un hábitat propio y de ese modo dejan de formar parte del tejido urbano al que pertenecen.³¹ Para Koolhaas, la acumulación de la grandeza ha generado una nueva clase de ciudad, la cual ha logrado disolver ese lazo colectivo que une y hace palpitar el tejido social que forma y anima al cuerpo de la ciudad.

Dicha separación ha logrado descomponer la interacción entre los hombres, desquebrajando las relaciones sociales que antaño se desarrollaban en los

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

lugares de tránsito como las plazas públicas y los mercados. Todo esto tiene repercusiones políticas y éticas fuertes, porque la arquitectura debería estar configurada en función del buen vivir, con lo cual, tendría que preocuparse por proporcionar una mejor interacción entre los ciudadanos y una mejor calidad de vida al proyectar sus edificaciones.

Por una parte, la grandeza del metro Pantitlán puede ser entendida desde la reflexión encausada por Rem Koolhaas, porque esta estructura arquitectónica acoge a miles de personas diariamente, quienes habitan en el interior de sus grandes estructuras, las cuales, a su vez, están ordenadas de manera muy particular: en su mayoría son andadores y corredores de enormes dimensiones. Sin embargo, la forma de recorrer sus espacios implica un andar acelerado y desconfiado, ya que este enorme lugar se encuentra configurado para que los habitantes nunca se detengan durante su andar. Por tal motivo, la estructura se ha transformado en un espacio vacío que ha gestado zonas rojas que favorecen la descomposición de un entorno social seguro y armónico para sus habitantes. Así, es interesante ver cómo esta gran estructura impacta en el paisaje urbano y en el desarrollo social de las colonias aledañas (Adolfo López Mateos y Agrícola Pantitlán), pues, su presencia ha causado un cambio significativo en la manera en que se vive en esta parte de la ciudad.

Por otra parte, es necesario señalar que para Marc Augé la terminal del Metro Pantitlán sería un *no lugar*, en tanto constituye un espacio de tránsito incesante que forma parte de una red de transporte a gran escala. Porque para el autor un *no lugar* designa dos realidades distintas: primero, son espacios construidos en relación con ciertos fines (transporte, comercio y ocio); segundo, es la relación que los individuos mantienen con ciertos espacios (tránsito o circulación).³² En el caso de los *no lugares*, los sujetos establecen una relación mínima con el lugar de tránsito pues, en palabras de Augé: “[...] no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud”.³³

De modo que caminar por estos lugares de paso ocasiona, en las conciencias individuales, ciertas experiencias de soledad y distanciamiento social. Sentimientos que se encuentran directamente ligados a la aparición y proliferación de estos *no lugares*, pues logran mediatizar -en mayor o menor medida- el conjunto de relaciones sociales que se gestan allí, es decir, la relación que se da consigo mismo y con los otros. Ya que cada uno de estos habitantes suelen apuntar directamente a sus propios fines: en el caso de los que transitan por la terminal del metro Pantitlán, tienen por finalidad llegar a sus diferentes destinos, para

³² Marc Augé, *op. cit.*, p. 52.

³³ *Ibid.*, p. 57.

ello, usan este medio de transporte. De forma tal que no suelen establecer una relación mayor con el lugar o con las personas que allí se encuentran, en pocas palabras, comúnmente se viaja en soledad.

Entonces, una vez expuestas las problemáticas señaladas por Rem Koolhaas y Marc Augé, resulta interesante hacer una indagación que parta de la propia experiencia que supone habitar estos *no lugares* o estructuras de grandeza. Por eso, la estación del Metro Pantitlán se puede tomar en consideración, ya que hacer un recorrido a pie, para surcar su periferia, puede aportarnos algunas experiencias y conocimientos del entorno que nos permita comprender el impacto que ha generado esta mega estructura en sus habitantes.

Como lo hemos mencionado, la terminal del Metro Pantitlán se encuentra situada en la zona oriente de la Ciudad de México, específicamente, en el interior de dos colonias: Adolfo López Mateos y Agrícola Pantitlán.³⁴ La construcción de esta gran terminal supuso la separación de ambos asentamientos urbanos y la

³⁴ Las colonias Adolfo López Mateos y Agrícola Pantitlán constituyen la zona geográfica en donde se encuentra asentada la terminal del Metro Pantitlán. Específicamente en Ave. Río Churubusco y Talleres Gráficos, pertenecientes a las alcaldías Venustiano Carranza e Iztacalco, en el interior de la Ciudad de México.

generación de nuevos lugares como las zonas rojas o espacios vacíos en donde la delincuencia, la indigencia, el comercio informal y otros fenómenos sociales se manifiestan como síntoma de la degradación paulatina de estos territorios.

Por eso, recorrer a pie la parte externa de esta mega estructura hace todavía más clara su magnitud así como el impacto que tiene su presencia en el entorno urbano de ambas colonias, las cuales se enfrentan con las consecuencias que trae consigo el paso constante de miles de personas. Así pues, para realizar dicho recorrido, mi compañera Yoallit Moreno y yo decidimos realizar una deriva que comprendiera los bordes de las periferias trazadas por la mega estructura.

El propósito de dicho acto fue muy claro: recorrer la circunferencia de la estación para experimentar y conocer los lugares que han sido demarcados y alineados desde la aparición del Metro en el entorno urbano de esta parte de la ciudad. Así, para realizar este recorrido se utilizó un cronómetro y un contador de pasos con la finalidad de registrar el tiempo, la distancia y el número de pisadas que fueron necesarios para recorrer la totalidad de su periferia.

Al iniciar la deriva pudimos percibir que las zonas aledañas a la terminal estaban notablemente descuidadas: las casas, las calles y las banquetas estaban

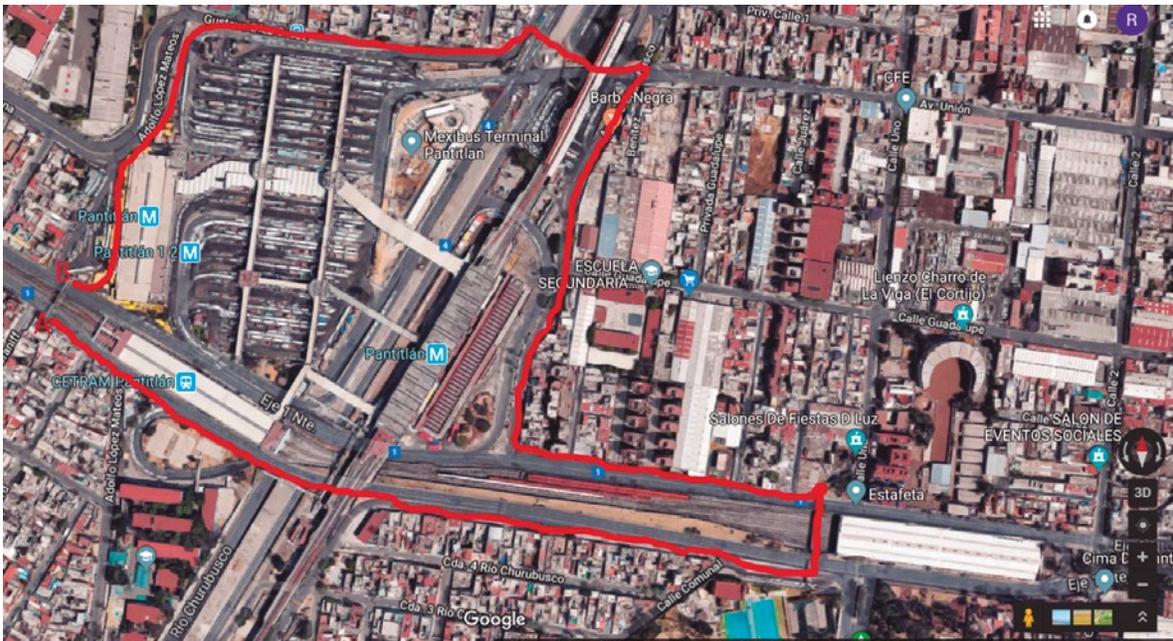


Ilustración 1. Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Deriva en la periferia de la estación Pantitlán*, 2018. Imagen I recuperada de Google Maps

en un completo estado de deterioro. También pudimos notar que el perímetro de la construcción es un lugar que no está diseñado para ser recorrido a pie, pues la falta de banquetas y pasos peatonales hacen que sea completamente difícil bordear las instalaciones de la terminal.

Además, la infraestructura del metro, los comercios y los camiones han ocasionado que las zonas externas a esta construcción sean ocupadas con miedo e inseguridad, digamos, los solitarios y oscuros pasajes, el comercio informal y la gran acumulación de unidades del transporte público han ocasionado que los habitantes de estas zonas vean su calidad de vida afectada por la irrupción de un complejo aparato

que permite la movilidad de la fuerza de trabajo; es decir, la parte externa de esta construcción ha generado un hábitat completamente hostil para los moradores de ambas colonias y para todos aquéllos que las recorren día con día para acceder a este preciado sistema de transporte.³⁵ Las dificultades en la movilidad, la inseguridad y la falta de una planeación adecuada hacen que los residentes de estas partes se encuentren con dificultades para desplazarse de

³⁵ Vid. Arturo Ángel, “Robo en Metro de la CDMX aumenta 65%; éstas son las estaciones con más delitos”, *Animal Político*, 5 de enero de 2017, s. p. Disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2017/01/robo-metro-estaciones-mas-peligrosas/> (Consultado el 2 de julio de 2020).

una colonia a otra. Sin mencionar las problemáticas de inseguridad a las que se enfrentan al caminar por las partes aledañas al paradero o a las terminales del Metro.³⁶ Todo esto fue lo que pudimos percibir en los 45 minutos que nos llevó recorrer los cuatro kilómetros de su periferia con los 6,159 pasos que dimos durante nuestro andar. Una vez terminado el recorrido, mi compañera y yo comparamos los trazos que cada uno realizo en una hoja de papel, esto con la intención de dimensionar y simular la naturaleza de nuestro propio recorrido en una primitiva imagen (mapa).

Los trazos que ambos realizamos fueron bordados por mi compañera en un par de calcetines, los colores utilizados (rosa, amarillo, café y morado) refieren a las cuatro estaciones del metro que convergen en la misma terminal. Así, con estas simples piezas podemos representar el recorrido realizado como un acto fugaz que no tiene una mayor trascendencia o importancia. Pues materializar este recorrido resulta simple y superfluo, de cierta forma lo es porque no es posible figurar en su totalidad la experiencia vivida que supone habitar estos lugares. Y sin embargo, al realizar

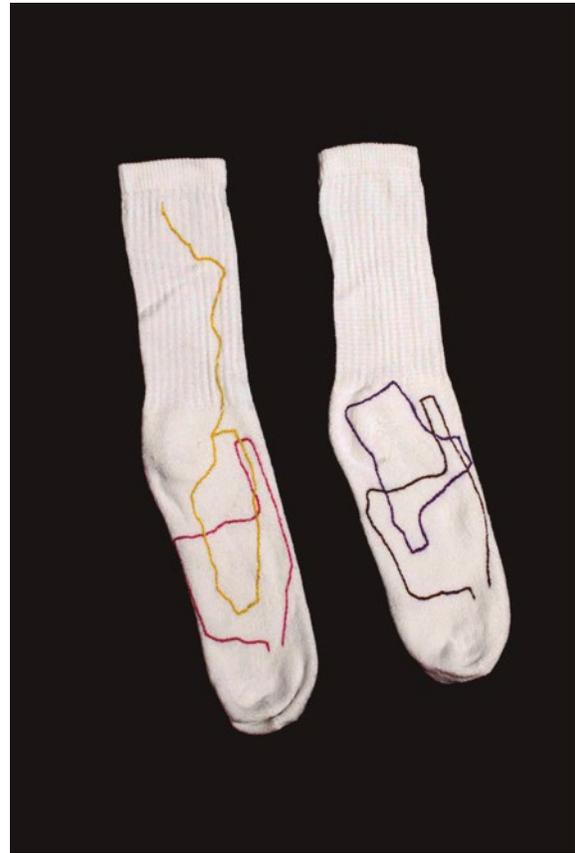


Ilustración 2. Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Impresión: los límites y el desplazamiento*, 2018.

dicho recorrido se pudo revelar algo de las implicaciones que este aparato arquitectónico ha tenido en la configuración del entorno urbano de la zona oriente de la Ciudad de México.

De manera que la idea de progreso y modernidad trae consigo un proyecto inacabado, porque lo que ha edificado también implica una carga negativa, una cara que no debe de ignorarse. Rem Koolhaas se refiere a ello cuando escribe con respecto a la arquitectura moderna que “el producto construido de

³⁶ Vid. Francisco Pasos, “Urge transformar paraderos; reinan inseguridad, insalubridad y ambulante”, *Excelsior*, 30 de noviembre de 2014, s. p. Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2014/11/30/995066> (Consultado el 2 de julio de 2020).

la modernización no es la arquitectura moderna, sino el espacio basura”.³⁷

Porque el espacio basura es lo que queda después de la modernización, como resultado de ello basta ver el interior y el perímetro del Metro Pantitlán, símbolo de una consigna que presumía orden y progreso durante la segunda mitad del siglo XX. Si bien es cierto que la terminal de Pantitlán ha cumplido, en cierta medida y con muchos inconvenientes, con las exigencias de movilidad y transporte que debía atender en su tiempo. También es lícito señalar que como consecuencia de su construcción, los perímetros que ella comprende se volvieron puntos rojos en los que hay cabida para la inseguridad, la delincuencia, la indigencia y muchos otros fenómenos que alteran la salud y el bienestar de la comunidad – de la zona circundante y de los usuarios que transitan por allí diariamente–.³⁸

En consecuencia, recorrer a pie el perímetro de las terminales del metro Pantitlán significa enfrentarse a la hostilidad del lugar,³⁹ a los espacios vacíos en donde se encuentran focalizadas

cuestiones de primera urgencia que no han sido resueltas por las autoridades, más que eso, han sido veladas e ignoradas para no ser atendidas. Porque lo que importa en realidad, es que estos espacios sean armas de doble filo: por un lado se genera una atmosfera inadecuada para la sana convivencia entre los habitantes, y, por el otro, se fomenta el tránsito rápido y acelerado de todos los ciudadanos que constantemente circulan por allí.

³⁷ Rem Koolhaas, *op. cit.*, p. 71.

³⁸ Guadalupe Fernández, “Viven en Pantitlán peligro latente”, *Zócalo*, sin fecha, s. p. Disponible en: <http://www.zocalo.com.mx/reforma/detail/viven-en-pantitlan-peligro-latente> (Consultado el 20 de enero de 2021).

³⁹ Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, *op. cit.*, p. 162.

4.3. HUELLAS / IMPRESIÓN

Habitar significa dejar huellas.

WALTER BENJAMIN

Una vez comenzadas las pesquisas que giran en torno al gran espacio de circulación que comprende el Metro Pantitlán, resulta interesante preguntar: “¿Cómo hacer una imagen del tránsito –generado en el interior de sus lugares– sin tener que recurrir a la cámara fotográfica?”¹ ¿Cómo hacer una imagen de ese ir y venir sin sucumbir al régimen perspectivo de Occidente? Pensar en una respuesta que atienda a estas preguntas, desde la fotografía, no es tan intuitivo de principio. Y sin embargo, ésta puede encontrarse en las primeras técnicas de impresión fotoquímica que más tarde permitieron fijar las imágenes proyectadas en el interior de la cámara oscura: el fotograma o la impresión por

contacto. Por una parte, según la definición del diccionario *Espasa de fotografía*, el fotograma o la impresión por contacto es como tal una:

Imagen obtenida sin cámara mediante la exposición de los objetos a la luz en el soporte sensibilizado. El resultado es la representación del objeto en silueta. Este método fue inventado por [Henry Fox] Talbot, quien lo denominó, dibujo fotogénico, y recuperado por los artistas de las vanguardias históricas [...]. Se denominan también fotogramas a cada uno de los negativos o positivos que forman parte del rollo.²

Por otra parte, el fotograma se puede describir como la técnica de impresión que permite la generación de

¹ Cf. Yoallit Moreno, comentario recuperado de la plática llevada a cabo el día 25 de octubre de 2018.

² Juan Miguel Sánchez Vigil, dir., *Diccionario Espasa Fotografía*, p. 272.

una imagen sin la intervención de una cámara oscura; en otras palabras, se realiza por la utilización de uno o más objetos que se posicionan sobre una superficie fotosensibilizada que es expuesta a la luz para, posteriormente, ser revelada y fijada en el laboratorio húmedo.³ La imagen resultante es una huella o marca que los objetos utilizados dejan sobre el papel o soporte que registra sus formas y contornos.

Algo similar ocurre cuando, en una superficie cualquiera, queda la impronta de aquellos sujetos, animales o cosas que pasan por sobre de ella, digamos, la huella registrada delata la presencia de quienes pisaron la superficie susceptible de ser alterada. Como resultado, se obtiene un vestigio de aquellas personas, animales o cosas que afectaron dicha superficie, lo que puede devenir en una imagen que enuncia algo del mundo.

Pensemos, por ejemplo, en la evidencia más antigua de la existencia del ser humano en la Tierra, esto es: “[...] la impronta de un recorrido realizado hace 3.700.000 años y que ha quedado solidificado en el barro volcánico”.⁴ Dado que el descubrimiento de estas huellas ha proporcionado información importante con respecto al modo de vida de los



Ilustración 1. Huellas de un *Australopithecus*, Laetoli, Tanzania, 3.700.000 años.

primeros descendientes del género humano, estamos obligados a preguntar por el valor que tienen estos vestigios pues: ¿no es acaso ésta una prueba fehaciente que da conciencia del habitar mismo del ser humano desde sus orígenes más primitivos? Para algunos antropólogos, biólogos, sociólogos, arquitectos y filósofos las huellas proporcionan información muy valiosa que permite entender la manera en la que el ser humano ha existido en el mundo hasta el día de hoy.⁵

³ Paloma Castellanos, *Diccionario histórico de la fotografía*, p. 94.

⁴ Francesco Careri, *El andar como práctica estética*, op. cit., p. 29.

⁵ Cf. Guillermo Pereyra, “El concepto de huella

En este mismo sentido Walter Benjamin rastreaba las huellas del sujeto moderno, pues ellas le permitían hacer un análisis crítico del modo de vida que éste desarrollaba a partir del acelerado despegue de la revolución industrial en Europa y el resto del mundo. Como lo refirió más tarde Jean-Louis Déotte: “La segunda parte de *El París del segundo imperio en Baudelaire* (1938) está consagrada a los temas del *flâneur* y de la huella, temas centrales en esta obra [la del *Libro de los pasajes*]”.⁶

Recordemos una vez más aquellas palabras que Benjamin escribió para definir la acción de ocupar un lugar en el mundo, en sus propios términos: “Habitar significa dejar huellas”.⁷ Con esta breve frase el filósofo alemán condensó una parte considerable de sus investigaciones que giraban en torno a la importancia que tiene, para el sujeto moderno, dejar una prueba fehaciente de su existencia en la Tierra. Para ello hizo uso completo de las mercancías que tenía a su disposición. Porque como ya no era posible dejar una marca propia que lo distinguiera de la masa

en el espacio público de las grandes ciudades, el sujeto moderno tenía que dejar su impronta en el interior de su propio hogar, en la propiedad privada que le permitiera afianzar su existencia y su presencia a partir de la decoración de sus cuatro paredes. En palabras del crítico alemán:

Si entramos en un cuarto burgués de los años ochenta la impresión más fuerte será, por muy acogedor que parezca, la de que nada tenemos que buscar en él. Nada tenemos que buscar en él, porque no hay en él un solo rincón en el que el morador no haya dejado su huella: chucherías en los estantes, velillos sobre los sofás, visillos en las ventanas, rejillas ante la chimenea. Una hermosa frase de Brecht nos ayudará a seguir, a seguir lejos: «Borra las huellas», dice el estribillo en el primer poema del «Libro de lectura para los habitantes de la ciudad». Pero en ese cuarto burgués se ha hecho costumbre el comportamiento opuesto.⁸

Y es que el sujeto moderno busca reflejarse en los objetos de consumo que empezó a poseer, con relativa facilidad, a partir de la explosiva revolución industrial. En tanto la posesión y la acumulación de piezas de lujo le permitían constituir, poco a poco, una imagen sofisticada de sí mismo que le daba cierto

en la filosofía de Walter Bejamín”, *Intersticios Sociales*, El Colegio de Jalisco, núm. 16, sept. 2018-feb. 2019, p. 10. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ins/n16/2007-4964-ins-16-7.pdf> (Consultado el 26 de agosto de 2020).

