

# Nuestra borrosa e intangible ciudad

Juan Soto Ramírez\*

RESUMEN: *Las ciudades borrosas son aquellas que pierden fácilmente sus fronteras simbólicas y reales, donde los espacios públicos y privados se confunden. La pérdida de los referentes de tiempo y espacio en una urbe es un indicador de que se ha vuelto borrosa. Sentirse como un extraño en el lugar al que uno pertenece es experimentar el carácter borroso de la ciudad. Nuestra ciudad no se puede tocar, es intangible e indefinida; lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, lo temporal y lo espacial, el arte y la publicidad se mezclan para regalar imágenes sorprendentes de la vida diaria, las cuales se analizan en el presente texto.*

ABSTRACT: *The fuzzy cities easily lose their symbolic and real frontiers, and the public and private spaces as well. The loss of the reference points of time and space is a good indicator that the city has become fuzzy. Feeling as a stranger in the place every one belongs is living the fuzziness character of the city. Our city is untouchable and indefinite; public and private spaces, the individual and collective, the temporary and space, art and publicity are mixed in a fuzzy city for giving us surprising images in the daily life, that are analyzed in this paper*

*Un teórico de la borrosidad sólo puede dar una respuesta: no teñes de mí*

BARTKOSKO

*Las cosas de las que se habla,  
jamás están presentes*

G. LAKOFF y M. JOHNSON

**E**stamos en la ciudad y la ciudad está en nosotros, parte de nuestra historia está hecha de ciudad y aunque podamos mirar con lujo de detalle los múltiples componentes del espacio urbano, no podemos tocarlos. La ciudad es intangible, borrosa y se caracteriza por la transformación del ciudadano en observador y por la disolución del tiempo en el espacio. Estas características han permitido la consolidación de espacios sociópetos (bares, clubes y discotecas) y sociófugos (aeropuertos, centrales de camiones y estaciones ferroviarias), ambientados por la

\* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

efimerización del arte, la transformación estética de los espacios domésticos y públicos, así como por la pérdida de identidad visual.

Los puntos centrales de la discusión en este artículo son intangibilidad y espacio, ciudades borrosas, arte efímero y arte monumental, en diversos ámbitos cotidianos de la ciudad de México y múltiples procesos sociales desde una perspectiva compleja. Además de rescatar ciertos dominios de lo invisiblemente urbano, se abre una discusión sobre la forma en que el arte se relaciona no sólo con su entorno sino con los elementos que le sirven como contenedores.

#### INTANGIBILIDAD Y ESPACIO

La ciudad es intocable, como muchas cosas que están hechas de colectividad: el amor, el pensamiento, la diversión o el lenguaje. La ciudad es un sentimiento con tradición; la tradición tiene arraigo porque su carácter moral ofrece un cierto grado de seguridad ontológica a quienes se adhieren a ella y sus puntales psíquicos son afectivos [Giddens, 1994:87]. La ciudad no tiene límites precisos y no sólo es un espacio sino también un modelo como la esfera celeste [Finkelkraut, 1996:17]. Pensar la ciudad desde la perspectiva tradicional que separa centro y periferia es insuficiente para explicar y comprender una serie de fenómenos que rebasan los marcos epistemológicos para su estudio.

A las casas comúnmente se entra por las puertas, pero a las ciudades, cuyos adentro y afuera no están perfectamente definidos, no se puede entrar o salir de ellas de la misma manera. La entrada y salida de la ciudad, más que una acción física, es una acción simbólica porque aglutina una forma activa de producción de realidad social y psicológica. Entrar y salir de la ciudad implica dos aspectos simbólicos de la acción: estar dentro de la ciudad es estar en la colectividad y viceversa. La ciudad se construye entre todos; la constitución del hecho y su memoria en gran parte son de naturaleza colectiva, pertenecen a la ciudad y por lo tanto a la colectividad [Rossi, 1971:198].

La ciudad está ahí para ser experimentada, se vuelve visible cuando es narrada y mientras no ocurra eso se mantiene invisible. Cuando se le trata como punto de partida, la ciudad es una metáfora del pasado; si se le trata como punto de llegada, es una metáfora del futuro, pero jamás es actualidad. Uno se aproxima con la mirada a ese punto en el espacio llamado ciudad y se acerca a ella con la materialidad disponible llamada cuerpo.

A una ciudad, como a una estrella, no se le puede mirar en tiempo real; lo que se dice de ella o de cualquier cosa siempre es atemporal y en consecuencia virtual. El tiempo real no existe, nadie existe en tiempo real, nada ocurre en tiempo real y el malentendido es total [Baudrillard, 1995:77]. La ciudad es una ilusión, no así sus edificios, casas, avenidas, parques, aves, callejones, personas, etcétera, que forman

parte de ella. Toda definición de ciudad es borrosa, no por su falta de precisión sino por la modalidad espacial de ser ella misma. Decir que la ciudad es una ilusión material es borroso pero más preciso. Al decir "la" o "ella" suponemos sin darnos cuenta, que tiene un cuerpo de mujer o un espíritu femenino que posa sublime sobre cada uno de sus elementos. La ciudad forma con su territorio un cuerpo inseparable, –idea que no es nueva, pero bastante sugerente–.

