



## PERDIENDO EL NORTE MEDIODÍA Y MEDIANOCHE EN LA CIUDAD POSMODERNA

PAU FERRANDIS FERRER

### 1. INTENCIONES

La mayoría de las cámaras de fotografiar destinadas a profesionales o aficionados entusiastas, por emplear la fórmula de Pierre Bourdieu, muestran en el visor una escala que permite saber si la fotografía que se tomará presentará la calidad lumínica estimada como buena por el fabricante o si, por el contrario, quedará por debajo o por encima de tal cálculo. Respectivamente, tales *desviaciones* se tipifican como sub-exposición o sobre-exposición.



Si saliésemos a la calle, en una metrópolis cualquiera de hoy, en dos momentos diferentes del día, al mediodía y a medianoche, y sacásemos una única foto en cada una de esas horas, la primera mal expuesta por exceso y la segunda por defecto, tendríamos material interesante para poder apreciar dos ambientes diferentes de una misma ciudad.

La primera foto, preferiblemente tomada a plena luz del día, bajo un sol de justicia a ser posible, revelaría, superpuesta sobre un fondo prácticamente blanco, una *parrilla* de cables, señales, edificios, pancartas y demás condimentos urbanos. La segunda, en un ambiente mucho más oscuro y difuminado, mostraría un fondo negro sobre el que se destacan, con mayor o menor éxito, luces de todo tipo, provenientes de coches, semáforos, iluminación urbana, rótulos lumínicos.

Los contornos de los elementos que conforman la segunda fotografía son mucho menos duros que los de la primera, donde la cuadrícula se exhibe obvia e ineludible. Las luces nocturnas no terminan, se componen de un núcleo brillante que, degradándose hacia afuera, pierde intensidad. Resulta así menos obvio donde acaba la luz y donde empieza la noche.

Creo que este pequeño ejercicio puede servir de entrada al presente escrito, ya que recoge los elementos esenciales del mismo. Por un lado, saltando por encima de lo que se podría considerar como una buena foto, es decir, saliendo de la comodidad de las definiciones, podemos obtener material estimulante, encontrar un afuera pensable. Por otro lado, desde esta posición vemos caricaturizadas dos de las corrientes (en sentido no teórico) que surcan la posmodernidad. Así sopla el control, evidente y por ello oculto,



inflexible y duro, que se precisa para no caer en el vacío, en el caos, en la ausencia de sistemas de representación que caracteriza nuestros días. Segundo, la oscuridad y los límites no definibles como herramienta nueva de trabajo, posibilidad de juego nueva.

En las líneas que siguen, política, arquitectura, estética y cuerpos que andan, se entrecruzarán para ayudarme a ver en qué ha terminado la vanguardia artística del siglo pasado y dónde nos encontramos hoy. Advierto, eso sí, que me será difícil ceñirme únicamente al terreno del arte, ya que lo que hoy se puede entender como tal difícilmente se puede encontrar separado de los otros elementos que ya he descrito.

La mañana “a la parrilla”.

## 2. POLÍTICA COMO ESTÉTICA

Uno de los principales temores de Benjamin, acerca de las nuevas derivas del arte, era precisamente que su influencia convirtiera en estética la política. Hacer de la destrucción de las guerras una temática bella podría llevarnos a presenciar con deleite la catástrofe, quedando así totalmente justificada y lista para ser consumida o recetada. Por ello, con el viraje político en la estética los autores tenían pendiente una misión salvífica, deberían iluminar el camino de las masas con los nuevos medios, mecanismos en los que la dominación se hacía más evidente que ante el ojo del espectador, y que permitían la exégesis y una dilucidación acertada del sometimiento a la burguesía.

Esta postura se torna incómoda para poder abordar nuestro proyecto. El papel del arte en la sociedad, gracias a que es entendido como una entidad externa a la política, se torna claro y dogmático, hay una verdad a la que se apunta, que arrancará el poder de las manos de la clase pudiente, y eso, en esencia, era la cruzada de la mayoría de las vanguardias.