⁶ Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa*. Walter Benjamin y la arquitectura, p. 51.

⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 45.

⁸ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, p. 171.

estatus socio-económico ante sus congéneres. Por todos estos motivos puso gran atención en conservar cada una de sus pertenencias, así como lo haría un coleccionista de antigüedades o de apreciadas obras de arte.

Para mantener en óptimas condiciones sus apreciados objetos confeccionó fundas, estuches o cualquier otro artificio que le permitiera resguardar sus queridos objetos del abrasivo paso del tiempo. En el interior de dichas piezas se colocaron materiales diversos que fueran capaces de amoldarse a las caprichosas formas de los diferentes productos que habrían de proteger, pues los coleccionistas estaban dispuestos a: “[...] no dejar que se pierdan las huellas de sus objetos de uso y de todo lo accesorio”.⁹

De ese modo el sujeto moderno se aseguraba de visibilizar la materialidad de sus posesiones, pues incluso cuando éstas han desaparecido, las marcas halladas en el interior de sus estuches evocaban la ausencia de los objetos faltantes. Por este motivo, Benjamin aseveró que el coleccionista:

Incansablemente recoge la impronta de multitud de objetos; para sus zapatillas y sus relojes, sus cubiertos y sus paraguas, imagina fundas y estuches. Tiene marcada preferencia por el terciopelo y

la felpa, que conservan la impronta de cualquier contacto.¹⁰

Así, el ser humano de la modernidad sólo encuentra su hábitat “natural” en el interior de las grandes ciudades y en sus novedosos almacenes. Por eso mismo la vida social que se desarrolla en los poblados le resulta completamente ajena y hostil; en otras palabras: el mundo de los campesinos, de las artesanías, del aura, de la primera técnica y de la transmisión real de la profundidad de los acontecimientos le resulta completamente diacrónico al acelerado paso del tiempo dictado por la modernidad y el progreso.¹¹ La postura benjaminiana es sintetizada, en la época contemporánea, por Jean-Louis Déotte de la siguiente manera:

La tesis es abrupta: el habitante de las ciudades modernas sabe que no puede contar las huellas en su memoria y que no se conservará ninguna huella de su existencia, puesto que en la ausencia de narración, es decir en la ausencia del aparato comunitario que hace posible la experiencia en el sentido de la tradición, ya no hay más superficie de inscripción de huellas. No subsiste para él más que la ilusión de dejar recuerdos por la vía de la posesión de sus objetos queridos, que va a buscar preservar

⁹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 56.

¹⁰ *Id.*

¹¹ Cf. Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*, op. cit., p. 57-58.

dándoles estuches a todos, hasta transformar su propio apartamento en un estuche como una concha para una existencia empobrecida, deviniendo él mismo un hombre-estuche.¹²

A propósito de la huella y de su relación con la memoria, es interesante notar que en el interior de las moradas modernas es muy común encontrar retratos familiares dispuestos por todas partes; por ejemplo, fotografías colocadas sobre la superficie de los muebles o colgadas en las paredes de las salas, de los pasillos y de cada una de las habitaciones. Por lo cual, los portarretratos y los álbumes son imprescindibles, porque aseguran la conservación de los preciados recuerdos para que las generaciones subsiguientes puedan conocer a sus antepasados mediante el culto a las imágenes.

Asimismo, al observar escrupulosamente los retratos es posible (re)conocer la existencia de aquéllos que estuvieron y formaron parte de la historia familiar. Bajo esta lógica Roland Barthes imparte un análisis semiológico sobre la naturaleza de la imagen fotográfica.¹³ Pues en ella encuentra un indicio irrefutable que manifiesta la existencia de aquéllos que estuvieron allí, en el mundo, cuando fueron retratados por la cámara

fotográfica. Y es que para el semiólogo francés la fotografía (cámara) es capaz de generar una huella (*índice*) que el referente (sujeto) deja inscrito sobre una superficie (negativo) susceptible de ser alterada por las propiedades físico-químicas propias de la nueva técnica.

Cuando Roland Barthes describe la experiencia fenomenológica¹⁴ que lo lleva a reconocer a su madre (en una de tantas fotografías que encuentra en el departamento donde ella acababa de morir),¹⁵ inevitablemente se vuelca en una reflexión que lo lleva a establecer: “[...] el estatuto de la fotografía como *pura huella física de una realidad*”.¹⁶ Junto a él otros autores piensan de forma similar en torno a la naturaleza de esta imagen (Bazin, Benjamin, Krauss, entre otros), es decir, la fotografía comienza a ser considerada como huella de lo real.¹⁷

Sin embargo, años más tarde se descubrió que la fotografía entendida bajo el régimen perspectivo de la cámara oscura, no cumple tan acertadamente con la analogía que la define como huella.¹⁸ Dado que la cámara oscura revolucionó el terreno de la representación mimética de la realidad (por su capacidad de

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ Cf. Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, p. 32.

¹⁴ Vid. Victor Burgin, *Ensayos*, pp. 60-74.

¹⁵ Cf. Roland Barthes, *op. cit.*, pp.108-109.

¹⁶ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, p. 61.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Cf. Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, pp. 17-18.

emular la visión human),¹⁹ se concluyó que sus imágenes tenían un tamiz diferente al de la huella (índex) y más parecido al de una “ventana abierta al mundo” (perspectiva).²⁰

Propiamente dicho, el fotograma o la impresión por contacto es el único método fotográfico que sí cumple cabalmente con la definición de huella de lo real, digamos: sólo la parte fotoquímica y electrónica -de la técnica fotográfica- cumpliría con la definición que utilizaría la semiología para referirse a la naturaleza de estas imágenes. La otra parte, la que comprende la incorporación de la cámara oscura en la fotografía, es aquélla que rompe por completo con la definición de huella (*índex*) para afianzar la noción propia del aparato (perspectivo). En palabras de Philippe Dubois:

[...], existe un tipo de fotografía, con toda una tradición histórica, que corresponde muy exactamente a esta definición elemental: es lo que se llama, en general, el fotograma [...] con frecuencia se ha calificado a los fotogramas como «composiciones abstractas», «puros juegos formales» y es verdad que muchas veces es difícil, sino imposible, identificar con precisión los objetos que fueron

colocados sobre el papel y de los que sólo se percibe la huella [...].²¹

Ahora bien, dado que estos dos modos de creación de imágenes (el fotograma y la impronta de una huella) son similares en más de un sentido, es posible hacer una analogía entre ambas formas de impresión. Dado que, según el *Diccionario de la lengua española*, el significado etimológico del vocablo ‘impresión’ refiere a:

Impresión: (Del lat. *impressiō*, -ōnis)

1. f. Acción y efecto de imprimir.
2. f. Marca o señal que algo deja en otra cosa al presionar sobre ella; p. ej., la que deja la huella de los animales, el sello que se estampa en un papel, etc.
6. f. Efecto o alteración que causa en un cuerpo otro extraño. El aire frío me ha hecho mucha impresión.

~ Dactilar, o ~ digital.

1. f. impresión que suele dejar la yema del dedo en un objeto al tocarlo, o la que se obtiene impregnándola previamente en una materia colorante. de la primera ~.²²

¹⁹ Para más información véase el apartado de esta tesis titulado “Lo fotográfico y lo real”.

²⁰ Vilém Flusser, *op. cit.*, p. 18.

²¹ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 63.

²² Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s. v. ‘impresión’. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae2001/srv/>

Precisamente, una vez descubierto el vínculo histórico y lingüístico que une a la huella y el fotograma, es posible entender por qué ha sido tan importante, para las sociedades modernas y contemporáneas, que la fotografía cubra gran parte de las necesidades comunicativas que antes eran colmadas por la palabra (oral y escrita).²³ Es decir, el desarrollo progresivo de la nueva técnica fue capaz de generar una nueva memoria (individual y colectiva) lo suficientemente fuerte como para desplazar o suplir a las formas tradicionales en que ésta se hacía presente a partir de la poesía y la narración propias de cada cultura.²⁴

Asimismo, si para Walter Benjamin el sujeto moderno había perdido la capacidad de dejar sus huellas en el espacio público de las grandes ciudades, paradójicamente, considerar a la imagen fotográfica como huella de lo real le permite asumir una nueva forma de afirmar su existencia a lo largo del tiempo en el espacio social y político, esto es: una existencia que está completamente mediada por la técnica y el consumo de mercancías.

Por ende, la fotografía es considerada un tipo diferente de huella, una que está

search?id=JYCGWpjIsDXX2xF9oU6c 8 (Consultado el 4 de julio de 2020).

²³ Cf. Guillermo Pereyra, art. cit., p. 10.

²⁴ Cf. Jean-Louis Déotte, *La ciudad porosa, Walter Benjamin y la arquitectura*, op. cit., p. 58.

configurada por los adelantos técnicos y por las relaciones productivas propias de la revolución industrial. Porque la imagen fotográfica es un producto mercantil que se comenzó a comercializar masivamente con gran éxito a partir de su invención y progresivo desarrollo hasta llegar a lo que es hoy: uno de los grandes aparatos comunicativos de la época contemporánea.

Ahora bien, una vez que hemos revelado el valor que las huellas pueden cobrar ante una mirada escrupulosa como la de los poetas, escritores, fotógrafos, arquitectos, filósofos y semiólogos, podemos volver a nuestras preguntas iniciales: ¿Cómo generar una imagen del tránsito sin tener que recurrir a la cámara fotográfica? ¿Cómo plasmar la imagen de ese ir y venir en la gran estructura arquitectónica del Metro Pantitlán? La respuesta ya la hemos encontrado en el fotograma; es decir, en la impresión por contacto que desde hace millones de años ha proporcionado información importante sobre el habitar mismo en la Tierra.

Entonces, ya que se ha demostrado que estos dos modos de generación de imágenes son similares en más de un sentido (el fotograma y la impronta de una huella), es posible hacer una analogía entre ambas formas de impresión. Esto con el propósito de crear una imagen de Pantitlán que pueda dar cuenta del movimiento generado en sus lugares

de tránsito, del ir y venir de miles de personas que pasan diariamente por el enorme laberinto que contiene a la Ciudad misma en su interior.

Pues, cuando las personas recorren los andadores, pasillos, escaleras o cualquier otra zona que forma parte de la compleja red del Metro Pantitlán, son capaces de generar la espacialidad de esta enorme estructura; esto es: dan vida a sus enormes andadores, escaleras y pasillos. Porque, como lo afirma Olafur Eliasson: “[...] cuando alguien camina por la calle produce la espacialidad de la calle”.²⁵

Así, una forma de captar la presencia de sus habitantes es por medio de la impronta que algunos de ellos dejan durante su andar, con lo cual, podríamos referirnos a esta estructura sin tener que mostrar sus lugares arquitectónicos con ayuda de la cámara fotográfica o del aparato perspectivo. Para realizar tal propósito fue necesario colocar, en un andador determinado –de la líneas café y amarilla–, dos pliegos de papel que fungieron como soportes que permitieran, durante un periodo de tiempo breve (50 minutos aproximadamente), registrar las pisadas de los sujetos que transitaron por allí. La tierra y el polvo presentes en la suela de los zapatos de cada uno de los sujetos que pisaron el

papel, permitieron que se registraran las marcas o improntas, las cuales se fueron acumulando cada vez más conforme pasaba el tiempo.

De modo que se puede considerar que la construcción de este espacio pende directamente del tiempo; esas huellas, ese ir y venir se generan gracias al constante movimiento de las personas, en el tiempo. Un tiempo que genera la espacialidad del lugar. Porque, como lo afirma Eliasson: “El espacio no existe simplemente en el tiempo; es el tiempo”.²⁶ Un tiempo que marca el ritmo y las dinámicas de millones de habitantes que pasan continuamente por estos parajes de tránsito, creando y renovando la arquitectura del lugar según las horas del día y la noche.

Además, es necesario decir que una vez realizado el registro del andar, se prosiguió a escanear los dos pliegos de papel, para, a continuación, ser editados digitalmente. Esto permitió retomar algunos elementos propios de la fotografía digital para crear nuestra imagen final. Entonces, todo esto dio paso a una infinidad de posibilidades, porque las huellas se han transformado, gracias a las herramientas del programa, en imágenes que presentan no sólo un cúmulo de pisadas, sino la capacidad que tiene el medio de reconfigurar una matriz que no ha sido generada en el interior de una

²⁵ Olafur Eliasson, *Los modelos son reales*, pp. 22-23.

²⁶ *Ibid.*, p. 7.



Ilustración 2. Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Huellas Impresión I*, 2018.



Ilustración 3. Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Huellas Impresión II*, 2018.

cámara oscura o fotográfica. Porque al igual que los primeros experimentos de Henry Fox Talbot, estas marcas o huellas presentan contenido visual importante (de los objetos y sujetos del mundo) que han dado paso a la imagen fotográfica que conocemos actualmente.

De cualquier modo, la impronta de estas huellas son sólo una muestra o vestigio del espacio urbano que configura el tránsito incesante de una ciudad que tiene por base el movimiento constante de sus habitantes. Porque el Metro Pantitlán es un catalizador fundamental para el funcionamiento del cuerpo social y político de la Ciudad de México. Los pasos de millones de personas articulan la estructura de este espacio de tránsito incesante. El movimiento que se da allí puede ser evocado gracias a las marcas generadas por los zapatos de aquéllos que recorrieron el lugar, las mismas marcas que han dado información importante a los arqueólogos sobre la vida de nuestros antepasados primitivos.

Por lo tanto, el sujeto contemporáneo vuelve a dejar sus indicios en el espacio público de la ciudad; es decir, el habitante de la *megalópolis* recupera, parcialmente, sus huellas perdidas. Huellas que Walter Benjamin rastreó, desde el siglo XIX en París, con tantísimo interés y que nosotros buscamos en esta parte del mundo. Porque la capital de México encontró, tanto en el urbanismo como en la arquitectura francesa,

un modelo a seguir que tratara de emular en su centro y en su periferia para convertirse en un país de primer orden.

Al caminar por los lugares del Metro como lo haría un *flâneur*, todos estos vestigios se presentan ante la mirada atenta, ya que están allí, esperando a ser descubiertos por un observador implacable que los revele en su profundidad fenoménica y dialéctica, como lo hizo Fabrizio Mejía al escribir que:

Desde que bajas la escalera para entrar [al Metro] se te presentan varios misterios. Uno de los más fascinantes es por qué, cuando los peldaños no han sido cambiados recientemente, hay una abolladura en forma de pie en el mismo lugar. Ha pasado tanto zapato por el sitio que la piedra se ha convertido en una huella humana.²⁷

La observación aguda que algunos sujetos pudieran llegar a tener, descubriría que son estos rastros los que permanecen cuando las grandes civilizaciones sucumben al paso del tiempo. Sólo las ruinas de las construcciones arquitectónicas más emblemáticas son capaces de permanecer, son ellas las que pueden dotarnos de una vaga idea que nos permita imaginar las condiciones y las formas de vida de aquéllos que las

²⁷ Fabrizio Mejía Madrid, "El Metro: prohibida su venta", en *Un viaje. El metro de la Ciudad de México*, p. 63.

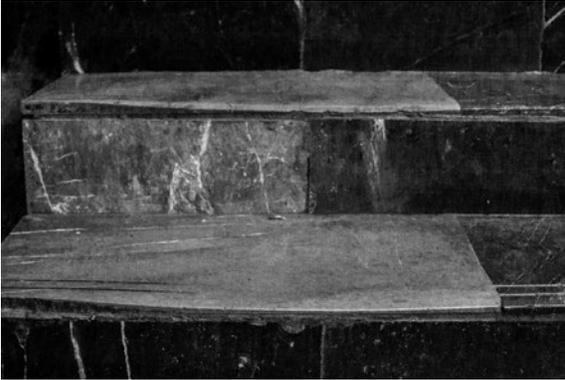


Ilustración 4. Raúl Mota, *Escalones I Estación Pantitlán*, 2020.



Ilustración 5. Raúl Mota, *Escalones II Estación Pantitlán*, 2020.



Ilustración 6. Raúl Mota, *Escalones III Estación Pantitlán*, 2020.



Ilustración 7. Raúl Mota, *Escalones IV Estación Pantitlán*, 2020.

habitaron en su momento de máximo esplendor. Por eso no es casualidad que más adelante el mismo Mejía pregunte:

Quando los chilangos [los habitantes de la Ciudad de México] desaparezcamos del planeta, ¿alguien creará que los mayas y los moluscos del precámbrico convivieron en una civilización que se transportaba en trenes subterráneos y hacía relieves de fibra de vidrio? ¿Se tomará la huella en la escalera como un rastro arqueológico?²⁸

Muy posiblemente estos vestigios sean considerados importantes por los historiadores para dar cuenta de la manera en que el ser humano de la época contemporánea habitaba el mundo. Estas imágenes, todas estas marcas serán indicios que revelarán que todavía en nuestro tiempo se generaban grandes migraciones internas, que día con día se movilizaba, en el interior de este enorme laberinto arquitectónico, la Ciudad misma para dar paso al cuerpo social y político del México contemporáneo.

²⁸ *Id.*

4.4. DÉJÀ VU IMPRESIONES FENOMENOLÓGICAS

No lograr orientarse en una ciudad aún no es gran cosa. Mas para perderse en una ciudad, al modo de aquel que se pierde en un bosque, hay que ejercitarse. Los nombres de las calles tienen que ir hablando al extraviado al igual que el crujido de las ramas secas, de la misma forma que las callejas del centro han de reflejarse las horas del día con tanta limpieza como un claro en el monte. Este arte lo he aprendido tarde, pero ha cumplido el sueño cuyas huellas primeras fueron los laberintos que se iban formando sobre las hojas de papel secante de mis viejos cuadernos. No, no fueron ésas las primeras, pues antes de ellas hubo otro laberinto que sin duda los ha sobrevivido.

WALTER BENJAMÍN

En el interior de este escrito se pueden encontrar algunas imágenes que han sido plasmadas bajo el influjo de recuerdos. Memorias de un viaje realizado hacia los adentros de un aparato arquitectónico que ha sido proyectado para contener a la ciudad misma en su interior. Y aunque este viaje puede significar la experiencia límite del *shock* que lleva a la monotonía y la simpleza de un modo de vida asumido por las subjetividades en la época contemporánea. Creemos que es importante rescatar y revalorar algunas vivencias que pueden parecer

banales o superfluas ante los ojos despistados que no logran descubrir las marcas presentes en los espacios más insospechados. Ya que dichas pistas permitirían revelar algunas imágenes que se mantenían ocultas y que pueden decirnos algo importante sobre nuestra propia historia.

Un recorrido que ha sido realizado repetidamente durante varios años se presenta como una promesa futura. Cuando se recorre una y mil veces por el mismo lugar se manifiesta una extraña sensación de volver a un tiempo pasado:

pues al ver, oír, tocar, oler y saborear cierto entorno podemos intuir que nos encontramos en un lugar que ha sido visitado previamente.

La familiaridad con la que se presenta este sentimiento hace que en ocasiones tengamos algunos comportamientos singulares, por ejemplo: al recorrer un camino que solemos frecuentar es común no poner toda nuestra atención para orientarnos en la ruta que recorreremos; es decir, simplemente hacemos el recorrido de memoria y dejamos que nuestro cuerpo se mueva por los lugares que logra (re)conocer para llegar a nuestro destino mientras nuestra mente se sumerge en otros pensamientos.

Así es como la memoria corporal se hace manifiesta y permite evidenciar que los sentidos son capaces de recordar, por sí mismos, cada uno de los lugares que perciben cuando se encuentran en contacto directo con su entorno.¹ Quizás por todos estos motivos algunos filósofos, psicólogos e historiadores han tratado de describir al sentimiento de *déjà vu* como el recuerdo del presente.²

¹ Guillermo Pereyra, "El concepto de huella en la filosofía de Walter Benjamín", *Intersticios Sociales*, El Colegio de Jalisco, núm. 16, sept. 2018- feb. 2019, p. 11. Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4217/421757148002/421757148002.pdf> (Consultado el 12 de agosto de 2020).