Para entender la ciudad y su arte se debe comprender su compleja trama de relaciones afectivas, no tanto su historia. La ciudad es depositaria de historia [Rossi; *op. cit.*:222], pero aún más de afectos. Lo que ha sido fundado tiene historia, pero la historia siempre es una reconstrucción. No hace falta recordar que la palabra "historia", entendida *prima Jacie*, no designa una ciencia en sentido moderno sino que indica algo que ha acaecido, el relato de algo que acaeció y la ciencia que se esfuerza en relatar lo acaecido [Huizinga, 1929:89]. ¿Cómo se fundan las cosas?, ¿cómo nacen las historias de esas cosas? La respuesta es simple: designando un principio de manera arbitraria que se vuelca sobre algo que pretende elevarse a la condición de la diferencia. Las historias tienen un principio y un final, como los sentimientos y como la ciudad, con su fecha de fundación, pero la historia es una reconstrucción de un cúmulo de hechos que contienen afectividad.

A simple vista los hechos parecen estar desordenados, pero gracias a la perspectiva ordenada con la que hemos aprendido a mirar las cosas, cada evento, cada situación y cada accidente aparecen conectados entre sí, como si desde el origen hubieran estado relacionados. La historia de cualquier suceso es una forma ordenada de mirar el desorden; primero suceden los hechos y luego se les construye su historia, nunca ocurre lo contrario, a menos que se esté mintiendo.

Una vez que la historia ha sido construida se territorializa, se le otorga una sala de estar. Estamos acostumbrados a pensar que todo ha ocurrido en un tiempo y espacio determinados; los romances por ejemplo, se marcan en calendarios y se les habilita un día de aniversario; cada celebración es un gran momento ritualizado [Maffesoli, 1994:395]. La ciudad está hecha de historia, pero también cierta parte de nuestra historia está hecha de ciudad. La historia es una perspectiva (reconstrucción) del objeto (hecho pasado) que guardamos para recordar después (futuro) y que mostramos como actualidad (presente), de tal manera que toda historia es engañosa porque se cuenta de cierta manera, exaltando algunos hechos y empujando muchos otros.

#### MÉXICO, DISTRITO FEDERAL: LA CAPITAL DE LA RUDEZA

Para que se pueda ver y sentir el espacio, es necesario situarse [Damatta, 1994:25]. Hablar del espacio urbano fuera de él, como lo hacen los urbanistas, es demasiado cómodo y poco sensato. Es cierto que múltiples miedos han tomado las riendas de

la vida cotidiana [Lechner, 1998:181], por lo que situarse en la ciudad resulta cada vez más incómodo basta poner atención a las conversaciones cotidianas o mirar con detenimiento cualquier riña callejera.

Nuestra ciudad se ha llenado de violencia, inseguridad y corrupción, cada trayecto se ha cargado de desconfianza e incertidumbre, sus habitantes parecen sospechosos, lo que da un efecto característico a la subjetividad, porque en una ciudad así, ningún lugar puede percibirse como seguro. Entonces, el miedo generalizado se convierte en clima, es decir, un conjunto de condiciones que caracterizan una situación y rodean a las personas; la percepción del espacio es un proceso complejo en el que intervienen culturalmente nuestras motivaciones personales (subjetivas), el cúmulo de experiencias anteriores y ciertos esquemas operativos (experiencias objetivas) [Castorena, 1985:211].

Así, no sólo se desconfía de las personas sino de los lugares y trayectos; en cada esquina asoma la cara de la tristeza, el deterioro de la ciudad no sólo se observa, también se siente. Un denominador común de las sociedades latinoamericanas es el deterioro sistemático de las condiciones materiales de vida de la población [Peñalva, 1986:164].

Este deterioro ha modificado inevitablemente la subjetividad y la percepción de la ciudad porque ha creado nuevos escenarios para el estudio de los problemas urbanos [Castells, 1984]. Es decir, mientras la pobreza, la corrupción y la violencia son evidentes, la inseguridad y el miedo sólo se sienten. Éstos últimos se han convertido en condiciones generalizadas que demuestran nuestra fragilidad y la erosión del vínculo social; las calles se han privatizado, las ventanas de las casas se han llenado de barrotes, los autos se han convertido en cárceles móviles cuyo conductor es presa del miedo y así sucesivamente.

Debido a la inseguridad pública y a otras problemáticas, la estética de la ciudad se ha modificado al cambiar la afectividad colectiva, asimismo, las dimensiones comunes de la ciudad, hacia fuera y hacia dentro también se han transformado [Habermas, 1998:40]. El proceso de metropolización y el fracaso de las políticas de desarrollo urbano, así como el incontrolable flujo humano la han hecho borrosa, sin comienzo ni final.

El desvanecimiento de los perfiles de nuestra megalópolis ha permitido el surgimiento de los no lugares [Augé, 1992], tan de moda entre los urbanistas, quienes insisten en buscar fascinación en lo evidente. Dichos no lugares, más que marcos físicos -llamados pedantemente "espacios de circulación" – son lugares sin sentimiento o sentimientos sin lugar, desterritorialización pura o pura desterritorialización; tal vez los no lugares sean novedosos y llamativos para quienes no se habían dado cuenta que la afectividad siempre llena el espacio y que cada espacio cuenta con un cúmulo de afectividad que lo hace agradable, tosco, melancólico o tenebroso.