Para Rancière, en cambio, la política es esencialmente la actividad que, por ejemplo, desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado, o hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar. Si al mismo tiempo la estética se acerca a la política, en principio como sistema montado sobre lo que se va a percibir o experimentar, hallamos el nexo entre las dos cuando vemos que ello nos remite a “la composición y organización de elementos en un espacio compartido, al *montaje* de este espacio, y, a la vez, a la percepción del mismo”.<sup>1</sup>

La política, no se hace, es estética desde el principio. El arte asimismo no es político, como sostenía Benjamin, gracias a su capacidad de evidenciar la situación del hombre en la cultura, sino porque precisamente participa en la repartición de lo sensible. Y precisamente adjudicar un recetario político al arte es la forma más directa de hacerlo figurar en la distribución de las tareas del orden consensual, mientras que si el arte tiene efectividad política es precisamente por su capacidad de disrupción, de desacuerdo.

De todos modos, nos será útil ver el fondo cognoscitivo común que manejan estos autores, algo que Siegfried Kracauer encarna muy bien en sus ensayos. El conocimiento se da por fragmentos, por ello se destaca el montaje, término presente en los tres autores, de forma diferente eso sí, y que será la columna vertebral de la segunda parte de este texto. Más adelante, será Foucault el que dará el empujón final imponiendo este montar al procedimiento de creación de todo documento, sea de la época que sea, configuran-

<sup>1</sup> M. DI FILIPPO, Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica, Revista de epistemología y ciencias humanas, Argentina.



do la historiografía posmoderna desde la que se leerá todo el presente.

Política y estética, por tanto, ordenan y montan, de formas muy diferentes. Y se procede con intenciones, palabra que nos trae de vuelta a Foucault, quien sostiene que no hay documento neutro, sea este un mero papel informativo sobre reformas o directamente una pieza de arquitectura clásica, una calle o una señal, no hay neutralidad, no hay objetividad. Así de *inocentes* eran, entonces, las fotografías anteriores, y así de neutrales resultaban sus cables y rótulos luminosos.

Quede apuntada por el momento la capacidad de moldear los espacios de acción de los cuerpos que la política-estética posee. La opinión de Rancière al respecto solamente se ha esbozado aquí, más adelante se matizará con respecto a la pretensión revolucionaria que Benjamin adjudicaba al arte y a la mejora técnica. Mi intención era la de *dar un suelo*<sup>2</sup> a la idea de que incluso los edificios, como ahora veremos, son moldeadores de conductas, de individuos, y que en su posmodernidad, por seguir con la metáfora arquitectónica, el mosaico.

Simón Marchan destaca el marco epistemológico no unitario, al cual he venido apelando hasta aquí, que rodea incluso a la arquitectura, y termina por alumbrar dos actitudes contrapuestas que parten del eclecticismo arquitectónico, una de ellas de carácter disciplinado, y la otra tendente al *carnaval*<sup>3</sup>. Respectivamente, una reaccionaría contra la destrucción del espacio urbano que se produce al tratar de romper con todo ligamen que queda con el movimiento moderno, y centraría sus esfuerzos en resolver un problema integrando al edificio en un contexto urbano; la otra trataría la construcción como algo independiente, tendiendo a la mixtura sin filtros ni control. Resumiendo, si nos hemos quedado sin sistema de representación al que poder apelar, lo que se repite por doquier como la característica básica de la posmodernidad, mezclamos los jirones del pasado sin mayor miramiento o, por el contrario, hacemos uso de la posibilidad combinatoria, pero buscando un cierto juego de respetos.

Este sería el equivalente en arquitectura de las formas de proceder que acoge la posmodernidad, que, como se ha dicho, suponen la base para las concepciones de la política y la estética.

### 3. VACÍO Y COMODIDAD

Como ya he indicado antes, voy a ejemplificar cómo una política estética puede afectar la distribución de los cuerpos y su actuación. Para ello empezaré con el estudio de Richard Sennet al respecto.<sup>4</sup>

El cometido es mostrar cómo la arquitectura de la Revolución Francesa condicionó a sus participantes, y destacar la forma en que se concebía una ciudad libre, expresada en el sueño de arquitectos como Boullée, algo que más tarde sería releído en ciudades como Nueva York para terminar conformando los inicios del individuo actual.