² Ilán Semo, "Tiempo dilatado", *La Jornada*, 4 de agosto de 2012, s. p. Disponible en:

Al respecto Walter Benjamin subrayó que:

Se ha descrito a menudo el *déjà vu*. Pero, este nombre, ¿es adecuado? ¿No sería quizá mejor decir que unos acontecimientos nos afectan como eco de algo que se encuentra en la sombra de la vida transcurrida [en un lugar]? Esto se corresponde con el hecho de que ese *shock* con el que un instante entra en nuestra consciencia en la condición de ya vivido suele producirse en forma de un sonido.³

En realidad el filósofo alemán sostenía que el sentimiento brota en la memoria del sujeto cuando éste visita los lugares más significativos que logra (re)conocer en la profundidad de sus propios recuerdos. Por ejemplo, él mismo hace una anotación importante con respecto a estas sensaciones cuando describe un suceso de la infancia que lo marcó profundamente. En el texto titulado *Noticia de una muerte* narró cómo su padre, durante la noche, irrumpiría en su dormitorio de infante para hacerle saber de la repentina muerte de un familiar lejano. El pequeño Benjamín le preguntó por la causa del deceso, su progenitor le explicó cómo un infarto

<https://www.jornada.com.mx/2012/08/04/opinion/017a1pol> (Consultado el 10 de agosto de 2020).

³ Walter Benjamin, *Obras. Libro IV. Vol. 1*, p. 194.

puede apagar la vida de un ser humano al instante. Y aunque en ese momento no lograba comprender gran parte de lo dicho en aquella plática nocturna, más tarde él mismo sentenció:

Pero, esa noche, mi cuarto y mi cama se grabaron por siempre en mi memoria como te fijas en algún lugar al que algún día tienes que volver para recoger algo olvidado. Muchos años después sabría que, mi padre, en aquella habitación, me había escondido algo: la muerte de su primo fue de sífilis.⁴

Con esta declaración se puede entender que para Benjamin los departamentos, los pasajes y las grandes ciudades serían sólo uno de tantos catalizadores que hacen surgir los recuerdos más profundos en las subjetividades modernas para encontrar algunas respuestas olvidadas; esto es: los entornos urbanos contienen, en sus superficies de inscripción, las experiencias vividas –por las subjetividades– en un tiempo pretérito que les permitan (re)descubrir algo que se mantenía oculto.⁵

⁴ *Ibid.*, p. 195.

⁵ Cf. Ricardo Pinilla Burgos, “Memoria y sensibilidad en Walter Benjamin”, *Bajo la Palabra. Revista de Filosofía*, 2ª época, núm. 5, 2010, p. 72. Disponible en: <https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3452/3666> (Consultado el 10 de agosto de 2020).

Por lo cual, es lícito decir que las experiencias pasadas están en espera de que alguien las pueda rememorar al rastrear las tenues huellas que puedan encontrarse, si se toma la suficiente atención como para notarlas en los espacios más insospechados. Por ejemplo, en la obra del filósofo alemán es posible rastrear las marcas que dejaron cada uno de sus pasos cuando se lee aquellos apuntes que constituyeron su *Infancia en Berlín*. Al respecto Jean-Louis Déotte escribe que:

El autor [Walter Benjamin] irá incluso más lejos intentando analizar de una forma diferente, a como lo hace comúnmente el psicoanálisis, el “sentimiento de extraña familiaridad”: el sentimiento que se puede tener al encontrarse en una calle donde se cree ya haber estado, el sentimiento del *déjà vu* (en *Infancia en Berlín*). Para Benjamín, no es un efecto inconsciente, sino más bien el sentimiento de cuando pasando por un lugar se siente que se volverá, como si en ese momento preciso hubiésemos sido fotografiados, sin nuestro conocimiento, y que esta huella fotosensible espera ser desarrollada. Lo que el psicoanálisis analizará como (pseud) regreso, a partir del hecho de la repetición de un fantasma originario como el de la castración, Benjamin lo proclamará como prueba fotográfica en potencia.⁶

⁶ Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, p. 28.

En este punto cabe decir que el término “imagen latente” es utilizado, en fotografía analógica, para referirse a aquella imagen que se encuentra en un estado ambivalente, es decir, técnicamente ésta es una “fotografía en potencia” o, mejor dicho, una fotografía que está potencialmente en espera de ser descubierta ante los ojos de cualquier espectador. De ahí que, mientras ésta no sea revelada –en el laboratorio húmedo–, la imagen se mantiene invisible como si no existiera para nosotros, como si sólo tuviéramos la intuición de que en la superficie de aquel rollo fotográfico se encuentra una marca de alguien o algo que ha pasado y que esperamos revelar con ansias para poder corroborar la intuición que tenemos –en nuestra memoria– sobre lo que algún día fue.

De ese modo es como el pasado y el presente inciden en una relación profundamente compleja. Pues no es posible percibir las marcas del pasado, con total precisión, sino hasta que son reveladas por la mirada atenta como promesas del presente que se descubre en un tiempo otro. Por lo cual, aquello que se conoce con el nombre de “imagen latente” es como tal una impronta que se encuentra en el fondo de nuestra memoria y que sólo necesitamos recordar, con paciencia y detenimiento, para poder apreciarla una vez que ha sido revelada ante nosotros en su profundidad fenoménica y dialéctica.

En realidad, la búsqueda de estos vestigios es una tarea que el *flâneur* realiza como un historiador materialista que se encuentra empeñado en descubrir la presencia del pasado en el presente; es decir, cada vez que el *flâneur* se encuentre a la deriva podría hallar algo valioso entre las ruinas que la historia humana ha causado a su paso.⁷ Mas, para poder hacer esa conexión espacio-temporal es necesario que el *flâneur* encuentre algunos rastros que puedan decirle algo con respecto a la historia de los lugares que habita durante su andar por la ciudad. En palabras de Pereyra: “En la ciudad hay indicios que sólo pueden ser captados con los pies. El cuerpo capta las huellas latentes de los sucesos que se desarrollaron en las calles, las esquinas o las plazas”.⁸ Por ello, después de sumergirse en el interior de todos estos lugares, el *flâneur* puede encontrar las respuestas olvidadas en forma de imágenes, sonidos, sabores, olores y sensaciones táctiles, digamos, impresiones que logran hacer un puente temporal que conecta el pasado con el presente de forma sustantiva bajo el influjo de una fenomenología del recuerdo.⁹ Dichas imágenes se presentan como si hubiesen sido generadas y escondidas para que él las pudiese hallar durante su paso por el mundo:

⁷ Cf. Guillermo Pereyra, art. cit., p. 37.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ Cf. Ricardo Pinilla Burgos, art. cit. p. 76.

Como si la experiencia de la ciudad vivida por el *flâneur* consistiera en practicar, en ciertos lugares, la experiencia de una repetición para el futuro, como si se supiera fotografiado, acá o allá, sin saber por quién, como si el espectáculo de las calles y de las fachadas hubiera adquirido el poder de la cámara oscura, inmovilizando regularmente al *flâneur* en tal o cual posición; él, que mira la calle incluyente y cree fijar la imagen, es de hecho fotografiado para el futuro por la calle misma.¹⁰

Así es como el movimiento dialéctico de la historia se revela, ante sus ojos, en forma de marcas que descubre con la mirada propia de historiador. Mirada que consigue encontrar muestras irrefutables de lo perdido en ciertos puntos de la mancha urbana. Entonces las ruinas se amontonarán una sobre otra cada vez que el *flâneur* indague en las vastas profundidades de cada cultura y civilización de Occidente o de los países occidentalizados.¹¹

Como Pereyra lo anotó: “La relación que el presente tiene con el pasado está mediada por huellas de distinto tipo”.¹² Por una parte, las impresiones más profundas que la vida presenta son aquellas que quedan registradas en nuestra

memoria: las experiencias traumáticas o verdaderamente significativas suelen quedar marcadas intensamente en nuestro inconsciente psíquico y se hacen presentes cada vez que algo detona su aparición.

Por otra parte, todos aquéllos que habitan o han habitado nuestro mundo se encuentran anclados a su existencia terrenal cada vez que son recordados en un tiempo y en un espacio específico. Por este motivo las huellas que comprueban su existencia pueden encontrarse en los lugares que habitaron si se toma suficiente atención a los detalles. Pereyra sostiene: “Los lugares recordados son aquéllos en los que los muertos dejaron sus huellas”.¹³

Ya hemos dicho, en apartados anteriores, que las nuevas experiencias perceptivas se fueron ampliando cada vez más conforme pasaba el tiempo. En el siglo XIX la fotografía cambió la forma en que se percibía la realidad observable: una nueva huella apareció y por eso Walter Benjamin anunció el nacimiento del *inconsciente óptico* en las sociedades que comenzaron a asumir que las imágenes fotográficas presentaban, en sus superficies bidimensionales, un recorte espacio-temporal de la realidad que fue posible poseer en todo momento gracias a las cualidades tecno-científicas del aparato fotográfico.¹⁴

¹⁰ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 69.

¹¹ Cf. Walter Benjamin, *Obras. Libro I. Vol. 2*, pp. 308-309.

¹² Guillermo Pereyra, *art. cit.*, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴ *Ibid.*, p. 28.

Es así como la obsesión por el detalle comenzó a cultivarse por las subjetividades de las sociedades modernas. A partir de entonces, la fotografía fue la principal responsable de engendrar, en la percepción humana, una sensibilidad documental guiada por los detalles más mínimos que empezaron a ser buscados por los historiadores y por los demás agentes de otras disciplinas del conocimiento humano. Ya que estos documentos les permitían ampliar, a cada uno de ellos, el rango de visión (espacio-temporal) a la hora de acercarse a sus fenómenos de estudio.¹⁵

En consecuencia, el índice histórico de las imágenes fue descubierto por el *flâneur*, al recuperar las pruebas del pasado para ser mostradas en su calidad de piezas arqueológicas que lograban unir, de alguna forma, el lazo histórico-material que fue creado para soportar la existencia humana con todo su peso.¹⁶ Aquí el término ‘índice’ debe entenderse como sinónimo de detalle, fragmento o huella.¹⁷ Pues al recuperar cualquier rastro del pasado y revalorarlo, en su profundidad fenoménica y dialéctica, es posible crear un puente temporal que dé cuenta de su presente en tanto documento, sobreviviente, de la historia humana. En otras palabras: “La imagen dialéctica

es un índice que no solo da referencia de lo perdido sino, además, produce el “momento crítico” retomando lo inconcluso para concluirlo”.¹⁸ Sólo aquel sujeto lo suficientemente perspicaz logrará hallar lo que se encuentra oculto entre los escombros del pasado, sólo él podrá revelarlo para tomar conocimiento de cada una de las implicaciones (políticas, económicas, éticas y estéticas) que tuvo en las distintas sociedades con el paso del tiempo.

Ahora bien, cuando se camina con suma regularidad por un lugar tan enigmático como lo es el gran laberinto del Metro Pantitlán, resulta imposible no dejar de preguntarse por las innumerables veces que uno mismo ha pasado por allí, por las experiencias que ha vivido en el interior de este lugar, por las ideas o por los pensamientos que han distraído su atención durante su paso por este enorme paraje de tránsito.

También es inevitable experimentar la sensación de revivir el pasado porque se presentan ciertos elementos que nos hacen recordar, por ejemplo, que un día vimos cierta luz matinal reflejarse en el piso de mármol mientras caminábamos a toda prisa por una de las pasarelas o que a los pocos pasos pudimos percibir a una persona que camina junto a nosotros y que pudimos (re)conocer porque su fragancia y aspecto resultaban

¹⁵ Cf. Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ Cf. Walter Benjamín, *Libro de los pasajes*, p. 465.

¹⁷ Cf. Guillermo Pereyra, art. cit., p. 35.

¹⁸ *Id.*

extremadamente familiares. Con todo esto lo que queremos decir es que el *déjà vu* es sumamente recurrente, pues al pasar por estos espacios con tanta frecuencia la sensación de presenciar algo *ya visto* es completamente inevitable.

A decir verdad este es un trayecto que miles o millones de personas realizan con suma regularidad. El paso constante por estos lugares es parte de la vida diaria de todos y cada uno de los que habitan este paraje de tránsito. Los innumerables sujetos que suelen transitar en esta terminal han pasado por experiencias que les han marcado de alguna forma, seguramente todos ellos puede recuperar vivencias que son evocadas cuando caminan por alguno de los pasillos, escaleras o andenes.

En realidad, fue durante los trayectos llevados a cabo en las pasarelas del Metro Pantitlán cuando surgió la idea de hacer este trabajo de investigación. Fue durante el andar que brotó en mi mente la idea de hacer una imagen de esta asombrosa estructura arquitectónica. Una que mostrara la grandeza y la complejidad de su arquitectura, pero también, una que permitiera revelar las implicaciones que este lugar tiene –y ha tenido– en la configuración social y política de la Ciudad de México.

Las imágenes que aquí se encuentran van más allá de las creadas con una cámara fotográfica, de video o de



Ilustración 1. Raúl Mota, *Deriva en la estación Pantitlán*, 2018. Imagen Irecuperada de Google Maps.

cualquier otra técnica utilizada, pues éstas también se constituyen de las experiencias vividas y de los contenidos teóricos e históricos investigados y vertidos en el interior de este trabajo, en otras palabras: en las imágenes dialécticas que se encuentran inmersas en el presente escrito y que se revelan cuando se lee cada una de las líneas que componen este texto.

Ahora bien, para tratar de aprehender la experiencia arquitectónica del lugar me dispuse a video grabar y fotografiar un trayecto que he recorrido muchas veces durante los últimos años. De modo que resulto completamente natural hacer un registro visual que diera cuenta de este recorrido, no porque mi propia

experiencia tuviera una trascendencia y un peso completamente importante en el planteamiento y desarrollo de este trabajo, sino porque era el punto de partida –entre muchos otros– que me permitiría comenzar una indagación fenomenológica de este enorme paraje de tránsito.

Entonces, para poder hacer dicho registro utilicé una videocámara *GoPro*, la sujeté a la altura de mi pecho con un arnés que me permitiera hacer el trayecto con total normalidad. La ruta a seguir comenzó en el extremo norte del paradero y terminó en el andén de la línea 9 o café del Metro Pantitlán. Esta ruta significa, aproximadamente, unos 7 minutos de recorrido. Al comenzar la caminata pasé por algunos puestos ambulantes en los que se venden dulces, comida, ropa, productos de primera y segunda necesidad. También pasé por una parte del paradero en el que algunas combis suelen esperar la llegada de sus pasajeros y en donde se puede encontrar algunos “apuntadores” pregonando los diversos destinos a los que se dirigen estos automóviles.

Al caminar por dicho lugar se puede percatar que las aceras están completamente desgastadas y sucias, las coladeras están rotas, el paso peatonal es inseguro y la sensación de tener que caminar a toda prisa es instintiva. La inseguridad se percibe en el aire. La suciedad y la indigencia se encuentran materializadas

en las instalaciones que se encuentran completamente abandonadas. Al subir por las escaleras la sensación de un espacio abierto está acompañada de sonidos estruendosos. Los motores de los innumerables autobuses se hacen presentes por medio de los sentidos. La nariz y el oído los perciben violentamente.

Una vez plantados en las pasarelas la visión completa del paradero es panorámica. Los muros permeables dejan ver, entre sus rejillas, un poco del paisaje urbano predominantemente de concreto y asfalto. Muchos otros usuarios se incorporan a la caminata contra del tiempo. En los extremos de la pasarela se pueden encontrar algunos vendedores ambulantes e indigentes en espera de algunas monedas. También se puede apreciar al personal de limpieza que, con todo el peso de los años, barre la superficie interminable de este laberinto en el que se evaporan sus fuerzas.

Al caminar se puede observar que muchas otras escaleras se incorporan a la pasarela. Cada siete u ocho metros hay una nueva entrada que permite subir o bajar a los usuarios hacia los adentros de esta terminal. A cien metros se puede encontrar una estructura circular que incorpora otra pasarela del lado izquierdo, de donde salen algunas personas que provienen de las entrañas de la ciudad misma. Pasos más adelante se puede apreciar que la estructura, de la que proseguimos, se prolonga en

una línea recta que se figura infinita. Más adelante se vuelven a encontrar muros permeables que permiten observar camiones perfectamente formados y alineados con las banquetas que conectan directamente con las escaleras.

Metros después se encuentra otra estructura circular, en ella nuevamente hallé una pasarela que atraviesa el círculo de concreto desde el costado izquierdo, giré en esa dirección para subir por la pendiente que conecta directamente con la estación más próxima, es decir, con la línea 9 o café. A lo lejos se puede observar, entre las ventanas laterales del pasillo, una estructura monumental que mantiene un convoy naranja suspendido a varios metros sobre el nivel del suelo.

Al llegar a un punto máximo de altura la pendiente comienza a descender. Ahora es posible observar la conexión que el andador tiene con la estación del Metro. Entré en ella y pude ver que el movimiento de los demás transeúntes indica que se puede girar tanto al lado derecho como al izquierdo del pasillo. Di vuelta a la derecha. A lo lejos descubrí que un torniquete entorpece el recorrido. Coloqué la tarjeta requerida para poder pasar por aquellos tubos. Proseguí. A unos veinte metros encontré una escalera eléctrica. Viré a la derecha para poder subir a la zona de abordaje. Al pisar el primer escalón comencé a

ascender lentamente con el movimiento mecánico de las escaleras. Durante el ascenso pude observar a otros usuarios que esperaban impacientes llegar al andén. Algunos de ellos se adelantaban dando zancadas muy largas hasta desaparecer.

En pocos segundos llegué a la parte superior de la estación. El campo de visión se extiende y pude observar mucha gente esperando en las diferentes partes de las plataformas. Las escaleras eléctricas avanzan hasta topar con el piso de mármol. Di un primer paso para adelantar. La plataforma es muy grande, enorme. Caminé unos cuantos metros para posicionarme debajo del reloj que se puede encontrar en casi cualquier estación. Al caminar por allí se puede percibir que hay enormes espacios abiertos que permiten observar, desde las alturas, el panorama urbano que es visible en ambos lados: a la derecha se pueden notar algunas casas, departamentos, calles y avenidas; a la izquierda se pueden apreciar andadores, escaleras, banquetas, autobuses, camiones y algunas personas caminando por el lugar.

Así, al posicionarme con ambos pies sobre el andén sólo pude observar la promesa inacabada de una modernidad ilusoria. Las grandes construcciones que constituyen este laberinto se revelan, ante los ojos, como proposiciones pasadas de un futuro deslumbrante que nunca llegarán a concretarse del todo

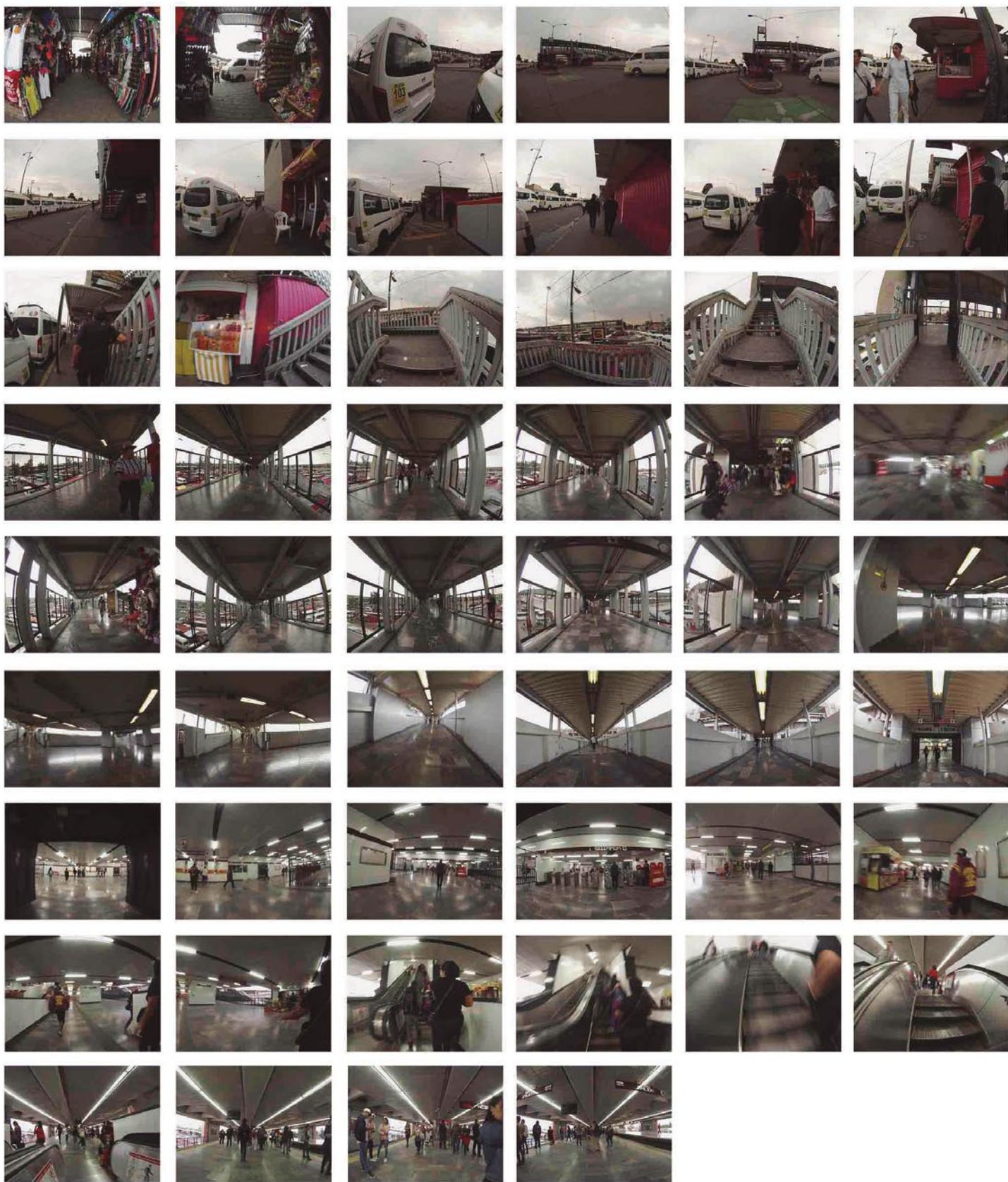


Ilustración 2. Raúl Mota, *Deriva en la estación Pantitlán*, Registro fotográfico, 2018.

en la realidad. Los pasos dados hasta ahora sólo han permitido apreciar que las subjetividades contemporáneas se enfrentan, día a día, con el *shock* de la experiencia que la modernidad trae para nosotros en clave arquitectónica.