La desterritorialización, se experimenta, por ejemplo, cuando alguien se siente extraño en su propia casa o en su ciudad, pero también cuando no se está en casa o en la ciudad y se anhela estar ahí. Es un proceso de desconfiguración de la identidad, es decir, quien extraña su ciudad, su familia o su casa, extraña los referentes fijos que le dan identidad, que lo hacen alguien familiar; lo que echa de menos quien tiene nostalgia no es sólo el terruño sino la propia identidad [Finkielkraut, op. cit.:139]. Por ello, la gente que vive en calles oscuras no se asusta al transitarlas, como el empleado del aeropuerto u hotel no puede sentirse extraño en su espacio de trabajo.

Los no lugares sólo son tales para quienes no están familiarizados con ellos y también para los ingenuos investigadores que han encontrado un nuevo campo de trabajo para obtener financiamientos. Un lugar que sirve como referencia, punto de partida y llegada, que distingue lo propio y lo ajeno, tanto individual como colectivamente, que señala sus fronteras, es un factor de unión [Camarena, 1990:39].

Sin embargo, se trata de una unión simbólica. El sello que el lugar imprime a las personas por su residencia o nacimiento se lleva en el corazón, en sentido metafórico.

Lo familiar, que distingue lo propio de lo ajeno, es aquello conocido y que forma parte de uno mismo porque se lleva en la memoria y acompaña a todas partes, es como una sombra que sirve de guía a la identificación (de situaciones, caras, estados de ánimo, lugares, etcétera). La familiaridad, aquello que da confianza, es como un mantel que una vez extendido está listo para que se coloquen cosas sobre él, pero sobre la familiaridad se ponen frases como: "Tu cara me resulta conocida", "Es como si esto ya lo hubiera vivido", "¿A poco nunca te habías sentido así?", permitiendo hacer algo conocido de algo relativamente nuevo; aun cuando es imposible vivir dos situaciones iguales en tiempo o en espacio, gracias a la familiaridad éstas situaciones pueden parecerse entre sí aunque no tengan nada que ver. La familiaridad es como una goma que borra lo bonito de las caras, las relaciones o las cosas, porque da paso a la costumbre. Quien se familiariza con algo, paulatinamente se acostumbra a ello. La familiaridad elimina el asombro.

Lo familiar en la ciudad es el cambio visual y estético -no la permanencia-; lo inestable del aspecto de la ciudad es lo acostumbrado. La acelerada transformación del espacio urbano nos ha dejado con la sensación de ser extraños en algo que era nuestro, que nos pertenecía quizá no física sino simbólicamente. En la ciudad es común encontrar un centro comercial o un conjunto habitacional en un lugar por donde no se había transitado y de eso ya nadie se asombra, por ejemplo, en los Estados Unidos, los últimos 30 años han sido un periodo extraño para la arquitectura y para su público, porque se construyó un gran número de edificios nuevos; paseos enteros y viviendas surgieron de la noche a la mañana como hongos en una película en cámara lenta [Hughes, 1981:425]. Algo similar sucede en México y en muchas otras ciudades del mundo. Mientras el territorio urbano se expande, el concepto de

ciudad se encoge o cada vez es menos asible, como los conceptos usados en la investigación social, que son más simbólicos que nunca.

A la ciudad no se le puede tocar sólo narrar, es un imaginario colectivo hecho de concreto, con personas, parques, avenidas y aves, cuya nueva vitamina es la contaminación; no se le puede tocar con las manos sino con la mirada. Se le atrapa con las metáforas hechas de imágenes y palabras al mismo tiempo: "selva de asfalto". Toda ciudad es intangible porque es un sentimiento.

## CIUDADES BORROSAS

Un espacio urbano y cotidiano es un espacio complejo [Lefebvre, 1972:5], por ello puede mirársele de distintas maneras. Los fenómenos sociales presentan un número incalculable de interacciones [*cfr.*: Morín, 1984:284]. Mirar complejamente la ciudad implica el abandono de las miradas temerosas y simplificadoras que tratan de describir todo lo que acontece en ella en términos de relaciones o sistemas de variables. Complejidad es una palabra problema, no una solución, no es sinónimo de complicado, está en las relaciones, mientras la complicación se encuentra en la forma como se establecen dichas relaciones, está también en su vida cotidiana, lo que se reconoce como una posible entrada al estudio de las sociedades complejas [*cfr.*: Achilli, 1987:82]. Para estudiar ciudad hay que estudiar la vida cotidiana porque ahí aparece su complejidad.

La complejidad aparece cuando el pensamiento simplificador falla [Morín, 1990:22]. Al analizar la realidad desintegrándola, surge una tendencia general a perder complejidad o a ahuyentarla, porque es como una piedra en el zapato que incomoda a cualquiera. No puede estudiarse la ciudad por partes, es necesario entenderla como un todo, lo cual es complicado, pero no imposible.