El ideal de libertad de la Revolución, en el terreno de la arquitectura, se concibió como un volumen vacío. Se construyeron plazas sin obstáculos, espacios donde el nuevo ciudadano pudiera expresar aquello que como tal podía, ahora sí, hacer. La obra de Boullée, por ejemplo su Templo a la Naturaleza y la Razón, consistía en una enorme esfera en cuyo interior uno perdía la capacidad de estable-

<sup>2</sup> Si resalto la expresión es debido al hermanamiento que comparte, de forma deliberada, con la pretensión foucaultiana de *dar voz*. Pretendo jugar a lo mismo, modestamente, a través de la arquitectura.

<sup>3</sup> S. MARCHAN, La "condición posmoderna" de la arquitectura, Universidad de Valladolid, 1981.

<sup>4</sup> R. SENNET, Carne y piedra, Alianza editorial, Madrid, 1997.





cer límite alguno, de determinar el perímetro. Tal era la pretensión, ninguna barrera, amplitud y pulcritud.

En contra de lo que se podría esperar, tales espacios terminaron por aplacar a las multitudes. En el caso de las ejecuciones llevadas a cabo en el periodo del terror, si bien los gobernantes tomaban considerables precauciones para evitar que se diera la empatía del público para con el condenado, y así terminar con la posibilidad de un altercado en contra del gobierno, era el propio espacio vacío el que apaciguaba a la masa. La distancia con el reo y la falta de contacto propiciaban una neutralidad al acto que permitía al poder actuar sin responsabilidades. Lejos quedaban los sangrientos ajusticiamientos públicos y la intención de dar ejemplo del antiguo régimen cuando en ese momento apenas se oía ni veía nada.

El espacio urbano pensado por los revolucionarios puede verse plasmado también en una todavía embrionaria ciudad de Nueva York. Comenta Sennet cómo se parecía esta a un tablero de ajedrez, además de carecer de centro y límites definidos. Ello posibilitaba muchos puntos de contacto entre los ciudadanos, de lo que se esperaba que, debido a la enorme multiculturalidad de la ciudad, propiciara un ambiente de integración.

Más adelante, con el desarrollo de las grandes carreteras, la cuestión del contacto con el otro quedó como problema de las capas de población más desfavorecidas. En definitiva, el que no podía permitirse un medio de transporte o una casa fuera de la zona donde había vivido siempre, se veía condenado a residir allí. El resto podría salir hacia los barrios nuevos.

Por otro lado, este esquema de movilidad nos remite a la idea de cuerpo saludable que llevaba vigente desde hacía más de doscientos años, donde el organismo como paradigma de la libertad de movimiento, circulación eficiente de fluidos, supuso la inspiración para las vías y carreteras, recogiendo el testigo de la aspiración a la libertad de movimiento como puerta de acceso a la autonomía. Pero si el movimiento antes resultaba estimulante, subido en un coche el hombre se apacigua una vez más.

Como quizá podrá evidenciar alguna de las series de televisión actuales sobre la época, y estoy pensando en *Mad Men*, la noción de comodidad era todo un reclamo. El coche, se ha dicho, suponía un transporte cómodo. Al mismo tiempo, la comodidad reduce la cantidad y la intensidad del estímulo, y “la búsqueda de un estímulo cómodo y menos intenso está directamente relacionada con la forma en que tendemos a afrontar las sensaciones perturbadoras como pueden presentarse en una comunidad heterogénea y multicultural”. No tanto en las zonas residenciales, donde se afincaban las familias pudientes y la diversidad racial disminuía considerablemente, como en la zona más antigua de la ciudad, la relación con el vecino se articulaba en torno a la búsqueda de un estímulo cómodo y menos intenso.

Es en este tramo donde Sennet cita a Roland Barthes para ilustrar el modo en que una persona se relaciona de forma cómoda con otra por medio de imágenes preconcebidas. La fuente de estas imágenes aumenta en parte gracias a la geografía fragmentaria, se encasilla cada fragmento según su función, “la casa”, “la tienda”, “la oficina”, “la escuela”. Estas unidades con sentido que tanto ocuparon a Foucault, cortes que son ellos mismos monumentos, es decir, remiten a una intención clasificatoria, como sucede con “el libro” o “la obra”, implicaban que, de mantenerlos, se impediría la emergencia de la antes mencionada historiografía posmoderna.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Soy consciente de que voy dejando muchas cosas pendientes al respecto de la obra de Foucault, pero tengo la intención de unir de algún modo todos estos hilos en la segunda parte, donde probablemente se pueda ver más claramente las intenciones de toda esta presentación de la política como estética *policicante* y condicionante de cuerpos que ha dado con la sociedad actual.