Aunque la construcción de esta estructura significó un paso seguro hacia el progreso vaticinado por las metrópolis de Europa y del resto del mundo, el tiempo presente muestra que este paraje de tránsito sólo ha contribuido, junto con otros aparatos urbanos, a que las subjetividades desarrollen una hipersensibilidad específica al transitar por los espacios públicos de la Ciudad de México. Ya que esta estructura comenzó a condicionar la manera en que los ciudadanos se movilizan en el espacio social y político de la *megalópolis* a partir de la segunda mitad del siglo XX. Pues al caminar con presteza, sin fijar la atención ni reflexionar sobre el entorno que les rodea, las subjetividades se encuentran envueltas en dinámicas alienantes que les impiden problematizar las condiciones materiales y formales en las que se hallan inmersas. Pereyra aseguraría al respecto que:

Tras la ruptura de la tradición que produce la modernización surge en la urbe moderna la experiencia-límite del *shock*. El *shock* se desata en una ciudad como París, donde el transeúnte se ve intimidado por múltiples estímulos, como el contacto con la multitud, el

tráfico, los grandes edificios, el ruido y la publicidad de las calles.¹⁹

Ahora bien, después de videograbar, fotografiar y describir la experiencia trazada en las líneas anteriores, para mí fue necesario generar otro tipo de imágenes que refirieran la vivencia de este lugar. La apuesta era capturar el mismo trayecto en una sola fotografía; en otros términos: la técnica fotográfica me ha permitido hacer una imagen que contiene la totalidad del espacio arquitectónico recorrido sin mostrar ningún detalle en su superficie de inscripción; es decir, con las tomas de larga exposición se logra borrar gran parte de las escenas o de los lugares transitados mientras la cámara permanezca completamente abierta para acumular cada una de las imágenes generadas en su interior. Cabe decir que para su creación, utilicé una cámara fotográfica tipo *réflex*; la sensibilidad del sensor correspondió a un ISO 100, el diafragma tuvo valor *f/22* y el tiempo de obturación se fijó en modo *bulbo* para hacer fotografías de exposición larga (5 min. aprox.).

Las fotografías resultantes fueron como aquellas “imágenes latentes” que no pueden ser descubiertas por la mirada directa del espectador, porque en realidad no contienen, en su superficie

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.



Ilustración 4. Raúl Mota, *Déjà vu II*, 2018.



Ilustración 3. Raúl Mota, *Déjà vu I*, 2018.



Ilustración 5. Raúl Mota, *Déjà vu III*, 2018.

de inscripción, nada perceptible o reconocible a simple vista. En tanto las líneas y figuras contenidas en el aparato perspectivo estuvieron acumuladas y absorbidas por una larga exposición que no permitía una adecuada fragmentación del tiempo y del espacio. Por lo cual, con esta peculiar forma de fotografiar fue completamente imposible generar imágenes o instantáneas reconocibles como las observadas en el apartado: “Fotografía y arquitectura”.

En realidad, las imágenes aquí mostradas únicamente pueden ser reveladas, si se toma en consideración todo lo vertido hasta ahora en estas páginas. Sólo pueden ser visibilizadas al tratar

de imaginar la experiencia que supuso el recorrido que posibilitó su creación en un tiempo pasado que puede ser actualizado en el presente; ya que estas fotografías son sólo impresiones, fragmentos o vestigios de un experimento que no tenía como finalidad representar o mostrar “adecuadamente” los espacios arquitectónicos del Metro Pantitlán.

Debo decir que cuando caminé por estos lugares y me dispuse a realizar un registro del andar tuve una sensación de extraña familiaridad que más tarde entendería como aquella certeza de saberme siempre ahí, buscando e indagando para poder tomar una fotografía, para crear una imagen que pudiera dar

cuenta de este paraje que diariamente dirige a las personas hacia sus entrañas. Y aunque muchos de los que utilizan este medio de transporte saben que regresarán a él, no queda claro que siempre es un retorno, en otras palabras:

La repetición no es entonces un regreso, sino que es más bien una promesa de retorno: saber que un día retornaremos aquí, que en este lugar alguien nos espera. Tal como si en ciertos momentos tuviésemos la impresión de ser fotografiados o grabados *para el futuro*. Lo que abre la necesidad de un revelado y no de la actualización de una virtualidad (como ocurre con la imagen digital).²⁰

Pasar en diversas ocasiones por el mismo lugar, como lo dicta el eterno retorno bajo la sentencia de vivir siempre lo mismo, es lo que miles de usuarios experimentan diariamente cada vez que caminan por este paraje de tránsito para llegar a sus lugares de trabajo, estudio o a cualquier otro destino al que este enorme punto de fuga les lleve. Por todo ello, aún después de poner el punto final a este trabajo y aún después de terminar de tomar la última fotografía seguiré regresando a este lugar: al laberinto que lleva a todas partes y que contiene todas las rutas posibles, en otros términos: seguiré –y seguiremos– caminando por estos pasillos para internarnos en el interior de la ciudad

y perdernos en algún lugar y en algún tiempo.

Las huellas que han sido plasmadas a lo largo del presente texto tienen una diversidad de expresiones, a saber: son documentos de cultura (construcciones arquitectónicas y fotografías) imágenes, nombres y lugares. Todas y cada una de estas marcas tienen un carácter escritural, visual y objetual que se encuentran estimadas y asumidas, desde la perspectiva benjaminiana, como pertenecientes a una filosofía que pone de manifiesto la importancia que tiene hasta el más mínimo rastro del pasado para generar una consciencia historia nueva. Pues para Benjamin pareciera que cualquier cosa puede cobrar una importancia cardinal a la hora de revelar la historia humana en su devenir histórico-material.

Otro tipo de la huella se encuentra dada en la experiencia urbana de la ciudad que el *flâneur* puede percibir en su entorno, pues las *metrópolis* y las *megalópolis* se desplegarían como grandes contenedores de índices que la modernidad hegemónica traería a su paso por el mundo. Tanto la ciudad de París como la Ciudad de México tienen algunos puntos en común, pues de la primera se tomaron modelos arquitectónicos y urbanísticos que trataron de replicarse en la segunda. Por ello, en ambos lugares se intenta borrar las huellas del pasado para dar cabida a un nuevo comienzo que modernizaría la

²⁰ Jean-Louis Déotte, *op. cit.*, p. 69.

ciudad para encaminarse hacia un progreso deslumbrante.

El *flâneur* fue aquel sujeto que trajo consigo la modernidad. Éste se encontraba ávido de recolectar todas las huellas que iba borrando la modernización a su paso. Las recolectó con sus largas caminatas por la ciudad y usó aparatos tecnológicos para documentar, fotográficamente, todos aquellos detalles que encontraba a su paso. El *flâneur* también fue aquel sujeto que podía retornar al pasado por medio de las imágenes que él mismo escribía o revelaba para cristalizar instantes, lugares y nombres que han dejado sus marcas en la eternidad del tiempo.²¹

²¹ Vid. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, pp. 87-108.

4.5. ARQUITECTURAS INVISIBLES: IMÁGENES DEL HABITAR

“Los poetas y los pintores son fenomenólogos natos”, señaló el fenomenólogo Jan Hendrik van den Berg. En mi opinión, también lo son los novelistas, los fotógrafos y los directores de cine.

JUHANI PALLASMAA

Las obras de arte, literatura o arquitectura se originan en el cuerpo del autor y regresan al cuerpo a través de la experiencia del observador, oyente, lector de la obra o habitante de la casa por la mediación de la imagen artística.

JUHANI PALLASMAA

El presente ensayo parte de la experiencia corpórea que supone habitar una estructura arquitectónica que se encuentra en el interior del Metro Pantitlán. A partir de la contemplación de este simple acto, de andar, se desarrolla una breve reflexión que gira en torno a la percepción del sujeto que mora por estos espacios de tránsito y permanencia. A su vez, se observan algunas imágenes fotográficas fruto de la experimentación y de la búsqueda por referir, de algún modo, al acto mismo que supone habitar este fascinante espacio arquitectónico.

Son las 12:27 de la tarde, el sol inunda gran parte de las pasarelas.¹ Su luz cenital penetra los pasillos a

¹ Estructuras arquitectónicas elevadas de enormes dimensiones que permiten el paso constante de personas hacia las diferentes líneas del Metro Pantitlán (líneas 1, 5, 9 y A). A su vez, conectan con las distintas paradas de camiones, microbuses y combis que llevan a los usuarios a los diferentes municipios del Estado de México y de la zona conurbada. En realidad, dichas pasarelas cumplen con la función de un gran pasaje que conecta con diferentes puentes, pasillos y calles.

través de las rejillas y de los huecos que constituyen las paredes permeables de la estructura, las cuales dejan ver, oír, oler y saborear el paisaje exterior: cielo azul, puentes, árboles, casas, escaleras, corredores, pasillos, andamios, camiones, microbuses, combis, puestos, personas vendiendo y caminando por el lugar. Al estar situado sobre la pasarela, la sensación corporal de un espacio abierto está acompañada de una brisa ligera de aire frío que se cuele por las rejillas; del sonido estruendoso de los autobuses y de las pisadas constantes de las personas que provienen de diferentes direcciones; del olor a contaminación que penetra la nariz y del sabor a polvo que se percibe en la boca. Todo esto puede ser perfectamente perceptible al recorrer las pasarelas con la suficiente disposición como para apreciar las sutilezas del entorno.

Dar cuenta de este simple acto, de percepción, genera un cambio en la experiencia del sujeto, digamos, del que mora o transita estos espacios bajo la curiosidad propia que le permite la ociosidad de un *flâneur*. De modo que, al reconducir toda la atención de la experiencia hacia uno mismo, el mundo parece ser puesto entre paréntesis. Pues tomar conciencia de sí mismos como un “yo” que percibe, y, a su vez, de la “cosa” percibida, evidencia una relación simultánea y compleja entre el “yo”, la

“cosa” y el “mundo”.² Porque el “mundo” es el telón de fondo en donde existen y se posiciona la cosa percibida y el sujeto perceptivo, en otras palabras, el “yo”, la “cosa” y el “mundo” son siempre simultáneos y son los únicos que pueden serlo en todo momento.³

A razón de estos simples actos de percepción, el “objeto” apreciado por los sentidos se manifiesta ante el “yo” como un cúmulo de experiencias; las cuales permiten apreciar sus singularidades conforme pasa el tiempo y conforme el sujeto cambia de lugar en el espacio. Dicho cambio de lugar genera, en el sujeto de los sentidos, diferentes fases perceptivas con respecto al “objeto” de su atención; ello hace que pueda percibir la gradación cromática o sonora de un “objeto” determinado conforme se acerca o se aleja de él. Estos cambios perceptivos quedan registrados en la conciencia del “sujeto” como “datos de sensación” de la experiencia vivida.⁴ Al respecto pregunta Robberrechts: “Pues ¿qué es un objeto si no la síntesis de aspectos que de él he percibido sucesivamente?”⁵ Dicha pregunta afirma, de manera retórica, que el conocimiento de

² Cf. Ludovic Robberrechts, *El pensamiento de Husserl*, p. 17.

³ *Idem*.

⁴ Cf. Edmund Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, p. 167.

⁵ Ludovic Robberrechts, *op. cit.*, p. 18.

un “objeto” depende por completo de la experiencia fenomenológica que un “sujeto” –posicionado en el mundo– tiene de él y, por ello, la experiencia se da en un espacio-tiempo muy específico que es siempre presente.

Dado que la experiencia del “objeto” se encuentra determinada por una temporalidad que cualquier “sujeto” puede concebir desde sí mismo como conciencia subjetiva del tiempo, el perspectivismo surge de manera inevitable. Como lo explicaría Edmund Husserl: “Cada uno tiene su lugar desde donde ve las cosas que están ahí delante, y por eso cada uno tiene diferentes apariciones de cosas”.⁶

De igual forma, cada “sujeto” tiene sus propios campos actuales de percepción y de recuerdo, aunque haya cosas que pueden compartir intersubjetivamente, se entiende que las experiencias se comparten de un modo imperfecto.⁷ No obstante, es posible que los sujetos se

⁶ Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 139.

⁷ Piénsese en la imposibilidad de sentir, de igual forma, el dolor ajeno que puede generar la amputación completa de una pierna causada por un accidente automovilístico. Aunque compartimos la idea asociada a la sensación de dolor, la cual se ve reafirmada por experiencias pasadas, prácticamente es sólo una idea vaga que puede ayudarnos a imaginar mínimamente la magnitud real del dolor ajeno que siente la persona afectada.

pongan de acuerdo entre sí para fundar una realidad espacio-temporal “objetiva” en común: es así como el mundo circundante⁸ existe para todos y cada uno los seres humanos pertenecientes a una sociedad y cultura en específico.⁹

En este sentido, para Merleau-Ponty, el tiempo supone una visión determinada de las cosas, es decir, un punto de vista privilegiado sobre el tiempo mismo.¹⁰ Contrario a lo que se ha pensado con anterioridad por la tradición filosófica de Occidente, que retomaría la analogía heraclitea del tiempo como aquel río que se encuentra en constante flujo y del cual no es posible sumergirse dos veces en sus mismas aguas.¹¹ Para el

⁸ Cf. Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 139.

⁹ *Id.*

¹⁰ Cf. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 419.

¹¹ Algunos filósofos como Hegel y Nietzsche retomaron la idea del devenir que Heráclito propuso para asumir que el tiempo transcurre de una manera múltiple y cambiante. De manera que estos autores recuperarán el controvertido fragmento que afirma lo siguiente: “Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos. Se esparce y... se junta... se reúne y se separa... se acerca y se va” (Heráclito, DK 22 B 214). Por su parte, Aristóteles comentó respecto a la doctrina heraclitea del devenir que: “Algunos incluso afirman no que unas cosas se mueven y otras no, sino que todas están en constante movimiento, aunque este hecho se escapa a nuestra percepción sensorial” (Heráclito, DK 22 B 216).

fenomenólogo francés el tiempo no es como tal una sustancia que fluye como la corriente de un río, sino la mirada de un observador atento que, desde la distancia, puede ver dicho devenir al situarse cerca de la orilla, o bien, puede verlo desde la cercanía, para apreciar el movimiento desde el interior mismo del río: esto al situarse espacialmente en una barca impulsada por la propia corriente que le permite ver los diferentes paisajes durante su devenir.

En ambos casos, la perspectiva del sujeto es la que determina la noción que se tiene del tiempo, dependiendo del lugar en el que éste se posicione, el tiempo se percibirá de un modo u otro: ya sea como la corriente de un río que se ve a lo lejos o como un horizonte con diferentes paisajes. Por lo tanto, para Merleau-Ponty la idea del devenir cambia por completo según la perspectiva que el sujeto asuma.

Por consiguiente, el tiempo no es como tal un proceso real, es decir, una sucesión temporal efectiva que el sujeto se limita a apreciar desde la pasividad mientras éste transcurre. Más que eso, para el filósofo francés el tiempo nace de la relación que un sujeto establece con las cosas, porque en las cosas el futuro y el pasado están en una especie de preexistencia y de supervivencia eternas, en otras palabras: el tiempo ya está contenido en las cosas y el sujeto es aquel que puede revelarlo con su mirada

próxima o lejana.¹²

A partir de la argumentación estructurada por Merleau-Ponty el paso del tiempo, en la arquitectura, se puede entender como parte inherente al habitar mismo del hombre. Al respecto Pallasma escribe: “La experiencia del tiempo y el sentido de la continuidad y la duración temporales tienen una trascendental importancia mental en la arquitectura; no solo vivimos en un espacio y en un lugar, sino que también habitamos el tiempo”.¹³ Pues, como lo sugiere Heidegger, para el ser humano el habitar mismo supone un estar-en-el-mundo, es una cuestión tan fundamental y tan primigenia que lo hemos olvidado por completo.¹⁴ Ya que habitamos el mundo del mismo modo que habitamos una casa, en ambos casos podemos tener resguardo y comodidad en espacios específicos mientras el tiempo transcurre, éste se manifiesta con el paso de las estaciones y con el desgaste de las paredes generadas por las inclemencias del tiempo en su devenir. Pallasma lo describe claramente:

El acto de habitar es el medio fundamental en que uno se relaciona con el mundo. Es fundamentalmente un

¹² Cf. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 420.

¹³ Juhani Pallasma, *La imagen corpórea. Imaginario en la arquitectura*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁴ Vid. Martin Heidegger, *Construir Habitar Pensar*, pp. 19-23.

intercambio y una extensión; por un lado, el habitante se sitúa en el espacio y el espacio se sitúa en la conciencia del habitante, y, por otro, ese lugar se convierte en una exteriorización de su ser, tanto desde el punto de vista mental como físico.¹⁵

De tal suerte que la arquitectura posiciona al ser humano de una manera afectiva en el mundo, es decir: “La arquitectura no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía, articula las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo”.¹⁶ Esto sin olvidar que la experiencia arquitectónica puede generar, a su vez, la apertura de dimensiones mentales del sueño, la imaginación y la fantasía de aquellas personas dispuestas a tener experiencias disimiles a la realidad.

También es importante recordar que el habitar supone ocupar un espacio en el que cada sujeto tiene su lugar, desde allí es donde se pueden encontrar los objetos del mundo circundante y donde se generan las relaciones con los otros. Gracias a esta posibilidad espacio-temporal se puede experimentar, sensorialmente, los diferentes fenómenos, los cuales son aprehendidos a partir de la suma de los múltiples puntos de vista captados por las diferentes subjetividades.

¹⁵ Juhani Pallasma, *Habitar, op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁶ Juhani Pallasma, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, p. 13.

Si no fuese así, la experiencia de las cosas sería prácticamente imposible. De este modo lo expresa Husserl al escribir que: “Donde no hay ser espacial alguno, no tiene ningún sentido hablar de un ver desde distintos puntos de vista, con una orientación cambiante, por los diversos lados que entonces se ofrezcan, según diversas perspectivas, apariciones, matizaciones”.¹⁷

Con tan enérgica declaración, se entiende que para Husserl el perspectivismo fenomenológico no es posible sin una temporalidad-espacial que permita situar, en el mundo, a los objetos y sujetos de la experiencia, por lo cual, el habitar mismo se revela como un concepto fundamental para poder tomar en consideración la experiencia de los fenómenos.