Las posturas reduccionistas, que a lo largo de la historia han denominado entre los conservadores del pensamiento científico, han unidimensionalizado la realidad, simplificándola al máximo; lo complejo está animado por un espíritu cáustico gracias a su interminable aspiración a la multidimensionalidad, por eso, como los embarazos no deseados, implican una incomodidad que debe culminar con el aborto, en el peor de los casos. Hay complejidad donde las formas, los procesos y las situaciones no se completan.

La historia nos ha enseñado a poner límite a las cosas para percibir las, manejarlas, romperlas o prolongarlas, de otro modo sería difícil reconocer las formas aparentemente precisas de la naturaleza. El mundo está plagado de informaciones borrosas. Por alguna razón la vida cotidiana debe ser objeto de ciencia, pero de una ciencia de lo vago, llena de conceptos borrosos y de relaciones imprecisas, de correlaciones débiles, pero no nulas, inscritas en el campo de conciencia del ser [Moles, 1990:363]. Lobarroso es aquello que está en una zona perceptual de indeterminación,

es decir, en un espacio indefinido que no se percibe con claridad; tanto el conjunto como sus elementos son borrosos, todos ellos tienen en cierto grado alguna propiedad [Kosko, 1993:65].

Lo que caracteriza a las ciudades borrosas como la nuestra son dos aspectos básicos para su análisis: 1) la transformación del ciudadano en observador y 2) la disolución del tiempo en el espacio [Finkelkraut, *op.cit.*:150]. Los puntos que servían como referentes para el tránsito y el encuentro se han modificado; el arriba, abajo, delante, detrás, izquierda y derecha se han vuelto móviles, la gente requiere de mayor información para establecer un punto de encuentro, ya no le basta decir: "nos vemos en la estación del metro x"; "en el café y" o "en el hotel z", sino que debe precisar si es adentro o afuera, abajo del reloj, adelante, en los torniquetes o más aún, en la sala de espera o en la habitación 201. Este tipo de fenómenos se atribuyen a la neurosis citadina que se manifiesta en la pérdida paulatina de referentes. Al crecer, las ciudades se dilatan como las pelotas que se exponen al sol y sus referentes fijos se mueven. Lo que se conocía como centro se ha multiplicado y lo que se conocía como periferia se ha desdibujado, haciendo de la ciudad un espacio poli-céntrico y multi-periférico.

Para el caso de la ciudad de México, "Alameda" (además de ya no designar un terreno poblado de álamos o un paseo con árboles) sirve para evocar tres alamedas que sirven como tres centros en una misma ciudad: la central, que es la que todos imaginan, y sus dos "hermanitas" localizadas al sur y al oriente. El Periférico, que todavía hasta hace algunos años servía de borde a la ciudad, ha sido tragado por ésta, su nombre es más simbólico que real porque en algunas partes la atraviesa y en otras la rodea.

La ciudad se ha desparramado de manera dispareja, ese crecimiento del que todos hablan pero nadie imagina ha sido desproporcionado. Circular por el Periférico da dos posibilidades al automovilista: 1) la de sentirse dentro de la ciudad estando en una zona simbólicamente limítrofe, y 2) la de estar en un límite simbólico sin perder las dimensiones materiales de su propio recorrido. Pero el Periférico no es borroso, lo que es borroso son los límites de la ciudad.

Todas las ciudades que tienen algo parecido al Periférico también son borrosas por naturaleza o están por adquirir sus límites simbólicos. El crecimiento demográfico espacialmente obliga a que las urbes sean borrosas porque requieren diversos centros de acción o límites convencionalmente imaginarios que impidan diluirse en la ficción a los referentes para el tránsito y el encuentro. Según algunos autores [Osmond, *cit.* en Gubern, 2000:159 y s] en la ciudad se han generado espacios sociópetos (discotecas, bares o clubes) y sociófugos (aeropuertos, centrales de camiones y estaciones ferroviarias). Los primeros, haciendo mancuerna con la cultura agorafílica, permiten a las personas tener un territorio de socialización sexual y los segundos conducen al amontonamiento y a la movilidad.

Lo borroso de la ciudad no está solamente en sus bordes sino también en su interior. En determinadas zonas, una colonia de escasos recursos colinda con otra contrastando drásticamente. La noción de zona marginal ha adquirido otro matiz porque ya no se aplica, ni siquiera sociológicamente, a zonas de escasos recursos, sobre todo cuando en esos espacios se han construido colonias residenciales; Santa Fe, Lomas de Tarango, Colinas del Sur, Las Águilas y su ampliación son claros ejemplos de lugares de alto contraste. En las zonas marginales ahora ya no viven exclusivamente los pobres sino también los ricos. Es obvio que en diferentes condiciones, la noción de alto contraste, utilizada para el análisis del espacio urbano, cuenta con mayor potencialidad que la de marginalidad. Los habitantes reciben todo esto sin dar nada a cambio, simplemente por el hecho de estar presentes, por medio de la reciprocidad del marco forma-de-vida [Hannertz, 1998:214].