Finalmente, el punto a donde me proponía llega con la exposición del texto de Sennet es que, al explorar los alrededores mediante un repertorio de imágenes, se simplifica la experiencia urbana. Es por ello por lo que finalmente la figura del caminante emergerá como una forma de no reducir y poder surcar el aparente caos de la condición posmoderna. Y es precisamente la facilidad de reducir lo percibido a nociones prefabricadas, en las visiones contemporáneas más pesimistas, lo que lleva a la formación del individuo de consumo acomodaticio, nuevo *sujeto*, que termina sustituyendo gratamente su vida por un simulacro de la misma a costa de su tarjeta de crédito.

#### 4. EL SUJETO CONSUMIDOR Y UN ARTE NULO

Retomando solo una pincelada más del texto de Marchan, se puede ser realmente pesimista (supone de hecho la reacción general), si uno se detiene a contemplar las circunstancias que conforman la vida de una persona a día de hoy. Sennet me ha servido de bisagra para articular precisamente estas perspectivas más negativas con otras algo más esperanzadoras, pero estas últimas quedan para la segunda parte, por el momento trataré de mostrar la cara menos amable de la crítica contemporánea, empleando para ello a dos autores, Baudrillard y Subirats.

Como ya antes se había comentado, Marchan expone dos puntos de vista desde los que se ha reaccionado frente al movimiento moderno en el caso de la arquitectura. Y es precisamente Robert Venturi, sobretodo en obras como *Aprendiendo de Las Vegas*, el representante de una de ellas. Así, en el libro desfilan catedrales y patos, retablos y neones, por igual. Subirats recoge esta propuesta en su breve ensayo *Desaprendiendo de las vegas*, y se encarga de levantar una imagen del jugador del casino, simulacro de hombre en la época posmoderna.

Rechazada la propuesta Venturiana, Las Vegas se convierte en una ciudad sin tiempo ni espacio. Toda referencia espacial o temporal se elimina cuando el cartón piedra moldea la presencia inmediata de cualquier época de la que se tiene noticia, en dimensiones abigarradas, y cohabitando con otras tantas representaciones que impiden la asignación de un tiempo. Como veremos con Baudrillard, hay una renuncia a la forma, cosa que confluye en una negación de toda voluntad expresiva. Todo se halla dispuesto al servicio del comercio: “El dominio del signo sobre el espacio y redefinir la arquitectura como creación comunicativa es la forma posmoderna de legitimar la reducción de la arquitectura a diseño comercial.”<sup>6</sup>

El individuo que se gesta en las tripas de esta ciudad, y muy probablemente en las de cualquier otra, tiene el dinero por centro emocional. El sujeto, efectivamente como proponía el *díctum* posestructuralista, ha muerto, y el que viene a sucederle es el consumidor acomodaticio, que ya veíamos dibujado líneas más arriba con el trabajo de Sennet.

Para escándalo de todo buen moderno, este sujeto no es estético. Al mismo tiempo que la arquitectura renuncia a toda pretensión de expresión en pos de una legitimación transaccional, el sujeto es inhábil para articular experiencia alguna y conciencia moral. Su existencia es puramente virtual, su identidad, un poco en la línea de Foucault, consiste únicamente en el número de su tarjeta de crédito, su respectiva cifra de seguridad y poco más. Además, la idea de felicidad le sobreviene de las excitaciones preformateadas y *comodificadas* (de nuevo la palabra clave) que se le proporciona.

Si con Sennet se hablaba de multiculturalismo como semilla de la gestación de una conducta comodona en las relaciones, en Las

6 E. SUBIRATS, *Desaprendiendo de Las Vegas*, sin ref.



Vegas ésta indistinción en la mezcla de estilos y tiempos tampoco remite al diálogo entre culturas. Todas las épocas representadas convergen en un pastiche, en el “reciclaje de signos sin referente”, que también aludía Marchan. La salida es clara; si no podemos dar sentido al mundo de hoy, mejor convertirlo en un espectáculo masivo. Esta es la tendencia del movimiento posmoderno de la *pop culture*.