De allí que la arquitectura sea una de las disciplinas que mayormente pone énfasis en la importancia del habitar y de la experiencia fenomenológica del sujeto que mora las estructuras o los espacios arquitectónicos. Más aún, hay que poner en consideración la experiencia placentera que estos espacios pueden generar en el espectador. Incluso la época contemporánea se encuentra marcada por la proliferación de avances tecnológicos que parecen atrofiar, más que mejorar o ampliar, nuestra capacidad para percibir de una manera plena

¹⁷ Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 169.

todos los objetos físicos que nos rodean. De ese modo, el arquitecto Steve Hall señala:

Sin embargo, habiendo nacido en este mundo de cosas, ¿somos capaces de experimentar plenamente los fenómenos de su interrelación, de obtener placer de nuestras percepciones? La arquitectura tiene el poder de inspirar y transformar nuestra existencia del día a día. El acto cotidiano de asir el pomo de una puerta y abrirla hacia una estancia bañada por luz puede convertirse en un acto profundo si lo experimentamos con una conciencia sensibilizada. Ver y sentir estas cualidades físicas significa devenir en sujeto de los sentidos.¹⁸

Esta sencilla actitud, fenomenológica, resulta difícil de asumir para las subjetividades actuales, pues las personas de la época contemporánea están acostumbradas a una proliferación de estímulos sensoriales provenientes de una maquinaria publicitaria y espectacular que espera robar su atención a toda costa: ya sea desde su hogar con la televisión o desde el espacio público con los anuncios espectaculares.

Todos estos estímulos a los que se ven expuestos los sujetos resultan ser tan intensos que es difícil focalizar la atención a fenómenos más sutiles, como aquellos que se desenvuelven

durante una caminata común y corriente efectuada en el interior de un espacio arquitectónico como lo puede ser una plaza comercial. Allí cualquier acto de percepción se ve alterado por los estruendosos estímulos publicitarios, de modo que las gradaciones de la luz natural o artificial que se generan en las paredes; la revelación de las texturas de los materiales por el tacto; el sonido que rebota en las paredes y la sensación de un espacio abierto causada por la irrupción del sujeto en una gran sala puede pasar desapercibida o minimizada por la avalancha de imágenes y de productos que allí se venden.

Ahora bien, comenzamos este escrito con una breve descripción de un recorrido llevado a cabo en las pasarelas del metro Pantitlán. Un espacio arquitectónico extraordinario por sus enormes dimensiones y por su importancia para la Ciudad de México por ser una estructura que permite el tránsito incesante de millones de personas hacia el interior de esta *megalópolis*. La experiencia que supone habitar esta estructura es vivida por un gran número de personas de un modo habitual, ya sea de manera consciente o inconsciente, han generado una *imagen-vivida* o una *imagen-corpórea*¹⁹

¹⁸ Steven Holl, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ Juhani Pallasmaa define a la imagen corpórea del siguiente modo: “Es una experiencia vivida espacializada, materializada y multisensorial” (Pallasmaa, *La imagen corpórea...*, *op. cit.*, p. 8).

que refiere a cada uno de sus lugares. De modo que las imágenes contienen diferentes sensaciones, sentimientos y emociones que han sido generados durante los distintos recorridos realizados por cada uno de estos sujetos, es decir, el perspectivismo se hace patente a toda costa.

Sin embargo, de algún modo estas impresiones parecen ser estructuradas por la disposición del aparato arquitectónico que ha generado y posibilitado una gran variedad de experiencias perceptivas en sus habitantes. Eso sin mencionar las problemáticas sociales que se manifiestan en el interior de esta estructura, tales como la inseguridad, el comercio informal, el abandono y la indigencia. Estos fenómenos sociales también generan ciertas sensaciones perceptivas que marcan, de alguna manera, la experiencia de aquéllos que moran estos espacios día con día.

De vuelta a la experiencia que supuso el recorrido realizado en el interior del Metro Pantitlán, es importante señalar que los pasos dados por el sujeto de la experiencia vivida generaron una superposición de imágenes que fueron registradas en el interior de un aparato fotográfico, de igual modo que sucede con la memoria del sujeto que los atraviesa y registra en su interior; es decir: en su *aparato psíquico* y en su *inconsciente óptico*.

De esta forma es como lo señaló Walter Benjamin en su texto, *Pequeña historia de la fotografía*, al argumentar que gracias a la invención de la técnica fotográfica se reveló un mundo que pasaba inadvertido por completo para el ojo humano, ya que los adelantos tecnológicos en materia fotográfica supusieron una amplitud de nuestras percepciones ópticas de la realidad. En las palabras del propio filósofo: “Sólo gracias a ella [la fotografía] tenemos noticias de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis”.²⁰

Por estos adelantos es posible reconocer, en las imágenes fotográficas, aquellas manifestaciones del mundo que van más allá de nuestras propias capacidades biológicas, y, por lo tanto, del modo en que estamos acostumbrados a mirar el entorno en que vivimos. Entonces, estas fotografías remiten a un espacio que ha sido habitado y recorrido por un sujeto que ha disparado su cámara fotográfica al azar durante su andar.

A manera de descripción técnica es importante señalar que los disparos tuvieron una duración de 1, 2 o 3 segundos –tiempo de exposición–; el diafragma corresponde al más cerrado con el que contaba el objetivo (18mm-55mm) de la cámara fotográfica utilizada: F 32; la sensibilidad seleccionada del foto sensor corresponde a un ISO 100. Además,

²⁰ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 28.

se utilizaron tres placas de densidad neutra (ND 4/8/16) para prolongar el tiempo de exposición al máximo. Todos y cada uno de estos parámetros fueron seleccionados con el criterio específico de generar imágenes que permitieran captar o registrar, por un tiempo prolongado, el movimiento del sujeto durante su andar por estas pasarelas.

Así, la creación de imágenes que escapen a los parámetros dados a la representación fotográfica, es fruto de una experimentación que no pretende ir en búsqueda de la imagen figurativa que tanto ha dominado hasta ahora en la fotografía arquitectónica. Más que eso, pretende desvanecer cualquier indicio que pueda remitir, de una manera completamente explícita y documental, al espacio arquitectónico fotografiado.

Pues la vista es capaz de estimular otras sensaciones del cuerpo, sobre todo cuando se enfrenta a imágenes que confrontan al observador de una manera radical para tratar de revelar lo que está viendo ante sus ojos, eso deviene en un complejo acto de interpretación por parte del sujeto que contempla activamente una superficie que parece decirle algo del mundo, digamos, algo de lo que ha experimentado durante su vida y que puede reconocer en la superficie de la imagen, en palabras de Gombrich:

Lo que leemos en esas formas

accidentales depende de nuestra capacidad de reconocer en ellas cosas o imágenes que nos encontramos almacenadas en la mente. El interpretar una mancha así como, pongamos por caso, un murciélago o una mariposa, implica algún acto de clasificación perceptiva: en el sistema archivador de mi mente lo pongo en la carpeta de las mariposas que he visto o soñado.²¹

Esta capacidad de reconocimiento de las formas se ha pensado, por la tradición occidental, como una *facultad imitativa* que el ser humano tiene y comparte con los otros para estructurar su realidad. De allí la importancia y persistencia de la técnica fotográfica para referir, con sus imágenes, directamente a los espacios arquitectónicos. Porque a partir de la configuración del aparato perspectivo o fotográfico, fue posible enfrentarse con imágenes que parecen mostrar la realidad misma en sus superficies. Por lo cual, pareciera que no cabe interpretación posible al observarlas. Todo queda en la visualidad de la imagen. Sin embargo, el sentido de la vista, en realidad, puede despertar e incitar a los demás sentidos para generar imágenes más completas y complejas. Imágenes que involucren a todo el cuerpo. En palabras de Pallasmaa:

El sentido de la vista puede incorporar,

²¹ E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, p. 167.

e incluso reforzar, otras modalidades sensoriales; el ingrediente táctil inconsciente de la vista es especialmente importante y está fuertemente presente en la arquitectura histórica, pero muy descuidado en la arquitectura de nuestro tiempo.²²

Entonces, para tratar de referir al espacio arquitectónico de un modo menos recargado a la visualidad y más al reconocimiento de otras sensaciones, se ha realizado un ejercicio que escapa –aunque sea un poco– a los límites de la representación propia del medio fotográfico. Por lo cual, en el acto o gesto realizado aquí, la cámara se encuentra supeditada mayormente al azar, como siempre se da en casi todo acto fotográfico. Pues en esta ocasión no hay una pre-visualización controlada, en tanto el sujeto no se encontraba viendo, a través del visor, el espacio a fotografiar.

En realidad, la cámara se encontraba a la altura de su pecho; el visor estaba tapado para impedir la filtración de la luz exterior en el fotosensor. Así, el acto fotográfico partió por completo de la intuición que el sujeto tiene de los espacios y de las escenas que ha de captar la cámara fotográfica. De modo que el duro piso de mármol; las rejas rugosas que conectan con el espacio exterior; las ásperas columnas que constituyen los

andadores; las brillantes luminarias de los pasillos y de las calles; la gente que transita por el lugar y las interminables líneas paralelas de cemento que convergen a lo lejos en un punto de fuga, han de quedar registradas en la “memoria” del aparato fotográfico que sigue los mismos movimientos que el sujeto, ya que intencionalmente lo ha utilizado para que el recorrido sea un cúmulo de instantes captados por la cámara.

Lo que ven los ojos y sienten los sentidos en materia de arquitectura se conforma según las condiciones de luz y sombra.

STEVE HOLL

²² Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel...*, op. cit., p. 31.

Ilustración 2. Raúl Mota, *Arquitecturas invisibles IX*, 2019.

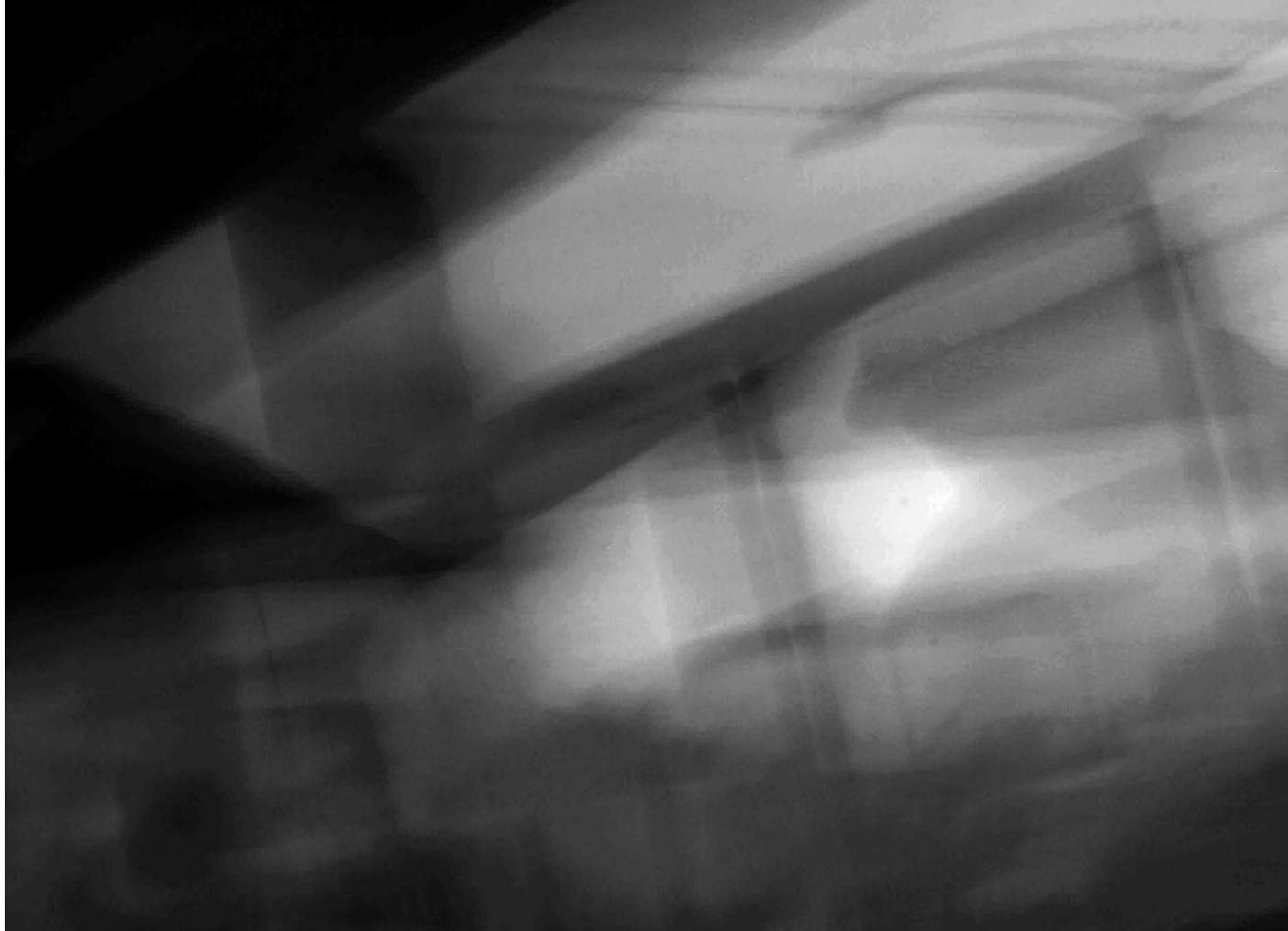


Ilustración 1. Raúl Mota, *Arquitecturas invisibles II*, 2019.

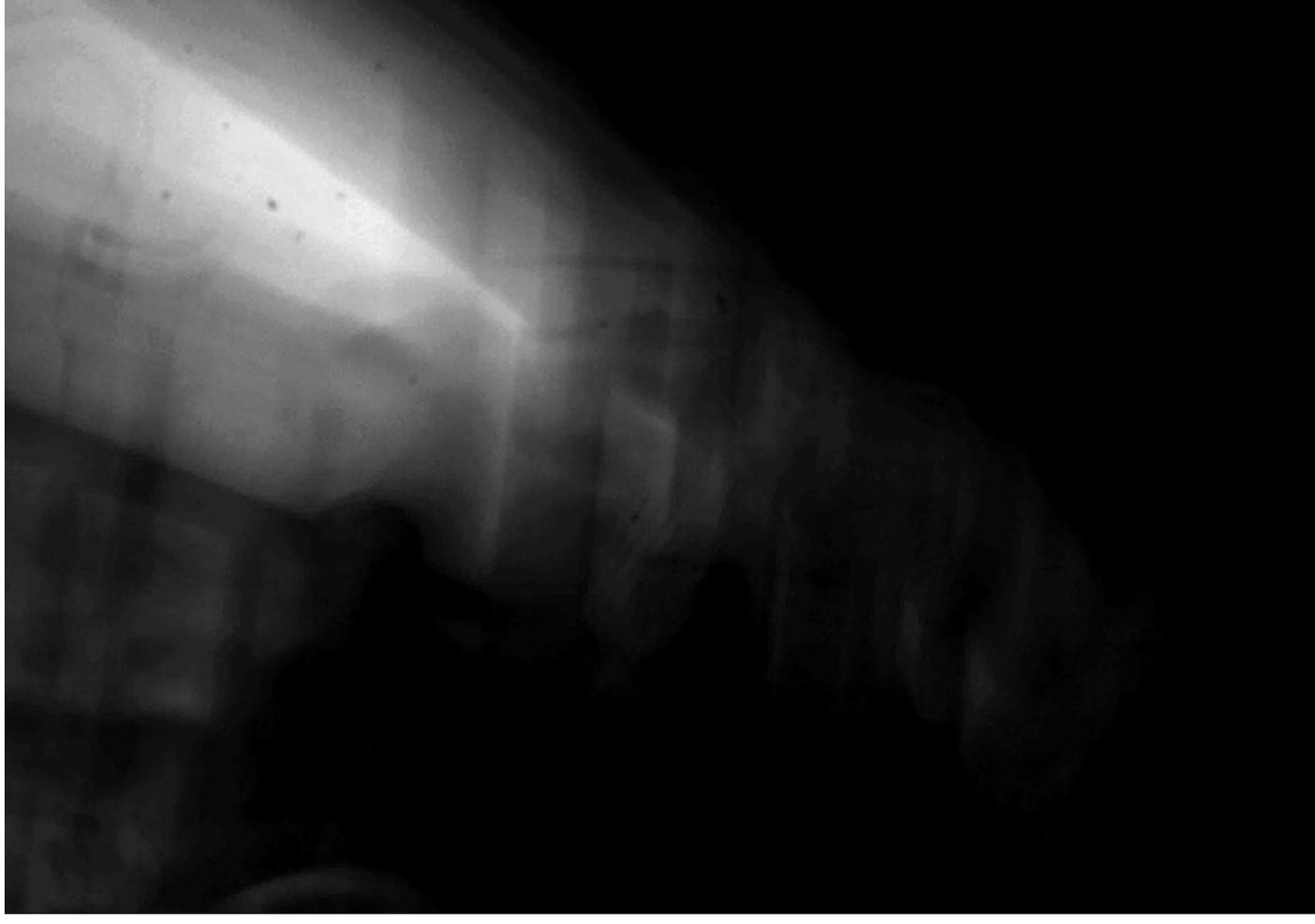




Ilustración 4. Raúl Mota, *Arquitecturas invisibles X*, 2019.



Ilustración 3. Raúl Mota, *Arquitecturas invisibles VII*, 2019.

Para ello, el sujeto trajo consigo un disparador que fue utilizado indiscriminadamente durante su recorrido en las pasarelas: cada tres, cuatro o cinco pasos se accionó el obturador y permaneció abierto por unos instantes, de modo que la cámara registró todo mientras se movía con el vaivén natural del andar, por eso es que pudo abarcar un poco más de la escena, como si simulara los movimientos de cabeza que cualquier espectador realiza durante una caminata habitual: observando el paisaje urbano que se revela ante sí como algo extraordinario, perdiéndose en la construcción laberíntica de los pasillos y escaleras que se muestran infinitos. La visualización del espacio se revela como una metáfora de las múltiples posibilidades que tiene la vida, de los caminos que podemos seguir una y mil veces para llegar al mismo destino.

Las imágenes resultantes de estos actos se presentan como arquitecturas desdibujadas por el tiempo y por la experiencia del movimiento, son imágenes de los espacios habitados y recorridos, instantes que han de quedar marcados en una superficie, acaso ausente, de aquello que nos falta,²³ es decir, de la propia experiencia del lugar, de su *imagen corpórea*.

²³ Vid. Pascal Quignard, *La imagen que nos falta*, p. 28.

Al recorrer las pasarelas del metro Pantitlán con la única intencionalidad de experimentarlas, en su habitar, se genera un cambio fundamental en la manera de percibir las propias sensaciones: porque es el habitar mismo el que contiene todo el peso de la representación. Representación que se manifiesta en las líneas y también en las imágenes que se encuentran contenidas en el interior de este ensayo. De dicha experiencia sólo quedan algunas palabras e imágenes que remiten a una *imagen vivida* o a una *imagen corpórea*, es decir, a aquella que rememora una vivencia que ha sido registrada con el propio cuerpo del autor; en la experiencia que significa habitar los espacios recorridos y registrados en esta breve descripción y en estas pocas imágenes.²⁴ Porque un soporte material que permita imaginar o evocar la experiencia del lugar y de las estructuras habitadas, puede ser conformado a partir de una breve descripción y por unas cuantas fotografías. En realidad, se esperaría que con todo esto el espectador pudiera imaginar una experiencia que le puede resultar completamente ajena. Más que verla en la superficie de estas imágenes y de estas palabras, es necesario

²⁴ “Las experiencias arquitectónicas duraderas consisten en imágenes vividas y corpóreas que se han convertido en parte inseparable de nuestras vidas” (Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel... op. cit.*, p. 8).