Recientemente los ricos se han trasladado a este tipo de zonas residenciales, alejadas cada vez más del flamante y simbólico centro de la ciudad, lo cual ha permitido que dichas zonas adquieran un carácter de exclusividad, en las "zonas de alto(s) contraste(s)" lo suntuoso de las áreas residenciales se opone (visual y drásticamente) a la escasez (material y evidente) de las populares. Así, mientras se aprecian casas que abarcan manzanas completas, también hay, metros adelante, decenas o cientos de casas y apartamentos en la misma extensión territorial que una residencia, donde el tamaño de la propiedad simula la riqueza acumulada, simulando el poderío económico.

La ciudad de México está plagada de zonas de alto(s) contraste(s), cualquier trayecto desde el centro al sur o norte lo demuestra. Pero también existen enclaves como Polanco, Reforma y Chapultepec, cuya estética visual y formas de vida rompen contundentemente con las de la ciudad en general, no porque ahí se ubique el dogmático Centro Cultural Arte Contemporáneo, el elitista Auditorio Nacional o el escabroso Campo Marte (que no tienen nada de contemporáneos y nacionales) sino porque de marciano, Polanco lo tiene todo, parece una ciudad dentro de otra u otra ciudad dentro de una. Para entender lo complejo de las ciudades, incluida su borrosidad, es necesario desarrollar una perspectiva de altos contrastes que permita comprender el nacimiento de la ciudad como producto de la concentración de la sociedad en el tiempo y en el espacio [cfr.: Moles y Rohmer, 1998:39]. Es la concentración y no la proliferación lo que define las ciudades como la nuestra ya que mediante la concentración todo se ha amontonado en el espacio urbano.

La ciudad ha adquirido un volumen que no tenía. La famosa *Guía Roji* de la ciudad de México, cuyo nacimiento está fechado en 1928, reúne más de 50 mil calles y avenidas; la *Sección Amarilla*, cuyos orígenes datan de 1897 fue adquirida por TELMEX 53 años después, anuncia a más de 700 mil empresas; a *Sección Blanca* aglutina millones de números telefónicos y así muchos otros ejemplos.



La ciudad ha generado una situación incómoda debido al amontonamiento, en cualquier lugar hay personas cuyos trayectos se cruzan con los de otras. A esta concentración de personas yendo y viniendo de un lugar a otro, se le suma la concentración de calles, edificios, etcétera; un elemento fundamental de la nueva ciudad es que ha dejado de ser un lugar de encuentro y se ha convertido en un macroespacio, en una sucesión de lugares de cruce [Corraliza y León, 1994:53]. La ciudad ha dejado de ser exclusivamente un mundo fragmentado que produce dualidad [Castells, 1984], para producir multiplicidad. Está hecha de concentrados activos, no de flujos; como lo concentrado produce amontonamiento, dentro del espacio urbano todo aparece desordenado, situación que hace que pierda identidad visual y que su aspecto admita la concurrencia de elementos arcaicos y novedades del desarrollo tecnológico.

Frente al ahora "inteligente" y por muchos años olvidado edificio del *World Trade Center* (con sistemas automatizados que operan y regulan el alumbrado y la temperatura, ventilación en estacionamientos, etcétera), cualquiera de las construcciones que lo circundan son una tontería. El Palacio de Bellas Artes, la Torre Latinoamericana y Garibaldi son como un Triángulo de las Bermudas donde la identidad se pierde fácilmente por la falta de articulación entre los elementos del espacio urbano. Por ello es fácil comprender que la compenetración de las culturas y sus diversas temporalidades contaminan las maneras de ser y de pensar [Maffesoli, 1993:205]. Cada uno de esos lugares es influenciado por una mitología particular y diversificada que se conecta culturalmente con tiempos diferentes, aun cuando se sabe que el Centro Histórico es uno de esos lugares, parece un rompecabezas que debe armarse para poder entenderlo. Sin embargo, esto le sucede a la ciudad completa.

Tomemos otro caso aún más drástico: los aciertos plásticos que pudo haber tenido la ruta vehicular llamada "Ruta de la Amistad" -independientemente de sus trágicas evocaciones preolímpicas- quedaron aniquilados por la voracidad y la ausencia de todo criterio estético y de normas de organización visual [Hernández, 1988:11], pero ¿qué se puede esperar de una ciudad en la que la gran mayoría de los proyectos culturales están sujetos a intereses políticos o institucionales sin rumbo?

Nuestra ciudad se ha hecho más borrosa porque ha ganado complejidad, porque sus rasgos más distintivos permanecen ocultos, porque mientras más se habla de ella se le entiende menos. La ciudad es borrosa por naturaleza porque se presenta como algo extraño ante los ojos de sus habitantes familiares.

#### ARTE EFÍMERO

Efímero es aquello con corta duración, como los suspiros o las sonrisas que iluminan una cara. En esta sociedad plagada de incertidumbre, cuya velocidad se incrementa día con día, es difícil pasar por alto que muchos de sus elementos se han vuelto

efimeros, como el arte, que no es decorativo ni publicitario. Así, toda utilización estética del espacio [Torrijas, 1988:17], intencional o no pero de corta duración, puede ser considerada como arte efímero; dicha utilización estética es perecedera por lo que su manifestación es etérea; la utilización de las estaciones del Metro para realizar exposiciones de pintura o fotografía es un ejemplo de ello: si las personas no van a los museos, los museos van a ellas.