Al lado de todo esto, la posición de Baudrillard es la que viene definida por la “transestetización de lo banal”, es decir, si con el gesto de Duchamp todo puede ser un ready-made, el mundo del arte lo abarca todo, todo es artístico, con lo que la banalidad se filtra en la estética, el mundo entero es un ready-made, poniendo fin a lo estético en sentido tradicional.<sup>7</sup>

Así es como las pretensiones sociales que se imponían como tarea a cumplir por los practicantes del mundo estético, pensemos en Benjamin por ejemplo, la intención de cambiar la vida, han terminado en una situación en la que el arte reemplaza a la vida. La “estética generalizada que da al mundo una disneyzación”, eso es el simulacro, único rastro de la empresa salvífica de las vanguardias. De modo que lo único que el arte puede ahora hacer es perpetuar esta ilusión, encerrarse en un museo, convertirse en una instancia puramente autorreferencial, un discurso autista.

Vistas así las cosas, poca salida nos queda salvo quemar la casa y buscarnos una nueva. Poco se puede hacer con el material heredado, con las concepciones que veníamos manejando del proyecto moderno. Toca hacer de ello leña para avivar el fuego de una nueva era. Esta era una de las posiciones que describíamos antes con Marchan al respecto de la arquitectura al menos, pero perfectamente exportable al resto. En definitiva, ruptura con la tradición, simplificando mucho las cosas.<sup>8</sup>

Así es como se encuentra hoy el sujeto, según estos autores, “a la parrilla”. Tamizado por el poder estético, moldeado y convertido en una pequeña entidad dependiente de gasto que se mueve allí donde el estímulo de la ordenación policial le insinúe. “A la parrilla, como a mí me gusta”, dirá el anuncio. El sujeto termina en el estercolero del mundo de la publicidad, eso sí, diseñado para satisfacer las exigencias del consumidor.

##### 5. DE “LA MAÑANA” A “UNA NOCHE”

Ya he comentado el recurso de Sennet a Barthes a la hora de introducir el conjunto de imágenes mentales con el que, cómodamente, encarar las relaciones ante situaciones de multiculturalidad. A este respecto, las posiciones tanto de Rancière como de Foucault me parecen cercanas entre sí y clarificadoras. Es momento ahora de retomar aquello que líneas antes ha quedado pendiente.

Por un lado, Rancière se desvincula de la cruzada benjaminiana con una propuesta pedagógica diferente. La figura del educador, representada por la iniciativa revolucionaria como alumbradora de conciencia en las masas, queda transfigurada en la obra del autor francés de titulada *El maestro ignorante*. Tal persona, en ella, no es el que posee una verdad y la dosifica para que un desconocedor se apodere de ella y, posiblemente, pase a saber. Si antes decía que el trasfondo cognoscitivo es el del mosaico, entonces la verdad no se encuentra en una proposición definida, y mucho menos en manos de un individuo concreto. Así las cosas, el maestro es el encargado de potenciar el ímpetu por aprender del alumno, el resto

<sup>7</sup> J. BAUDRILLARD, *El complot del arte*, Amorrortu editores, Madrid, 2006.

<sup>8</sup> El propio Baudrillard comenta en una entrevista que la situación es “original” y que habría que ayudar al mundo del arte, de modo que el rechazo no es tan radicalmente frontal, pero resulta útil la caricatura para los propósitos del presente texto.





corre a cargo del interesado, por así decirlo. Nos quedamos en una tierra de poetas, donde lo que hay, en el caso de Rancière, son interpretaciones. El arte es emancipador precisamente porque todos estamos en igualdad de condiciones de practicarlo, pero el señalar la falla del orden social es, y aquí radica la diferencia, materia, también, de interpretación. De lo contrario, caeríamos otra vez en el ordenamiento policial de los cuerpos y en la retórica del maestro-alumno, que, a juicio de Rancière, tanto daño ha causado.<sup>9</sup>

Estirando el argumento, y recogiendo la ruptura de la oposición entre mirar y actuar, diremos que mirar también modifica, según lo dicho, la distribución de lo sensible, ya que implica interpretación. Asimismo, al igual que el mirar, constataremos cómo el caminar por una ciudad se torna crucial para afrontar la nueva condición cognoscitiva tan poco estable.