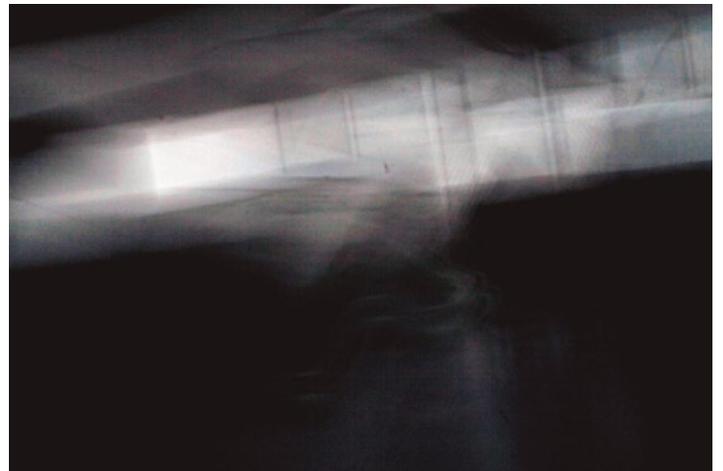
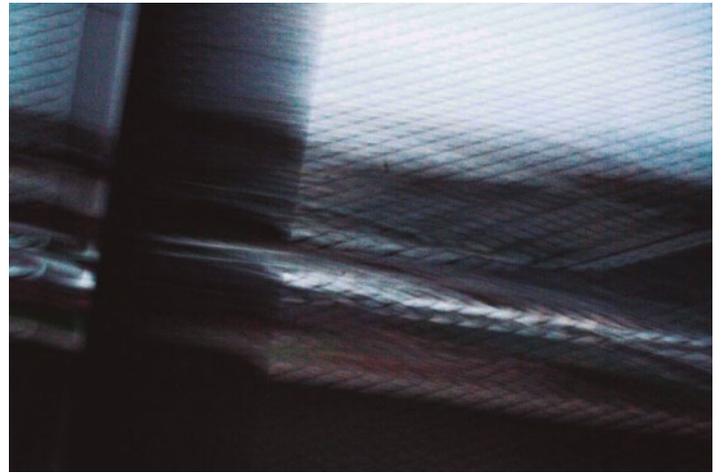


Ilustración 5, 6, 7, 8, 9 y 10. Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles I, III, IV, V, VI y VIII*, 2018.

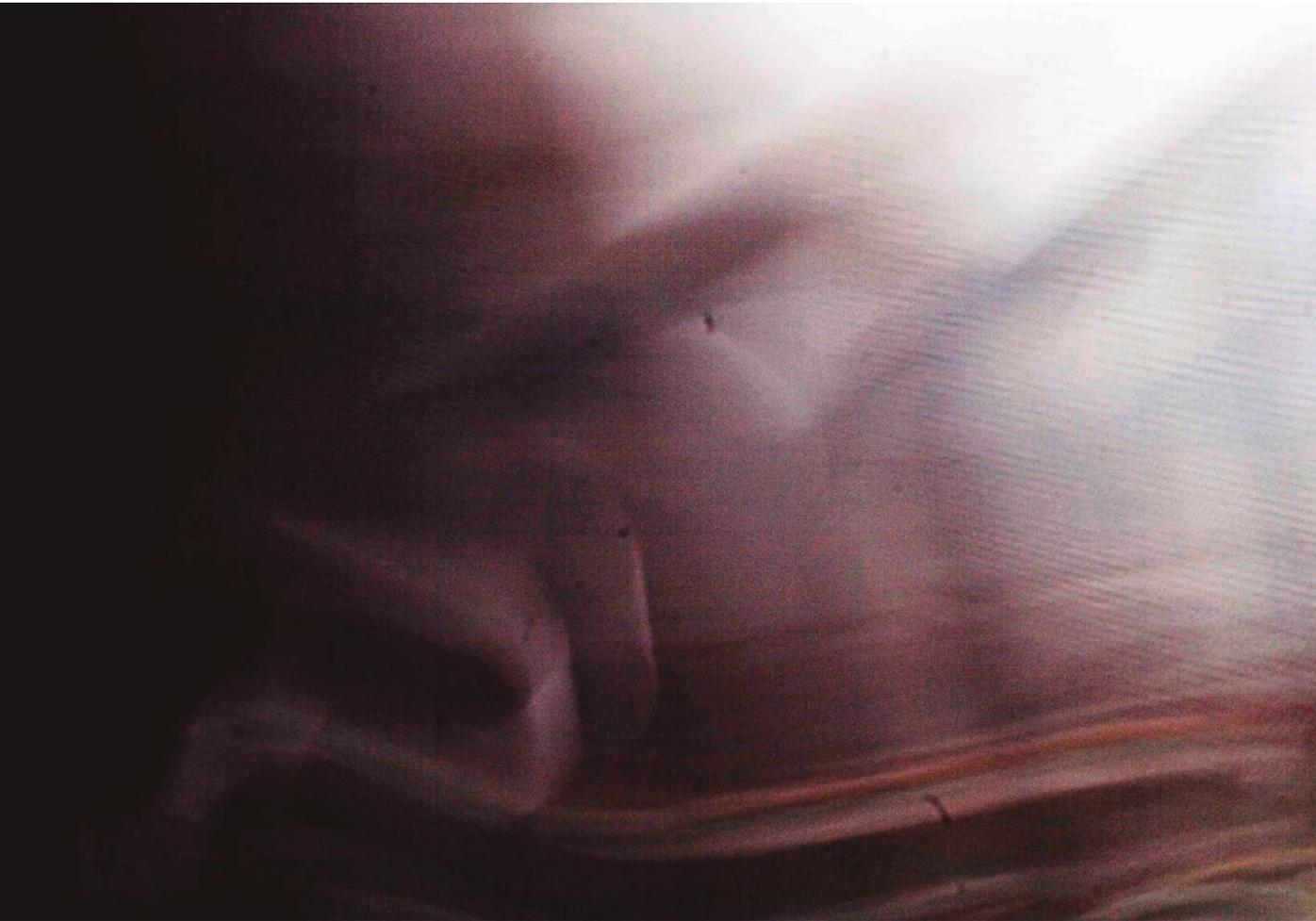


Ilustración 11. Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles XI*, 2018.

Ilustración 12. Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles XII*, 2018.

buscarla en el propio cuerpo, al reconocer en ellas sensaciones percibidas en algún espacio y en algún tiempo.

Las imágenes fotográficas presentes en este ensayo son *arquitecturas invisibles* porque corresponden a *imágenes corpóreas* que no pueden ser agotadas del todo por y con la mirada (sentido privilegiado por la tradición hegemónica de Occidente a lo largo de la historia para experimentar y apreciar la arquitectura). En realidad, estas imágenes son sólo un dejo de la experiencia percibida, de las sensaciones generadas por el espacio arquitectónico, del Metro Pantitlán, recorrido durante el andar. Más aún, estas imágenes evidencian la posibilidad que tenemos para ampliar nuestras experiencias del mundo, en tanto la imagen fotográfica y la palabra escrita pueden despertar o evocar el recuerdo de aquellas sensaciones, emociones y sentimientos que se encuentran asociadas a vivencias propias y ajenas.

Conclusiones

La arquitectura y la fotografía mantienen una relación profundamente compleja. El estudio histórico de ambas técnicas –desde lo particular– y de la técnica moderna –desde lo general– permite vislumbrar que la forma de constituir el mundo durante los últimos quinientos años, por lo menos, se ha llevado a cabo con gran eficacia, gracias a los sistemas epistémicos que ambos aparatos han compartido y han ayudado a universalizar, a partir de la primera mitad del siglo XIX, período en que la fotografía fue inventada para afianzar, así, el paradigma perspectivo occidental en el resto del mundo.

Todo esto se ha comprendido, en gran parte, porque pensadores como Walter Benjamin y Martin Heidegger realizaron trabajos críticos en los que se aborda, en profundidad, el problema que ha

manifestado el uso indiscriminado y el desarrollo acelerado de la técnica moderna en Europa, así como sus múltiples consecuencias en el mundo contemporáneo; es decir, para estos filósofos los adelantos de última generación sólo han logrado consolidar, en las sociedades de vanguardia, una idea sustentada por el mejoramiento tecnológico y científico que no necesariamente ha aportado cambios positivos a la vida humana en todos sus ámbitos.

El ocultamiento del ser (Heidegger) y el mito del progreso (Benjamin) son las principales consecuencias con las que tuvimos que lidiar y a las que debimos de hacer frente durante los años posteriores al despliegue tecnocientífico para no ser absorbidos por su vorágine. Al parecer, únicamente el arte y la filosofía han sido capaces de realizar tales hazañas al enfrentarse a las falsas ilusiones

y al ofrecer resistencia al ritmo de vida impuesto por la modernización de las grandes ciudades.

En realidad, muchos de estos cambios sólo han logrado alejarnos de aquella verdad fundamental que tanto la filosofía y el arte han buscado de un modo completamente diferente a lo impuesto por el positivismo lógico con el impulso de las ciencias naturales y aplicadas (ingenierías). Además, la asimilación de estos últimos conocimientos al naciente sistema político y económico –neoliberal– ha generado un cambio radical en la manera en que se comenzaron a producir las mercancías y la forma de edificar las ciudades modernas; a su vez, los nuevos modos de producción han modificado las maneras en que se han establecido las relaciones sociales al interior de las grandes urbes, lo cual ha afectado significativamente la forma de andar en el entorno urbano.

En respuesta a todas estas transformaciones, artistas como Charles Baudelaire encarnaron aquellas subjetividades que fueron completamente susceptibles al acelerado cambio que supuso una vida marcada por el tiempo productivo; aquel tiempo impuesto por la Revolución industrial tanto a Europa como al resto del mundo. Asimismo, para el poeta francés todos estos avances significaron un verdadero reto, ya que la vida humana, conocida hasta entonces, había sido modificada por los adelantos que trajo consigo la modernización de

las metrópolis más importantes de Europa, como París.

De los varios aparatos técnicos que la modernidad ha producido, la fotografía y la arquitectura destacan tanto por su funcionalidad como por su uso artístico. Aparatos que el poeta francés criticó incisivamente en sus escritos porque simbolizaban el paso hacia una nueva etapa en la historia de la humanidad, una que cambiaría radicalmente la concepción misma del arte.

De este modo, filósofos y artistas posteriores como Jean-Louis Déotte, Tony Smith, Robert Smithson y movimientos como el grupo *Stalker*, por mencionar sólo algunos, mostraron la importancia que tanto la arquitectura como el urbanismo han tenido en la configuración de las ciudades modernas de Europa y del resto del mundo; pero también, la relevancia que la fotografía había asumido al momento de afianzar dicha idea en las mentes de las personas que habían observado, a través de sus imágenes, los lugares que trajeron consigo la modernización de las capitales más importantes de los siglos XIX y XX.

Cabe recordar que mi investigación partió de un par de interrogantes cuya intención era buscar la correspondencia que ha unido la arquitectura con la fotografía: ¿cómo es que la arquitectura y la fotografía se han relacionado entre sí para generar un espacio-tiempo determinado y de qué manera han

participado los seres humanos en la lógica que ambos aparatos estructuran en ciudad? Para poder dar respuesta a estas interrogantes, en el capítulo I titulado “El andar y el ver” expusimos cómo y por qué estas dos acciones lograron generar un cambio significativo en la manera en que el ser humano se ha posicionado en la Tierra para crear mundo; es decir, presentamos las razones por las que el acto de andar ha permitido crear una disposición –simbólica y física– del espacio para que pudiera habitarlo en concordancia con las necesidades y ambiciones de cada época. Pues uno de los actos primigenios del ser humano aconteció cuando se dispuso a conocer el espacio que habitaba, cuando decidió buscar y apropiarse de los mejores lugares para pasar la noche, cazar o recolectar agua, semillas o frutos; pero también, y quizá con mayor fuerza y aplomo, cuando dispuso ciertos territorios para enterrar a sus muertos.

Dicha disposición del espacio ha sido vista como una simbolización compleja que se ha desarrollado hasta llegar a las formas más evolucionadas que conocemos en la época contemporánea: la fundación de tribus, pueblos y ciudades constituyen una apropiación y construcción simbólica del espacio que ha determinado una manera de vivir y habitar el mundo; en otros términos, la distribución del espacio ha tomado un cariz político en tanto ha podido configurar el entorno social de los hombres.

Precisamente, esta forma de segmentar y entender el territorio –por medio del andar– ha sido considerado como el primer acto o gesto arquitectónico que el ser humano realizó en el mundo porque así comenzó a ser capaz de constituir los lugares en donde tendría cabida su existencia. Más tarde, durante el siglo XIX, el acto de andar fue revalorado por artistas como Charles Baudelaire; para ello, la figura del *flâneur* (paseante) fue imprescindible al momento de entender los cambios arquitectónicos y urbanísticos que los avances arrojaron a la vida moderna.

Ahora bien, también en ese mismo capítulo vimos por qué el sentido de la vista ha jugado un papel fundamental a la hora de moldear el entorno natural con la mirada humana. Vimos que la técnica perspectiva ha revolucionado las artes por su capacidad de generar imágenes que representan, de una manera fehaciente, las proporciones del cuerpo y de los demás objetos de la naturaleza; además de crear la ilusión de espacialidad y profundidad en una superficie o plano bidimensional. Si bien es cierto que antes del período renacentista se habían tratado de emular estos efectos, no se había logrado con tal eficacia. Ya que se habría tenido que recuperar los conocimientos y descubrimientos hechos por la tradición grecolatina (Pitágoras, Platón, Aristóteles, Vitruvio, etc.) y por los sabios árabes (Alhacén, por citar sólo un ejemplo) para lograr una perfecta simulación de la mirada humana en un

soporte bidimensional: como lo es una hoja de papel, un muro o un lienzo.

En este tenor surgió la perspectiva central, una técnica que corresponde a la emulación de la mirada, la cual se encuentra afianzada por teorías matemáticas, geométricas y físicas que explican el funcionamiento de los fenómenos ópticos que el ojo humano es capaz de percibir. Dada la complejidad de los conocimientos que dan luces sobre el funcionamiento óptico del ojo y de la naturaleza de la luz, es interesante notar que todos y cada uno de ellos yacen puestos en un sólo aparato capaz de proyectar las imágenes del mundo en su interior: la cámara oscura.

Dichos conocimientos tecnocientíficos han sido asimilados por los artistas encargados de generar imágenes que reflejan la realidad, es decir, la verosimilitud es un aspecto fundamental que el dibujante, el pintor, el escultor y el arquitecto deben de buscar para que su quehacer tenga valor y sentido. Justamente, por medio de la mirada humana se ha configurado el espacio arquitectónico, el acto de ver cobra, en ese sentido, un valor fundamental para que la mano pueda crear nuevas posibilidades de habitar el mundo. Por lo tanto, el paradigma visual que se gestó en Occidente –específicamente durante el Renacimiento– creció en el imaginario simbólico Europeo hasta llegar a sus últimas consecuencias en las épocas moderna y contemporánea. En

realidad, fue hasta el descubrimiento de la fotografía –junto con su aparato perspectivo– que Occidente pudo vencer a la mayor parte del mundo de que sus imágenes son un reflejo fiel de la realidad.

En el capítulo II “Lo arquitectónico y lo fotográfico” expusimos los elementos que dan razón y sentido a ambos aparatos. Por una parte, vimos cómo y por qué el hecho de tomar conciencia sobre el acto que supone habitar –un lugar en la tierra– podría encausar una serie de reflexiones filosóficas y de acciones artísticas en las que la arquitectura sería el principal *leitmotiv*. Pues, la arquitectura entendida como la construcción física de estructuras habitables posibilita la existencia de un espacio artificial en donde se desarrolla la vida humana en cuanto tal; sin embargo, antes de la construcción de estas piezas arquitectónicas, el ser humano establece una consolidación de los lugares por medio de actos tan simples como el andar mismo; de esa manera se manifestó el habitar desde mucho antes de que se erigieran, hace miles de años, las grandes estructuras en los crecientes poblados y en las primeras ciudades. Porque ese recorrer estuvo marcado por un andar que, desde el inicio de los tiempos, supuso una experiencia en la que se descubrió el propio mundo.

También en este capítulo señalamos que la idea de habitar está claramente relacionada con la noción central de la

filosofía heideggeriana; en otras palabras, en la ontología condensada en la frase “ser-en-el-mundo”. Dicho enunciado supone la creación de un espacio artificial en el que tendría cabida la existencia humana. Ya que la vida transcurre en un lugar que se transforma simbólicamente para construir mundo, la arquitectura responde a esa capacidad de crear y de generar lugares que glorifican la existencia humana con todo su peso. En tanto la vida del ser humano se entendería totalmente determinada por su mortalidad, podemos decir que su existencia en el mundo estaría completamente subordinada al tiempo y al espacio que él habita.

Asimismo, tiempo y espacio que están ahora determinados, en las sociedades occidentales y occidentalizadas, por doctrinas judeocristianas que han forjado un mundo en cuya base se encuentra la construcción de grandes catedrales, iglesias y capillas. A partir de estas estructuras arquitectónicas los pueblos y las ciudades se han constituido, pues, además, han sido tomados como centros de poder en cuyo espacio se ha desarrollado la vida social, cultural y política de las comunidades.

Sin embargo, el propio Heidegger se preguntó qué sentido puede tener en la época contemporánea el discurso a cerca de lo divino, si Dios ha muerto. Por lo cual, si lo divino ya no ordena la historia ni la ciudad de una comunidad, ¿cómo justificar el habitar del ser humano en

la Tierra? Como respuesta al nihilismo imperante en esta época de la historia, Heidegger asumió que el arte surgió como posibilidad para crear nuevas formas de entender el habitar mismo del hombre. Uno que ya no dependiera de la voluntad divina ni de la sacralidad de sus espacios, sino que hallara un cause propio, uno que estuviera sujeto únicamente del ser humano y de su capacidad de crear. Por esos motivos no es extraño que tiempo después arquitectos como Juani Pallasma y Francesco Careri encontraran, en las prácticas artísticas contemporáneas, una afirmación autónoma del hombre así como de su habitar en el mundo, en donde la arquitectura superó la categoría de objeto utilitario para ser valorada como una obra artística por sí misma.

Por otra parte, en este capítulo también vimos cómo y por qué razones la fotografía ha cobrado un papel fundamental, a partir del siglo antepasado, en las sociedades de Europa y del resto del mundo. Todo gracias a que ha sido capaz de crear, en las superficies de sus imágenes, una realidad espaciotemporal que fue tomada por sus espectadores como una ventana abierta al mundo. Pues, el estudio de la realidad se consideró de gran interés en el período moderno, lo que permitió el advenimiento de la propia fotografía y de la configuración de la imagen fotográfica como muestra de lo real, y, posteriormente, como portadora de múltiples sentidos al ser asumida como obra de arte.

Por ello, tiempo después, autores como Walter Benjamin comenzaron a pensar en los cambios revolucionarios y contradictorios que trajo consigo la nueva técnica, digamos, pensar en la fotografía como una imagen dialéctica, como una técnica que pone en tensión y que marca la ruptura de dos períodos de la historia completamente diferentes: uno que se sostuvo bajo el régimen racionalista de Occidente y otro que lo dejó en entredicho; uno que pensó sus imágenes como referentes o reflejos fieles de lo real y otro que las imaginó como simulacros o invenciones de lo que creemos –o queremos creer– que es lo real.

En definitiva, la imagen fotográfica cristaliza todavía hoy esa contradicción, cada vez que se piensa como un referente de lo real al ser utilizada para mostrar los “hechos” noticiosos en los diarios, mientras que, a su vez, también puede ser aceptada como la creación u obra de un sujeto-autor que puede mostrar su particular punto de vista sobre un “hecho” determinado que aconteció en el mundo.

Por lo tanto, no es exagerado que Benjamin haya afirmado que el analfabeto del futuro sería aquél que fuera incapaz de ver las imágenes del mundo como un producto de la técnica; de aquella misma técnica que el hombre ha creado y perfeccionado para tomar control sobre lo que se ve y se piensa. Porque para el filósofo alemán una imagen fotográfica no debía de ser separada del pie de foto,

de aquello que le da sentido en tanto interpretación humana del mundo.

Además, para el crítico alemán cualquiera podría notar fácilmente que una obra arquitectónica se presta a ser aprehendida y comprendida en fotografía mucho mejor que en la realidad. Estas declaraciones han hecho entender que la manera de percibir el fenómeno arquitectónico es aquella configurada por la fotografía desde los orígenes de éste; pues su experimentación se convirtió, principalmente, en un ejercicio de percepción óptica, y ya no kinestésica (como lo expondría Juhani Pallasma, Steven Holl y otros arquitectos que se han dedicado a entender el modo en que se perciben estas piezas hoy en día).

En el caso de la fotografía, es claro que ha regido una parte importante de la vida en las sociedades contemporáneas y que de alguna forma la arquitectura está ya subsumida por la configuración del aparato fotográfico. Así, la perspectiva central marca la manera de observar el mundo que habitamos, es decir, hoy habitamos en las imágenes del mundo.