En nuestra ciudad ha proliferado el arte efímero. Para reconciliar los edificios con los eslóganes, hace falta tener un valor "rayano en la locura" [Hughes, 1981:426]. Es obvio que los edificios de cristal y los anuncios espectaculares perfectamente colocados sobre ellas no son una obra de arte ni se les puede colocar la etiqueta de lo artístico, pero sí son muestra de arte efímero. Aun cuando esto también ocurre en los interiores en las casas hay imágenes de plantas y flores estampadas en cortinas, colchas, alfombras, cuadros y sillones [Gubern, 2000:163y s], la decoración de hogares y personas es otro tipo de arte efímero. Gracias a la fitofilia las personas suelen decorar sus hogares con flores artificiales, sustituyendo a las naturales, gran cantidad de adornos tienen forma floral: pendientes, anillos, pulseras, dijes; los signos suplantando a las personas y a las cosas, como la flor de plástico a la flor natural o los peces estampados en la cortina al medio acuático [Gubern, *op. cit.*:165].

En el arte efímero, la transformación del espacio no es profunda ni duradera, tampoco busca la perdurabilidad en el tiempo, pero sí modifica la estética urbana y no conecta con el sentido de utilización del espacio mismo sino que desconecta del repertorio simbólico, anunciando: "Lo importante no es que se me vea bien o mal, sino que ya me lo vieron" (al interior de las casas, por ejemplo, la distribución de los muebles se hace de tal modo que éstos permitan mirar libremente la televisión). Este tipo de mensajes no encaja con la realidad que describe y mucho menos convoca al sentido comunitario de una sociedad. En este arte efímero no hay una oposición frontal a la religión de la cultura burguesa y a su ceremonial del placer como lo había en épocas pasadas [Gadamer, 1977:42].

Diversas manifestaciones del arte efímero, la publicidad por ejemplo, desarticulan el sentido irreverente, crítico y subversivo del arte haciendo pasar sus productos como mercancías; basta mirar el *Polyforum* o *Lecumberri*. El aspecto visual de la ciudad es ruido que se ve. El arte efímero, que decora y publicita pero que no es subversivo, es un puente entre la realidad y la ficción del "gusto dominante". No se puede ser tan *punk* viviendo en Las Lomas o Polanco; la efimerización del arte propicia que no sólo circule como espectáculo sino que se consuma como tal.

El proyecto arquitectónico de San Ángel, conocido como Pedregal, más que un terreno cubierto de piedras sueltas es un museo al aire libre que puede recorrerse en el transporte público, el cual sustituye a esos pequeños trenes utilizados en los grandes centros de diversiones. En los Jardines del Pedregal, por ejemplo, está el

Bulevar de la Luz, cuyas calles aledañas se llaman Lluvia, Nubes, Agua, Huracán, Rocío o Nieve (evocaciones a un entorno natural que no existe) las cuales no escenifican la belleza de algunos fenómenos naturales sino la incompatibilidad entre la utilización estética del espacio y la vivencia del mismo. La exhibición de la riqueza se contrapone a la apretujada y humilde mirada de quienes viajan en el transporte colectivo, admirándose, extrañándose o familiarizándose con el lujo y el poder del lugar. Pero el arte efímero necesita una ciudad que promueva esa desconexión con el espacio, liberando el anonimato o la extrañeza [Wirth, 1938] y conectando con la admiración: esa forma de contemplar con sorpresa, es decir, con la boca redonda y los ojos cuadrados. Frente al arte efímero no hay experiencia estética porque no se establece una relación de intimidad entre quien la experimenta y el artista que la suscita con la obra [cfr.: Hemández, 1988:15]. ¿Qué puede incitar "La Giganta" en el velador del recinto que la acoge?

La ciudad supone la aparición de rasgos nuevos, de perfiles aún imprecisos que suponen una ruptura de las pautas de integración social [Corraliza y León, 1994:55], por lo que el arte efímero no está en los museos sino entre lo decorativo y lo publicitario, tanto en lo privado como en lo público; basta mirar el tapiz de la pared, los colores extraños con que ha sido pintada la casa vecina por dentro y por fuera o los adornos de las calles y se verá arte efímero por todas partes.

#### *Arte monumental y arte efímero*

En nuestra ciudad, se han construido monumentos tanto a la maternidad como a la Independencia, a la Revolución y al descubrimiento de América, logrando aislar el sentido de comunidad de la comunidad misma. El Ángel de la Independencia (o ¿Ángela?) ha servido desde hace algunos años como punto de concentración para festejar los triunfos de la selección nacional de fútbol, aspecto que borra o aniquila el sentido originario de la utilización estética del espacio, pero que reconcilia lo culto con lo popular, lo nacional con lo extranjero y lo tradicional con lo innovador. La escultural Diana Cazadora, el máximo símbolo sexual de toda la ciudad, logra atraer las miradas no por la técnica y los procedimientos utilizados para inmortalizar a una mujer "anónima" sino por las pronunciadas formas del cuerpo desnudo que sostiene un arco y una flecha; a ojos del incauto, la escultura no es arte sino una mujer desnuda, por lo que conocer su identidad es lo de menos.