Por otro lado, Foucault emplaza la cuestión en la historia. Si la concebimos, de nuevo, como un montaje con intenciones, veremos redefinido el documento como monumento. El documento es producto de una sociedad que lo ha construido según los ciclos del poder de entonces. De esto se desprende una marcada discontinuidad en la lectura de la historia, rompiendo así el concepto de historia global que hasta entonces se manejaba. Ya no es posible trabajar con documentos, entonces, para tratar de reconstruir un pasado, eso ya no tiene sentido una vez reconocida la actuación del poder sobre ellos.<sup>10</sup>

Por ello, ante esta discontinuidad histórica, surge el problema de las nociones-compartimento estanco. Conceptos como “la filosofía”, “la religión” o, profundizando más, “el libro” ayudan a la emergencia de una conciencia colectiva, a la aparición de una comunidad de sentido, aquello a lo que Rancière apelaba con el consenso. Lectura de la historia con un fin determinado, estableciendo en ella fenómenos simultáneos, es decir, un relato.

“Libro” y “obra” en el campo de la escritura, al igual que con Sennet, “la tienda” y “la plaza” en la experiencia callejera, representan cortes que ellos mismos son monumentos. Es decir, intencionales. Cortar una obra de un escritor al tamaño de “libro” deja fuera mucho. ¿Dónde empieza el libro? ¿Dónde termina? Si es que termina, o empieza. Se remite a una intención clasificatoria, y ya hemos visto lo *cómodas* que éstas resultan.<sup>11</sup>

Así es como de “la mañana” pasamos a “una noche”, de la verdad de las circunscripciones policiales a una interpretación producida por un sujeto con intenciones, pero que se ofrece únicamente como material, a su vez, de otras interpretaciones, no como dogma a seguir, o como norma a acatar.

## 6. EL CAMINAR POSMODERNO

Expuesto ya el trabajo de los dos franceses al respecto de la apertura que reside en evitar la comodidad de las nociones simplificadoras, es el momento de abrir camino por las posibilidades que la posmodernidad deja, ahora, abiertas.

Una vez más de la mano de Kracauer, vemos cómo su forma de trabajar los textos se asemejaba a la de pasear por las calles.<sup>12</sup> En un primer momento, la travesía por la ciudad revela la dispersión

9 J. RANCIÈRE, *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Laertes, Barcelona, 2010

10 A. RAPOSO y M. VALENCIA, ‘Posmodernidad. Hacia un nuevo marco crítico para la comprensión de la arquitectura’, en Revista electrónica DU&P, Volumen II, n°5, Universidad Central de Chile, Chile, 2005.

11 En cierto modo, aunque arriesgado, me atrevería a incluir aquí las apreciaciones revolucionarias de Benjamin, esas delimitaciones de “política estética” y “estética política” resultan, contrapuestas, todo un montaje ideológico justificador.

12 M. LÓPEZ, ‘Las formas de la crítica de Kracauer’, en Construcciones y perspectivas, Gedisa, Barcelona, 2009.



del paisaje que confluirá en el mosaico a través de la articulación poética de observaciones particulares. Adquiere ahora relevancia la importancia del papel del crítico de arte o el hermeneuta filosófico en el mundo del arte de hoy. Son individuos que tienen “la posibilidad de construir una comprensión de lo que la sociedad arroja como disperso”.

Todo ello conforma el alféizar de la ventana donde apoyarnos para ver cómo crece una nueva ciudad. Pero la posmodernidad no es ya tiempo para contempladores. Mirar no sirve de mucho para que emerja lo no visto en las calles de una urbe de hoy. Hay que caminar, del mismo modo que al limitarse a observar la portada de un libro poco aprehenderemos del mismo.

Por ello es por lo que, para terminar estas líneas, recojo la propuesta de Francesco Careri, recorrer la historia del arte a través de una nueva práctica del andar.<sup>13</sup> Ello implica una nueva sensibilidad hacia las transformaciones contemporáneas, constituyéndose así en una herramienta hermenéutica.