En el capítulo III “El laberinto y la ciudad: breve historia del Metro (Estación Pantitlán)” revelamos aspectos fundamentales de la estructura arquitectónica que es objeto de nuestras investigaciones fenomenológicas. Asimismo, pudimos observar que el desarrollo histórico del Metro de la Ciudad de México en general –y el de Pantitlán en lo particular– ha

sido sumamente importante porque ha podido condensar, en una sola imagen, la idea que logró movilizar a los habitantes de la megalópolis de manera efectiva durante los primeros años de su construcción. Pues el Metro, junto con muchos otros proyectos arquitectónicos y urbanísticos, tuvo como meta modernizar a la capital mexicana para convertirla en un lugar de primer orden; esto es, con la construcción de esta obra se esperaba encarnar el mito del progreso que se extendería por el mundo a lo largo de la centuria pasada.

La búsqueda por la modernización fue implacable y México vio en algunas ciudades de Europa, como París, un modelo que le permitiría trazar un camino seguro para convertir sus espacios públicos y privados en un reflejo claro de civilidad y modernización, el cual, a su vez, sería un retrato fiel de una sociedad que comenzaría a cobrar autonomía e independencia ante los ojos extranjeros. Así, en la naciente megalópolis se adoptaron algunos conocimientos, productos y costumbres que fueron exportados directamente desde Francia para ser asimilados por una cultura que comenzaba a redefinirse a sí misma tras un período de saqueo y colonización sistemático. Por lo cual, no resultó descabellado encontrar algunas similitudes entre ambas ciudades, así como en los fenómenos sociales que se gestaron en su interior, y cuyas consecuencias Walter Benjamin estudió con tanta insistencia en sus escritos al analizar la figura del *flâneur*, la

arquitectura, los pasajes y la fotografía; en otros términos, sobre las consecuencias que trajo consigo el desarrollo de la técnica moderna en Europa y el resto del mundo.

Por último, en el capítulo IV “Tras la huella: un *flâneur* en el Metro (Pantitlán)” revisamos y comentamos algunas reflexiones y revelamos algunas imágenes que fueron creadas como resultado de las experiencias vividas al recorrer dicha construcción. Primero, en el apartado 4.1 mostramos esta estructura según los parámetros propios de la técnica fotográfica, de modo tal que la técnica permitiera registrar los espacios arquitectónicos de este símbolo de modernización y progreso para poder ser apreciado adecuadamente en sus dimensiones espacio y tiempo. Después, en el apartado 4.2, encontramos reflexiones y experiencias que fueron gestadas en el interior de la estación Pantitlán; allí vimos que el andar está determinado por los lugares destinados para un transitar acelerado y sin pausas. Vimos, además, que perderse, voluntariamente en el laberinto que constituye la terminal del Metro Pantitlán, supone un juego que afecta las dinámicas internas de la estructura. Pues la ociosidad y el juego son antagónicas al trabajo y a la producción.

Luego, en el apartado 4.3, descubrimos algunos vestigios que permiten ver la presencia de los cientos o miles de personas que pasan diariamente por los pasillos, escaleras y andadores de la

emblemática estación. Sus pasos se advierten por el desgaste de los escalones fotografiados y por las huellas impresas en el papel utilizado para crear las imágenes del tránsito. Dichos vestigios permiten decir algo sobre la manera en que los habitantes de esta ciudad se han movilizadado para crear un lugar propio en la época contemporánea. Posteriormente, en el apartado 4.4 encontramos algunos recuerdos: fruto de mis innumerables caminatas realizadas en el interior de la estación; dichos relatos permitieron develar la experiencia límite de *shock* que traería consigo la modernización de la Ciudad de México en clave arquitectónica. Así, las imágenes presentes en este apartado muestran el trayecto que ha marcado una serie de reflexiones sobre lo “ya visto”; estas imágenes sólo se podrían ver bajo el influjo de los recuerdos vertidos a lo largo del texto.

Por último, en el apartado 4.5 apreciamos imágenes que se presentan como arquitecturas desdibujadas por el tiempo y por la experiencia del movimiento; son imágenes de los espacios habitados y recorridos, instantes que han de quedar marcados en una superficie, acaso ausente, de aquello que nos falta, digamos, de la propia experiencia del lugar. En realidad, estas imágenes son únicamente un dejo de la experiencia percibida, de las sensaciones e interpretaciones generadas en el interior de la estación Pantitlán.

Las reflexiones aquí plasmadas tomaron forma durante las incontables caminatas que fueron realizadas durante los dos años de la investigación; esto es, las imágenes surgieron como efecto de los recorridos: cada una de ellas ha ayudado a comprender mejor cuestiones fundamentales que nos permiten evidenciar, aún más, la profunda relación que existe entre el andar, la ciudad, la arquitectura y la fotografía.

Para finalizar, cabe decir que la importancia de esta investigación recae en las problemáticas históricas, artísticas, filosóficas, políticas, económicas y estéticas que fueron abordadas desde horizontes críticos para revelar sus implicaciones en el mundo contemporáneo, específicamente, en la Ciudad de México y la manera en que algunas ideas extranjeras han sido adoptadas para formar la imagen pública de esta megalópolis de un país en desarrollo. Para tales efectos la fotografía fue un recurso imprescindible.

Así, un tipo de huella o de imagen se encuentra dada en la experiencia urbana de la ciudad que el *flâneur* puede percibir en su entorno, pues las metrópolis y las megalópolis se despliegan como grandes contenedores de marcas que la modernidad hegemónica ha arrojado en su paso por el mundo. Tanto la ciudad de París como la Ciudad de México comparten hoy algunos puntos en común, pues de la primera se tomaron modelos arquitectónicos y urbanísticos

que ayudaron a construir a la segunda. Por ello, en ambos lugares se intentaron borrar las huellas del pasado para dar cabida a un nuevo comienzo que modernizaría la ciudad para encaminarse a un progreso deslumbrante.

Huellas que Walter Benjamin rastreó, desde el siglo XIX en París, con tantísimo interés y que yo buscaría en esta parte del mundo. Porque la capital de México ha encontrado, tanto en el urbanismo como en la arquitectura francesa, un modelo a seguir que trató de emular en su centro y en su periferia para convertirse en un país de primer orden. Al caminar por la ciudad como lo haría un *flâneur*, todos estos vestigios se presentan ante la mirada atenta, ya que están allí, esperando a ser descubiertos por un observador implacable que dé testimonio de primera mano de su profundidad fenoménica y dialéctica.

Entonces, el *flâneur* sería aquel sujeto que vería la modernidad; se encontraría ávido de recolectar todas las huellas que iría borrando la modernización a su paso; las recolectaría con sus largas caminatas por la ciudad y usaría aparatos tecnológicos para documentar, fotográficamente, todos aquellos detalles que encontraría a su paso. En definitiva, el *flâneur* también fungiría como aquel sujeto que podría retornar al pasado por medio de las imágenes que él mismo escribió o reveló para cristalizar instantes, lugares y nombres que han dejado sus marcas en la eternidad del tiempo.

REFERENCIAS:

LIBROS:

AEDO Tania y Quintero Liliana (comp.), *Tekhné 1.0 Arte, pensamiento y tecnología*, México: CONACULTA, 2004.

ARANGO CARDINAL, Silvia, *Ciudad y Arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*, México: FCE/FCE-Colombia/ CONACULTA, 2012.

ARISTÓTELES, *Acerca del alma, Libro II*, Tomás Calvo Martínez trad., Barcelona: Gredos, 2011.

-----, *Ética Nicomáquea*, Julio Pallí Bonet, trad., Madrid: Gredos, 2000.

-----, *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez, trad., Madrid: Gredos, 2000.

-----, *Poética*, Valentín García Yebra, trad., Madrid: Gredos, 2010.

ARNOLD, Pierre y Lemarié Charlène, *Hábitat en movimiento. Viaje al encuentro del hábitat popular en América del sur*, México: Casa del hijo del Ahuizote (Auto editado por los autores), 2017.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Margarita Mizraji, trad., Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Joaquim Sala-Sanahuja, trad., Barcelona: Paidós, 2004.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, trad., Tusquets: México, 2011.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Pedro Rovira trad., Barcelona: Kairós, 1978.

BELTING, Hans, *Florecia y Bagdad. Una historia de la mirada entre oriente y occidente*, Joaquín Chamorro Mielke, trad., Madrid: Akal, 2012.

BENJAMIN, Walter, *Obras Libro I/Vol. 2, "Sobre el concepto de historia"*, Alfredo Brotons Muñoz, trad., Madrid: Abada Editores, 2012.

-----, *Obras Libro IV/Vol. 1, "Infancia en Berlín hacia el mil novecientos"*, Jorge Navarro Pérez, trad., Madrid: Abada Editores, 2010.

- , *Discursos interrumpidos I Filosofía del Arte y de la historia, "Experiencia y pobreza"*, Jesús Aguirre, trad., Buenos Aires: Taurus, 1989.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Andrés E. Weikert, trad., México, Ítaca, 2003.
- , *Libro de los pasajes*, Luis Fernández Castañeda, trad., Barcelona: Akal, 2016.
- , *Sobre la fotografía*, José Muñoz Millanes, ed. y trad., España: Pre-textos, 2008.
- BERGER**, John, *Modos de ver*, Justo G. Beramendi, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2018.
- BRINCKERHOFF**, Jackson John, *Las carreteras forman parte del paisaje, Moisés Puente*, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- CARERI**, Francesco, *El andar como práctica estética*, Mauricio Pla, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- , *Pasear, detenerse*, Mauricio Pla, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2016.
- COLLINGWOOD-SELBY**, Elizabeth, *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamín y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2012.
- BURGUIN**, Victor, *Ensayos*, Antonio Fernández Lera, trad., Barcelona: Gustavo Gili: 2004.
- CHAVIOLA** Arturo y Priani Ernesto (coord.), *Pensamiento y arte en el Renacimiento. Primer Coloquio sobre Arte y Renacimiento*, México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM/ Centro Universitario de los Lagos/ Universidad de Guadalajara, 2005.
- DAMISCH**, Hubert, *El origen de la perspectiva*, Federico Zaragoza Alberich, Trad., Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- DANTO**, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Elena Neerman Rodríguez, trad., Barcelona: Paidós Estética, 2017.
- , *Qué es el arte*, Iñogo García Ureta, trad., Argentina: Paidós Estética, 2015.
- DARRIGOL**, Oliver, *A history of optics from Greek antiquity to nineteenth century*, Oxford University Press, New York, 2012.
- DÉOTTE**, Jean-Louis, *La ciudad porosa. Walter Benjamín y la arquitectura*, Natalia Calderón M., trad., Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados, 2013.
- , *La época de los aparatos*, Antonio Oviedo, trad., Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2013.

- , *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Rancère, Francisca Salas Aguayo, trad., Santiago de Chile: Ediciones/Metales pesados, 2012.
- DESCARTES**, René, *El discurso del método*, Fernando Alonso, trad., Madrid: Akal, 2009.
- DUBOIS**, Philippe, *El acto fotográfico De la representación a la recepción*, Graziella Baravalle, trad., Barcelona: Paidós, 2014.
- DUSSEL**, Enrique, *Filosofía de la liberación*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- ELIASSON**, Olafur, *Los modelos son reales*, Moisés Puente, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- ECO**, Umberto y Michele Girolamo de, *Historia de la belleza*, Maria Pons Irazazábal, trad., Milán: Lumen, 2006.
- FABRIS**, Annateresa, *Fotografía y Artes visuales*, Paula Abramo, trad., Ediciones Ve: México, 2017.
- FIGARELLA**, Mariana, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.
- FINKELDE**, Dominik et. al., *Topografías de la modernidad. El pensamiento de Walter Benjamín*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Iberoamericana/ Goethe-Institut Mexiko, 2007.
- FLUSSER**, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Eduardo Molina, trad., México: Editorial Trillas, 2004.
- FONTCUBERTA**, Joan, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- , *La cámara de pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2019.
- FREUD**, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Josep Elias, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- GOETHE**, Johann Wolfgang von, *Escritos de arte*, Miguel Salmerón, trad., Madrid: Editorial Síntesis S. A., 1999.
- GOMBRICH, E. H.**, *Arte e ilusión*, Gabriel Ferrater, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- , *La historia del arte*, Rafael Santos Torroella ,trad., China: Phaidon, 2019.
- GONZÁLEZ**, Flores Laura, *La fotografía ha muerto ¡Viva la fotografía!*, México: Herder, 2018.
- GROS**, Frédéric, *Andar. Una filosofía*, Isabel González-Gallarza, trad., México: Taurus, 2014

- HAZLITT**, William y Robert Louis Stevenson, *El arte de caminar*, Juan José Utrilla, trad., México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2008.
- HOLL**, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Moisés Puente, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2018.
- HOMERO**, *Iliada*, E. Crespo, trad., Madrid: Editorial Gredos, 2015.
- HUSSERL**, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, José Gaos y Antonio Zirión, trad., México: Fondo de Cultura Económica/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2013.
- JAY**, Martin, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Alcira Bixio, trad., Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KIRK, G.S.**, J. E. Raven y M. Schogfield (comps), *Los filósofos Presocráticos Vol. II*, Jesus García fernández, trad., Madrid: Gredos: 2008.
- , *Los filósofos Presocráticos Vol. III*, Jesus García fernández, trad., Madrid: Gredos: 2008.
- KOOLHAS**, Rem, *Acerca de la Ciudad*, Jorge Sainz, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2014.
- LYOTARD**, Jean-François, *La fenomenología*, Aida Aisenso de Kogan, trad., Barcelona: Paidós, 1989.
- MARTIN**, Heidegger, *Caminos de bosque*, Helena Cortés y Arturo Leyte, trad., Madrid: Alianza, 2001.
- , *Construir Habitar Pensar*, Jesús Adrián Escudero, trad., Madrid: La oficina ediciones, 2015.
- , *El arte y el espacio*, Jesús Adrián Escudero, trad., Barcelona: Herder, 2009.
- MATA**, Rosas Francisco, *Un viaje. El Metro de la ciudad de México*, México: Universidad Autónoma Metropolitana/ Casa abierta al tiempo, 2011.
- MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes, trad., Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.
- MONTANER**, Josep Maria, *La modernidad superada. Ensayos sobre arquitectura contemporánea*, Málaga: Gustavo Gili, 2017.
- NAVARRO**, de Zuvillaga Javier, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- NIETZSCHE**, Fredrich, *La muerte de Dios*, Paulina Rivero Weber, introd., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

- , *Más allá del bien y del mal*, Andrés Sánchez Pascual, trad., Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- , *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*, Germán Cano, trad., Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- , *Fragmentos póstumos Volumen I (1869-1874)*, Luis E. De Santiago Guervos, trad., Madrid: Editorial Técnos, 2010.
- PALLASMAA**, Juhani, *Esencias*, Carles Muro, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2018.
- , *Habitar*, Àlex Giménez Imirizaldu, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- , *La imagen corpórea. Imagenación e imaginario en la arquitectura*, Carles Muro, trad., China: Gustavo Gili, 2014.
- , *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Moisés Puente y Carles Muro, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- PANOFSKY**, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Virginia Careaga, trad., Barcelona: Tusquets, 2003.
- PICO DELLA MIRANDOLA**, Giovanni, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, Adolfo Ruiz Díaz, trad., México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2009.
- PLATÓN**, “Teeteto” en *Diálogos V*, M. I. Santa Cruz, Á. Vallejo Campos y N. Luis Cordero, trad., Madrid: Gredos, 2000.
- , “Timeo” en *Diálogos VI*, Francisco Lisi (trad.), Madrid: Gredos, 2000.
- PLAZAOLA**, Juan, *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*, España: Universidad de Deusto, 2007.
- QUIGNARD**, Pascal, *La imagen que nos falta*, Alain-Paul Mallard, trad., México: Ediciones Ve, 2015.
- QUINTANA**, Issac Bernardo *et. al.*, *Un viaje. El metro de la Ciudad de México*, México: Fundación ICA A.C., 2019.
- ROBBERECHTS**, Ludovic, *El pensamiento de Husserl*, Tomás Martínez, México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- ROSSI**, Aldo, *Posicionamientos*, Francesc Serra i Cantarell, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2018.
- ROUILLÉ**, André, *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, Laura González Flores, trad., México: Herder, 2017.
- SALAZAR**, Amilcar *et. al.*, *El metro es de todos*, México: Sistema de Transporte Colectivo Metro Gobierno del Distrito Federal, 2014.

SOUGEZ, Marie-Loup (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2011.

TOUSSAINT, A., *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, México: Gustavo Gili, 1986.

VILLORO, Luis, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, México: Fondo de Cultura Económica/ Centzontle/ El Colegio Nacional, 2010.

VITTORIO, Aureli Pier, *Menos es suficiente*, María Serrano, trad., Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

ZAMORA, Águila Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, Imagen y representación*, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010.

DICCIONARIOS:

CASTELLANOS, Paloma, *Diccionario histórico de la fotografía*, España: Ediciones Itsmo, 1999.

SÁNCHEZ, Vigil J. Miguel, Dir., *Diccionario Espasa Fotografía*, Madrid: Espasa Calpe, 2002.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed. Disponible en: <<http://lema.rae.es/drae2001/srv/search?id=JYCGWpjIsDXX2xF9oU6c>>

TESIS:

RODRÍGUEZ, Hamilton Karla, *Espacio íntimo*, Tesis de maestría, Facultad de Artes y Diseño/ Academia de San Carlos/ Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2015.

SÁNCHEZ, Rivas Raciél, *Walter Benjamin: de la fotografía de retrato al retrato del mundo*, Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2015.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS:

DOMÍNGUEZ, Chávez Humberto, “Urbanismo, arquitectura y escultura de 1900 a 1920”, Disponible en: <<https://portalacademico.cch.unam.mx/repositorio-de-sitios/historico-social/historia-de-mexico-2/HMII1900-1920/Arquitectura1900.pdf>> (Consultado el 02 de junio de 2020).

NORBERG-SCHULZ, Christian, “El pensamiento de Heidegger sobre la arquitectura”, *Discusiones Filosóficas*, núm. 13 (julio-diciembre, 2008), p. 101. Disponible en: <<http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v9n13/v9n13a6.pdf>> (Consultado el 09 febrero de 2020).

PACHO, Julián, “La imagen científica del mundo y el final de la filosofía según

Heidegger”, Disponible en: <http://www.ehu.eus/RAW/web/Pacho_Heidegger.pdf> (Consultado el 19 de agosto de 2020)

PEREYRA, Guillermo, “El concepto de huella en la filosofía de Walter Bejamín”, *Intersticios sociales*, El colegio de Jalisco, sept. 2018-feb. 2019 Núm. 16. Disponible en: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/ins/n16/2007-4964-ins-16-7.pdf>> (Consultado el 26 de agosto de 2020).

PINILLA, Burgos Ricardo, “Memoria y sensibilidad en Walter Benjamín”, *Bajo la palabra*. Revista de Filosofía II Época, 2010, No. 5, Disponible en: <<https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/3452/3666>> (Consultado el 10 de agosto de 2020).

VIVIANI, Richard María Teresa, “Heidegger y la nostalgia de un habitar poetizante”, *Aisthesis* (Santiago de Chile), núm. 38 (2005), Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/1632/163221380016.pdf>> (Consultado el 09 de febrero de 2020).

REVISTAS ESPECIALIZADAS:

ROCHA, Lorenzo, *Espacio Arte Contemporáneo*, vol. 0, agosto, 2011, México: Editorial Diamantina, 2011.

GRAVE, Crescenciano, Dir., *Theoría Revista del Colegio de Filosofía*, Núm. 11-12,

Diciembre 2001, México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 2002

NOTAS Y ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS:

ALTAMIRANO, Claudia, “La ciudad más dolorosa del mundo para transportarse”, *Nexos*, Ciudad de México, 01 de febrero de 2015. s.p. Disponible en: <<https://www.nexos.com.mx/?p=23985>> (Consultado el 10 de octubre de 2018).

ÁNGEL, Arturo, “Robo en Metro de la CDMX aumenta 65%; estas son las estaciones con más delitos”, *Animal Político*, 05 de enero de 2017, Disponible en: <<https://www.animalpolitico.com/2017/01/robo-metro-estaciones-mas-peligrosas/>> (Consultado el 02 de julio de 2020).

BUVINIC, Mayra, Morrison Andrew y Orlando María Beatriz, “Violencia, crimen y desarrollo social en América Latina y el Caribe”, *Banco Interamericano de Desarrollo / Banco Mundial*, Papeles de población No. 43. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/pp/v11n43/v11n43a8.pdf> (Consultado el 02 de julio de 2020).