Estos espacios son micro escenarios que representan la complejidad cultural urbana, la convergencia de ideologías múltiples y las constantes e indescriptibles interacciones que ocurren en ellos. Las horrendas Torres de Satélite y Bellas Artes lo demuestran. Durante muchos años las bellas artes ocurrían sólo en Bellas Artes; sólo ahí se oían conciertos, se decían conferencias, se veían exposiciones; no siempre fueron tan bellas: sólo excepcionalmente algo bueno ha ocurrido en Bellas Artes,

como el velorio de Frida Kahlo [Blanco, 1984:46]. Además, el espectáculo de Juan Gabriel.

La utilización estética del espacio ha perdido su carácter subversivo porque se ha instrumentalizado, porque la oposición frontal a la ideología dominante y sus rituales no aparece más. Los museos, espacios que silencian lo subversivo del arte y la cultura, constantemente sirven como escaparate para el morbo ciudadano que no busca la estilización del cuerpo sino la pornografía; después de todo, la línea divisoria entre el desnudo y la pornografía es muy frágil ¿qué es la pornografía? ¿lo obsceno comienza donde termina el erotismo? ¿de qué precisamente depende la distinción? La mayoría de las respuestas siguen siendo inciertas y la definición, frágil [Arcan, 1991:25]. El desnudo, aun siendo artístico y la pornografía por muy blanda que se presente, abren la caja donde se guarda el morbo, pero sería absurdo caer en una situación de alarma generalizada. No deberían menospreciarse las obras de arte que despiertan otras vibraciones puramente físicas ("bajas", como se dice hoy), sino a la persona que reacciona con vibraciones "bajas" ante ella [Kandinsky, 1910:180]. Basta mirar ciertas acciones de grupos como Pro Vida, en México que no sólo hacen de su ignorancia un lujo sino que fomentan una mala imagen del arte. No debemos olvidar que grupos como éste, impulsados por un puritanismo vulgar, aún logran la clausura de ciertos eventos artísticos.

### *Del arte y la memoria colectiva*

Tanto el arte como la memoria colectiva se han quedado sin espíritu, sin conexión con el pasado ni con el futuro; han sido atrapados por la actualidad del presente. Su temporalidad ha adquirido un carácter imaginario, de índole colectiva pero de poca duración y los habitantes terminan encariñándose con esta ciudad aunque sea a ratos, a pesar de no entenderla por completo, sin importar que del caos de los hechos sensibles sólo se obtenga un sentido [Lefebvre, 1972:15] que no conecta con la utilización estética del espacio sino con su fealdad.

La fealdad es lo que se opone al deleite, desde el interior o el exterior, desde el espíritu o la materia; lo feo carece de gracia y por tanto de atractivo, es lo que no se voltea a ver en las calles y el arte en general ha adquirido esta condición. Nunca como en el siglo xx había proliferado tanto la fealdad en el arte [Azara, 1990:13], en la ciudad, en la vida cotidiana, en las relaciones sociales y en las disciplinas científicas.

El arte y sus manifestaciones han adquirido un carácter casi exclusivamente decorativo [cfr.: Bordieu, 1979:266-282]. Las insulsas políticas culturales han servido para decorar la ciudad con arte, lo que pone en evidencia la ignorancia de quienes emprenden dichos proyectos. El arte no es decorativo: la magnificencia de la Torre del Caballito (color amarillo como taxi antiguo, frente al acartonado edificio de la Lotería Nacional) o los bellísimos murales del tenebroso Palacio de Lecumberri

-que está frente a una base de microbuses- se desvanecen en una ciudad que con su arte, también se vuelve efímera.

Se empieza a amar al espacio urbano, a reconocerlo, a reconciliarse con él, como se ha hecho ya con la Catedral-edificio mucho más caro, mucho más tardado y con más turbia historia que Bellas Artes-, con las fuentes de la Alameda, con el Palacio Nacional, con las estatuas de Reforma y con la glorieta del Metro Insurgentes; porque hasta en sus fealdades la ciudad refleja a sus habitantes [Blanco, 1984:47]. Revestida de arte efímero, la ciudad se ha convertido en un delirio incomprensible e inaprehensible para el incauto transeúnte que se desplaza como turista japonés.

La contraposición entre transformación y expansión perfila una ciudad sin contemplación, una ciudad sin ciudad. En sus recorridos se puede comprobar el sentimiento de transitoriedad de sus calles, donde no hay lugar para la mirada, por lo que sus espacios apenas se contemplan [Fernández, 1990:155]. Cuando se contempla, la ciudad aparece como museo o anecdotario de lo increíble, más que algo familiar. Después de esto, cualquier espacio artísticamente convencional o convencionalmente artístico es ficción, un escaparate para el morbo más que un referente fijo para la conciencia de apropiación. El perfil de inhabitabilidad que ha adquirido esta insegura ciudad habla por sí misma: una realidad urbana devastada por la hostilidad y cuyas actividades cotidianas han sido restringidas por la ausencia de confianza y el aumento del riesgo [Beck, 1997:176] que se sumerge una y otra vez en el anonimato y se disfraza de impunidad.