Pero hoy se anda diferente a cómo podría hacerlo Benjamin en *Calle de sentido único* o en su *Infancia en Berlín* o, en general, a los artistas de vanguardia por el París de la época (dice André Breton, “La tierra bajo mis pies no es más que un inmenso periódico desplegado.”). Y eso debido a que mientras antes sí que era posible retener la referencia de dónde se hallaba el centro de la ciudad, hoy eso se vuelve imposible. El centro no se sitúa en un punto claro, y además está surcado de numerosos vacíos, que poco tiene que ver con los que concibió la Revolución. Así que del mismo modo que sucedía en Las Vegas, el vagabundeo solo puede concordar con una realidad intemporal.

Si una de nuestras fotos mostraba cómo por la noche los objetos pierden definición de bordes, también así sucedía con los conceptos que Foucault o Rancière aspiraban a manejar, de modo que no debería sorprender ver esta difusión reflejada en la práctica del andar. La red de vacíos que hace un momento apuntaba, y que he descrito como intemporal ya que es móvil, revela la indeterminación de los límites suscitados por el andar. En la introducción al libro de Careri, Tiberghien dirá que “Andar es pues el designar un límite en movimiento, y esta dinámica es un posicionamiento político”.<sup>14</sup> Podemos ver cómo según ello, y recordando la ruptura entre mirar y actuar, andar produce cambios tanto en las fronteras interiores como exteriores. Uno no es el mismo a medida que cruza la ciudad, y esta cambia a medida que se la recorre. Y añade el autor “La transurbancia vuelve así a otorgar al ciudadano el título de viajero”.

Todo ello, se recuerda en el prólogo, se produce cuando se actúa con una mirada libre de opiniones, desprovista del marco tranquilizador de la cultura. Y esto es algo que ya había anotado como punto de partida, tanto desde Sennet, como desde Foucault.

## 7. TRAZOS DE UN POEMA EN LA NUEVA CIUDAD

Vestidos de la forma sugerida y dispuestos a caminar, es buen momento para dar alguna pincelada acerca de las imágenes que uno podría encontrar recorriendo la ciudad posmoderna. Así es cómo lo que nos va apareciendo resulta escurridizo a las concepciones de la arquitectura actual más rígidas. La respuesta inmediata es, ante tal cáncer, la médicamente recomendable; aplicar las categorías ordenadoras para estabilizar de nuevo la zona.

Sucede que, a medida que avanzamos, la ciudad muestra sus vacíos, de forma discontinua. Y estos son vistos como huecos a relle-

<sup>13</sup> F. CARERI, *Walkspaces, El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

<sup>14</sup> G. TIBERGHYEN, ‘La ciudad nómada’, en *Walkspaces. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.



nar por más espacios predeterminados. El problema es que estos vacíos son nómadas, a poco que las gentes que los habitan notan la pulsión del ordenamiento, recogen y se marchan. Y desde luego no se está hablando de espacios vacíos corrientes, como pueda ser “la plaza” o “el parque”. Además, debido a que estos vacíos son en su mayoría periféricos, aíslan al centro, y así el crecimiento enlentece hacia el interior, por tanto, y las zonas exteriores fluctúan con rapidez, escapando cada vez más al control de la ciudad primigenia a medida que perdemos de vista ese núcleo urbano.

Por ello estos espacios exteriores representan muy bien el devenir de la civilización actual, y se entiende desde ahí que se tenga que emplear el recorrido errático para cruzar estas zonas. Mientras el centro se convierte a sí mismo en simulación de lo que es, se hace ready-made, se banaliza (como se puede ver hoy con la ciudad de Valencia, que poco a poco se convierte en no-ciudad), la complejidad se agolpa y gira en torno a él. La ciudad posmoderna es como un arrecife de coral de carácter fractal, figuras autorreplicantes que crecen hacia un afuera cada vez más móvil y menos sedentario. Los surrealistas vieron aquí la pauta para comprender esta periferia como lo reprimido de la ciudad, un margen que se rebelde y se alimente del núcleo de la ciudad.

De modo que, y concluyendo, no se andará al azar, sino que prestaremos atención a los sitios desafiantes, a los que ponen en crisis la sociedad del espectáculo. Buscaremos las ciudades nómadas que se nutren de la sedentaria, como muchas de las mejores tramas del género *cyberpunk* han mostrado desde hace más de veinte años. En definitiva, recorriendo los vacíos, podremos no tocar el centro, y tendremos la sensación, en palabras de Tiberghien, de que el sueño de *New Babylon* se ha cumplido.