CÁÑEZ, Joge y Patlán Nely, “Ya llegó el “Mega-biciestacionamiento Pantitlán”, *Animal Político*, 31 de octubre de 2014, Disponible en: <<https://www.animalpolitico.com/transeunte/ya-llego-el-mega-biciestacionamien->

to-pantitlan/> (Consultado el 08 de abril de 2020).

COLIN, Moya Susana, “Cuando gringos construyeron departamentos en Balbuena”, *El universal*, 29 de septiembre de 2019, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/cuando-gringos-construyeron-departamentos-en-balbuena>> (Consultado el 05 de mayo de 2020).

COLIN, Moya Susana y Membrilla Janet, “Pantitlán, donde transitan un millón de personas”, *El universal*, 12 de enero de 2020, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/pantitlan-donde-transitan-un-millon-de-personas>> (Consultado el 06 de abril de 2020).

ESQUINCA, Julienne, “El `afrancesamiento` mexicano (Parte 2)”, *Excelsior*, 10 de septiembre de 2015, Disponible en: <<https://www.excelsior.com.mx/blog/fahrenheito-magazine/el-afrancesamiento-mexicano-parte-2/1045103>> (Consultado el 20 de marzo de 2020).

----- , “Porfiriato: el afrancesamiento mexicano”, *Excelsior*, 03 de septiembre de 2015, Disponible en: <https://www.excelsior.com.mx/blog/fahrenheito-magazine/porfiriato-el-afrancesamiento-mexicano/1043895>>. (Consultado el 20 de marzo de 2020).

FERNÁNDEZ Guadalupe, “Viven en Pantitlán peligro latente”, *Zócalo*, sin fecha, s. p. Disponible en; <<http://www.zocalo.com.mx/reforma/detail/viven-en-pantitlan-peligro-latente>>. (Consultado el 20 de enero de 2021).

GALLARDO, Negrete Francisco, “Breve historia de la desecación del Valle de México: desde Tenochtitlán hasta la construcción del nuevo aeropuerto internacional”, *Nexos*, 27 de junio de 2017, Disponible en: <<https://labrujula.nexos.com.mx/?p=1363>> (Consultado el 03 de abril de 2020).

GÓMEZ, Flores Laura, “DF, la ciudad más dolorosa para trasladarse al trabajo”, en *La jornada*, Ciudad de México, 17 de septiembre de 2014. Disponible en: <<https://www.jornada.unam.mx/2014/09/17/capital/043n1cap#>> (Consultado el 10 de octubre de 2018).

GONZÁLEZ, Encina Jesús, “El *art nouveau* en México. Reminiscencias de una elegancia importada”, *El siglo de Torreón*, 02 de diciembre de 2014. Disponible en: <<https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/1060048.el-art-nouveau-en-mexico.html>> (Consultado el 05 de mayo de 2020).

HERAS, Bretín Rut de las, “Los ciegos que guían a arquitectos”, *El País* (15 de abril de 2019), Disponible en: <https://elpais.com/ccaa/2019/04/12/madrid/1555080929_405250.html> (Consultado el 05 de mayo de 2020).

- LÓPEZ**, Estrada, R., & Leal Iga, J. (2012). “Política de vivienda social en México: el caso de una colonia periférica de Monterrey”, *Cuadernos De Vivienda Y Urbanismo*, 5 (10). Disponible en: <<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cvu5-10.pvsm>> (Consultado el 02 de julio de 2020).
- MAULEÓN**, Héctor de, “05:00 Estación Pantitlán”, *Revista Nexos*, 01 de agosto de 2017, Disponible en: <<https://www.nexos.com.mx/?p=33195>> (Consultado el 2 de abril de 2020).
- PALLARES**, Gabriela, “Chris Downey: el arquitecto sin vista pero con visión”, *El Observador* (06 de enero de 2017), Disponible en: <<https://www.elobservador.com.uy/nota/chris-downey-el-arquitecto-sin-vista-pero-con-vision-201716500>> (Consultado el 05 de mayo de 2020).
- PAZOS**, Francisco, “Urge transformar paraderos; reinan inseguridad, insalubridad y ambulante”, *Excelsior*, 30 de noviembre de 2014, Disponible en: <<https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2014/11/30/995066>> (Consultado el 02 de julio de 2020).
- PEDRAZA**, Ricardo, “El Palacio de Hierro: la influencia francesa en las tiendas departamentales en México”, *SDP Noticias*, 13 de julio de 2017. Disponible en: <<https://www.sdpnoticias.com/columnas/influencia-francesa-tiendas-palacio-hierro.html>> (Consultado el 02 de junio de 2020).
- PERALTA**, Montserrat y Tequianes Edgar, “Hombres, 80% de los que se suicidan en el metro” en *El Universal*, 08 de junio de 2019, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/metropoli/cdmx/hombres-80-de-los-que-se-suicidan-en-el-metro>> (Consultado el 14 de abril de 2020).
- VIRIDIANA**, Ramírez, “Los locales más antiguos de la CDMX que te van a encantar”, *El Universal*, 03 de diciembre de 2018, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/destinos/los-locales-mas-antiguos-de-la-cdmx-que-te-van-encantar>> (Consultado el 02 de junio de 2020).
- SEMO**, Ilán, “Tiempo dilatado”, *La jornada*, 04 de agosto de 2012, Disponible en: <<https://www.jornada.com.mx/2012/08/04/opinion/017a1pol>> (Consultado el 10 de agosto de 2020).
- Sin firma**, “Llega el Mexibus a Chimalhuacán”, *La razón de México*, 29 de marzo de 2013, Disponible en: <<https://www.razon.com.mx/mexico/llega-el-mexibus-a-chimalhuacan/>> (Consultado el 08 de abril de 2020).
- Sin firma**, “El Palacio de hierro: imponiendo la moda”, Disponible en: <<https://www.casapalacio.com.mx/nuestra-historia/>> (Consultado el 02 de junio de 2020).
- Sin firma**, “El puerto de Liverpool”, Museo del objeto, enero 11, 2018, Disponible

en: <<http://elmodo.mx/el-puerto-de-liverpool/>> (Consultado el 02 de junio de 2020).

Sin Firma, “Guillermo Kahlo, “El fotógrafo del patrimonio cultural mexicano”, *El Universal*, 13 de noviembre de 2018, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/guillermo-kahlo-el-fotografo-del-patrimonio-cultural-mexicano>> (Consultado el 18 de junio de 2020).

TRIEDO, Nicolás, “Breve historia del Gran Hotel de la Ciudad de México”, *México desconocido*, 25 de julio de 2019, Disponible en: <<https://www.mexicodesconocido.com.mx/breve-historia-del-gran-hotel-de-la-ciudad-de-mexico.html>> (Consultado el 02 de junio de 2020).

VILLASANA, Carlos y Angélica Navarrete, “Los primeros tranvías eléctricos, un símbolo del México moderno”, *El Universal*, 23 de noviembre de 2016, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/2016/11/23/los-primeros>> (Consultado el 24 de marzo de 2020).

VILLASANA, Carlos y Gómez Ruth, “De Palacio Legislativo a museo y mausoleo”, *El Universal*, 20 de noviembre de 2019, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/de-palacio-legislativo-museo-y-mausoleo>> (Consultado el 18 de junio de 2020).

VILLASANA, Carlos y Ventura Abida, “La calle de los perfumes tendrá su propio museo”, *El Universal*, 27 de abril de 2019, Disponible en: <<https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-calle-de-los-perfumes-tendra-su-propio-museo>> (Consultado el 02 de junio de 2020).

IMÁGENES:

Capítulo I El andar y el ver

1.1. EL ANDAR

Imagen 1 Petroglifo de 4,6 x 2,3 metros descubierto en Bedolina (Val Camonica, Italia). Datado entre 1.200 y 700 a.C., representa parcelas, edificios y caminería existentes. Fuente: Parco Archeologico Comunale di Seradina-Bedolina

Disponible en: <http://www.rcg.cat/articulos.php?id=316&comments>

Imagen 2 Paul Gavarni, *Le flâneur*, 1842.

Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/F1%C3%A2neur#/media/Archivo:Rosler-LeFlaneur.jpg>

Imagen 3 Charles Marville, *Passage de l'Opéra (Galerie de l'Horloge) (novenio distrito)*, París, Francia, entre 1865 y 1868.

Disponible en: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/87936#infos-principales>

Imagen 4 Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Genève*, 1925.

Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/43176>

Imagen 5 Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Genève*, June 1925.

Disponible en: <https://www.moma.org/collection/works/39377>

1.2. EL VER

Imagen 1 Leonardo Da Vinci, *Hombre de Vitruvio* o *Estudio de las proporciones ideales del cuerpo humano*, 1492 aprox.

Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio#/media/Archivo:Vitruvian_Man_by_Leonardo_da_Vinci.jpg

Imagen 2 Francesco Di Giorgio Martini, Ilustración del *Trattato di architettura*, C. 1470. Dibujo. Biblioteca Nazionale, Turín.

Disponible en: <https://www.wga.hu/html/f/francesc/5archite/3tratta3.html>

Imagen 3 A. Kircher, *Cámara oscura portátil, Ilustración de Ars magna lucis umbrae*, 1671.

Disponible en: <https://mnactec.cat/es/actividad-detalle/dentro-de-la-camara-oscura-el-proceso-fotografico>

Imagen 4 Grabado del siglo XVIII que pone de manifiesto el concepto de «el cuadro como una ventana» (Alberti) representando la «pared de vidrio» (Leonardo). De la obra de Jean Dubreuil, «La Perspective Practique» titulado «Método fácil de representar los objetos naturales según las reglas de la perspectiva».1642

Disponible en: <http://discursosen-transito.blogspot.com/2010/07/cedim.html>

Imagen 5 Grabado de Regla de los cinco órdenes de Arquitectura de Jecome de Vignola en traducción al castellano de Patricio Caxesi, Madrid 1593 (Edición de 1722), en el que se pone de manifiesto la relación perspectiva entre la arquitectura y el hombre. (Javier Navarro de Zuvillaga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, p. 150.)

Imagen 6 Anónimo (atribuido a Piero della Francesca, a Francesco di Giorgio o a Laurana, según los autores), *Vista de ciudad ideal* (h. 1475), óleo/tabla, pinacoteca de Urbino.

Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Formerly_Piero_della_Francesca_-_

Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino_2.jpg

Imagen 7 Carlo Giovanni Crivelli, *Anunciación con San Emidio* (1486), retablo, temple de huevo y óleo/lienzo, National Gallery, Londres.

Disponible en: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Crivelli_Carlo%2C_Annunciation.jpg

Capítulo II Lo arquitectónico y lo fotográfico

2.1. LO ARQUITECTÓNICO Y LA DISPOSICIÓN DEL MUNDO

Imagen 1 Menhir Sa perda Iddocca, Laconi (Cerdeña), Italia.

Disponible en: <http://wikimapia.org/13199823/it/Menhir-di-Perda-Iddocca>

Imagen 2 Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Disponible en: <https://www.google.com/search?q=richard%20long%20a%20line%20made%20by%20walking&tb->

m=isch&tbs=isz:l&rlz=1C5CHFA_en-MX921MX921&hl=es-419&sa=X&ved=0CAEQpwVqFwoTCNjA9Mf5p-wCF-QAAAAAdAAAAABAC&biw=1440&bih=740#imgrc=D9SVVqBcieeyOM&imgdii=huAPM76Jiji-wM

Imagen 3 Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic*, (*Monumento de la Gran Pipa*) (1967).

Disponible en: <https://holtsmithson-foundation.org/monuments-passaic>

Imagen 4 Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic*, (*Monumento a la fuente: vista de pájaro*) (1967).

Disponible en: <https://holtsmithson-foundation.org/monuments-passaic>

Imagen 5 Robert Smithson, *A tour of the Monuments of Passaic*, (*Monumento a la fuente - Vista lateral*) (1967).

Disponible en: <https://holtsmithson-foundation.org/monuments-passaic>

2.2. LO FOTOGRAFICO Y LO REAL. LA CONFIGURACIÓN DEL APARATO FOTOGRAFICO.

Imagen 1 A. Ganot, *Traité élémentaire de physique* (París, 1855), cámara oscura.

Disponible en: <https://www.claquetas.com.ar/2015/10/la-camara-fotografica-introduccion80.html>

Imagen 2 Pablo Picasso, *Las señoritas de aviñon*, 1907.

Disponible en: <https://www.antrophistoria.com/2017/04/los-secretos-que-oculta-la-famosa-obra.html>

Imagen 3 Niépce, *Punto de vista tomado desde la ventana de Le Gras*, 1826.

Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Vista_desde_la_ventana_en_Le_Gras#/media/Archivo:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg

Imagen 4 Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Vista del bulevar del Temple*, París, 1839. Daguerrotipo.

Disponible: [https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple_\(photograph\)#/media/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple_(photograph)#/media/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg)

Capítulo III

El laberinto y la ciudad

3.1. BREVE HISTORIA DEL METRO PANTITLÁN

Ilustración 1 *Rituales en el Pantitlán Códice Florentino*, LI Fo 23r, en Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España* L12 Fo1. Siglo XVI

Disponible en: <https://www.noticonquista.unam.mx/imagen-popup/1391>

Ilustración 2 Lance Wyman (director de diseño), Arturo Quiñónez y Francisco Gallardo, *Pantitlán* (logotipo), 1967.

Disponible en: <https://www.metro.cdmx.gob.mx/la-red/linea-1/pantitlan>

Ilustración 3 Guillermo Kahlo, *Grandes almacenes de El Centro Mercantil*, 1930.

Disponible en: <https://i.pinimg.com/originals/e1/ad/4e/e1ad4ebcc0048fdb-2834cbb68aeeb571.jpg>

Ilustración 4 Guillermo Kahlo, *Construcción del Palacio Legislativo*, Ciudad de México, 1912.

Disponible en: <https://www.pinterest.com.mx/pin/224968943862948721/>

com.mx/pin/224968943862948721/

Ilustración 5 Guillermo Kahlo, *Construcción del Teatro Nacional*, Ciudad de México, 1910.

Disponible en: https://twitter.com/fer_botello/status/575723205584818176/photo/1

Ilustración 6 Guillermo Kahlo, *Recuerdos del Zócalo a la 1 de la tarde*, Ciudad de México, 1925.

Disponible en: <https://mxcity.mx/wp-content/uploads/2016/05/guillermo-kahlo-fotografias-ciudad-de-mexico-3.jpg>

Ilustración 7 Sin autor, *Construcción de la línea 1 del metro en la ciudad de México entre los años 1967 y 1969*, podemos observar la construcción del metro mientras el adoratorio de Ehecatl es investigado y salvado por los arqueólogos Jordi Gussinyer y Raúl Arana Álvarez.

Disponible en: <https://www.metro.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/hace-52-anos-inicio-la-construccion-de-la-red-del-metro>

Ilustración 8 *El metro sobre el cruce de Viaducto y Tlalpan*, Línea 2. Tarjeta postal Vistacolor, 1971.

Disponible en: <https://www.latempestad.mx/metro-ciudad-mexico/>

Ilustración 9 *Estación Bellas Artes, Línea 2. Tarjeta postal Vistacolor, 1972.*

Disponible en: <https://www.latempes-tad.mx/metro-ciudad-mexico/>

Ilustración 10 *Estación Chapultepec, Línea 1. Tarjeta postal Vistacolor, 1969.*

Disponible en: <https://www.latempes-tad.mx/metro-ciudad-mexico/>

Capítulo IV Tras la huella: un flâneur en el Metro (Pantitlán)

4.1. FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: CONSTRUCCIÓN VISUAL DE UN ESPACIO

Ilustración 1 Raúl Mota, Pantitlán I, 2018.

Ilustración 2 Raúl Mota, Pantitlán II, 2018.

Ilustración 3 Raúl Mota, Pantitlán III, 2018.

Ilustración 4 Raúl Mota, Pantitlán IV, 2018.

Ilustración 5 Raúl Mota, Pantitlán V, 2018.

Ilustración 6 Raúl Mota, Pantitlán VI, 2018.

Ilustración 7 Raúl Mota, Pantitlán VII, 2018.

Ilustración 8 Raúl Mota, Pantitlán VIII, 2018.

Ilustración 9 Raúl Mota, Pantitlán IX, 2018.

Ilustración 10 Raúl Mota, Pantitlán X, 2018.

Ilustración 11 Raúl Mota, Pantitlán XI, 2018.

Ilustración 12 Raúl Mota, Pantitlán XII, 2018.

Ilustración 13 Raúl Mota, Pantitlán XIII, 2018.

Ilustración 14 Raúl Mota, Pantitlán XIV, 2018.

Ilustración 15 Raúl Mota, Pantitlán XV, 2018.

Ilustración 16 Raúl Mota, Pantitlán XVI, 2018.

Ilustración 17 Raúl Mota, Pantitlán XVII, 2018.

Ilustración 18 Raúl Mota, Pantitlán XVIII, 2018.

Ilustración 19 Raúl Mota, Pantitlán XIX, 2018.

Ilustración 20 Raúl Mota, Pantitlán XX, 2018.

Ilustración 21 Raúl Mota, Pantitlán XXI, 2018.

Ilustración 22 Raúl Mota, Pantitlán XXII, 2018.

Ilustración 23 Raúl Mota, Pantitlán XXIII, 2018.

Ilustración 24 Raúl Mota, Pantitlán XXIV, 2018.

Ilustración 25 Raúl Mota, Pantitlán XXV, 2018.

Ilustración 26 Raúl Mota, Pantitlán XXVI, 2018.

Ilustración 27 Raúl Mota, Pantitlán XXVII, 2018.

Ilustración 28 Raúl Mota, Pantitlán XXVIII, 2018.

Ilustración 29 Raúl Mota, Pantitlán XXIX, 2018.

4.2. PERDERSE EN EL LABERINTO

Ilustración 1 Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Deriva en la periferia del paradero del metro Pantitlán*, 2018. Imagen I recuperada de Google Maps.

Ilustración 2 Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Impresión: los límites y el desplazamiento*, 2018.

4.3. HUELLAS / IMPRESIÓN

Ilustración 1 *Huellas de un Australopithecus*, Laetoli, Tanzania, 3.7000.000 años.

Disponible en: https://www.google.com/search?q=huellas%20de%20australopithecus%2C%20Laetoli%2C%20Tanzania&tbm=isch&hl=es-419&tbs&rlz=1C5CHFA_enMX921MX921&sa=X&ved=0CAEQpwVqFwoTCMj00ZnG--wC-FQAAAAAdAAAAABAC&biw=1440&bih=789#imgsrc=Jg4W42vDS6kRhM&imgdii=BapGkW2qosSNVM

Ilustración 2 Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Huellas Impresion I*, 2018.

Ilustración 3 Yoallith Moreno y Raúl Mota, *Huellas Impresion II*, 2018.

Ilustración 4 Raúl Mota, *Escalones I Estación Pantitlán*, 2020.

Ilustración 5 Raúl Mota, *Escalones II Estación Pantitlán*, 2020.

Ilustración 6 Raúl Mota, *Escalones III Estación Pantitlán*, 2020.

Ilustración 7 Raúl Mota, *Escalones IV Estación Pantitlán*, 2020.

4.4. DÉJÀ VU IMPRESIONES FENOMENOLÓGICAS

Ilustración 1 Raúl Mota, *Deriva en la estación Pantitlán*, 2018. Imagen recuperada de Google Maps.

Ilustración 2 Raúl Mota, *Deriva en la estación Pantitlán*, Registro fotográfico, 2018.

Ilustración 3 Raúl Mota, *Déjà vu I*, 2018.

Ilustración 4 Raúl Mota, *Déjà vu II*, 2018.

Ilustración 5 Raúl Mota, *Déjà vu III*, 2018.

4.5. ARQUITECTURAS INVISIBLES: IMÁGENES DEL HABITAR

Ilustración 1 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles II*, 2018.

Ilustración 2 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles IX*, 2018.

Ilustración 3 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles VII*, 2018.

Ilustración 4 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles X*, 2018.

Ilustración 5 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles I*, 2018.

Ilustración 6 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles III*, 2018.

Ilustración 7 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles IV*, 2018.

Ilustración 8 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles V*, 2018.

Ilustración 9 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles VI*, 2018.

Ilustración 10 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles VIII*, 2018.

Ilustración 11 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles XI*, 2018.

Ilustración 12 Raúl Mota, *Arquitecturas Invisibles XII*, 2018.