Todo pareciera indicar a que el arte, que no alcanza a ser decorativo ni publicitario, se presenta como la fe perdida en la cultura en una ciudad sin esperanzas. Es así porque el arte, bien visto, no sirve para nada, carece de utilidad y sentido práctico. El arte en la ciudad ni siquiera ha domesticado el poder de la ficción al cual se han entregado sus habitantes porque los espacios que se le han destinado no promueven la identificación sino el desarraigo espacial, ¿quién se identifica con lo que artística y monumentalmente sobrevive en la ciudad si se trata de una elección realizada por las fuerzas que operan en el desenvolvimiento temporal del mundo y de la humanidad, por quienes se han ocupado del estudio del pasado: los historiadores? [Le Goff, 1977:176]. Los materiales de la memoria colectiva y de la historia, documentos, monumentos y obras de arte, no están conectados a la memoria porque no transmiten el recuerdo ni el sentido original de su finalidad conmemorativa. Por el contrario, en ocasiones rompen con la estética visual de la ciudad porque simulan la incrustación forzada del pasado en el efímero presente. Su huella no toca el futuro porque el arte ya no se constituye como un legado cultural y el espacio urbano parece expulsarlo, más que aceptarlo. Una ciudad que simbólicamente está en ruinas, uno de los aspectos más emblemáticos de la melancolía [Roberts, 1995:141y s], requiere del arte para no verse tan solitaria, vacía, indiferente y fría; necesita cariño para adquirir un poquito

de color. Después de todo, el amor es una llamada al otro y constituye un despertar de la sensibilidad [cfr.: Finkelkraut, 1993:72] Sin embargo, el arte y el amor son efímeros por naturaleza: no duran toda la vida.

#### PASAJE FINAL

Una metamorfosis invisible aparece en los nuevos perfiles que alimentan la construcción del espacio metropolitano [Fernández, 1990:154] la ciudad, llena de objetos, se vuelve invisible. El desencuentro con uno mismo ocurre en multitud, en público, en lo colectivo, en la muchedumbre; donde hay gente, la individualidad se desvanece. El encuentro o reencuentro ocurre en la intimidad. Las formas de la vida atraviesan por un proceso de reconversión que dota de singularidad a la estancia cotidiana en la urbe, o lo poco que de ella queda; esto produce un hábito a lo invisible, que es la cotidianidad: los objetos, por ser tan vistos, se vuelven familiares; de tan familiares, hogareños y de tan hogareños, invisibles [Monsiváis, 1995]. Cuando la mirada se diluye, aparece la invisibilidad, porque la densidad se hace demasiado débil y el espacio no está totalmente poblado [Claval; 1978:45]; por ello las ciudades requieren del arte para intentar seducir a las miradas, sacándolas de su habituación al espacio.

Sin embargo, nuestra ciudad ha adquirido una condición de aislamiento en multitud, se ha convertido en un espacio para náufragos. La dispersión de lo social permite que la compañía se viva como algo decorativo, como una aspiración sublime que ahuyente el abandono. La comunidad sin proximidad física ni emocional convierte a la sociedad en un desierto lleno de gente [Gubern, 2000:165]. Las nuevas manifestaciones artísticas ya no están en los museos sino en las calles, en forma de arte efímero. El Metro, por ejemplo, se ha convertido en un gran museo para artistas solitarios donde se evoca la colectividad sin festejo y la soledad sin aislamiento [cfr.: Augé, 1987:56], así como el estudio o la casa de cualquier persona. Entonces, la ciudad en toda su extensión se ha convertido en un gran circo cuyos acróbatas, mimos, trovadores y payasos le han inyectado un especial colorido cuya virtud no está en el manejo de las técnicas escénicas sino en las habilidades para sobrevivir de manera cotidiana. Lo invisiblemente artístico siempre estará frente a los ojos, pero difícilmente se le reconocerá como tal, porque en una ciudad ficticia, desdibujada o borrosa, el arte ha adquirido su carácter efímero y las miradas iracundas no permitirán que se le otorgue un lugar especial en la cultura, por el simple hecho de no provenir de las academias, donde también se han formado los críticos de arte, una especie de artistas frustrados.

Para recapitular las fuerzas vivas de la subversión, la historia del arte requiere abandonar esas petulantes e iconoclastas miradas que sólo son capaces de reconocer lo elitista del arte, para entender que recientemente se ha desplegado un gran

movimiento artístico que ha hecho del espacio urbano una entidad borrosa. A la ciudad no se le puede tocar, como a muchas cosas que están hechas de colectividad: el amor, el pensamiento, la diversión o el lenguaje. Lo visible deja de ser algo inaccesible cuando se concibe, no según el pensamiento de proximidad sino como englobante [cfr.: Merleau-Ponty, 1959:263].

*El fin de toda nuestra exploración será  
llegar a donde empezamos a interpretar  
por primera vez ese lugar*  
T. S. ELLIOT

#### BIBLIOGRAFÍA

##### **Achilli, Elena Libia**

1987 "Notas para una antropología de la vida cotidiana," en *Revista Paraguaya de Sociología*, núm. 69, mayo-agosto, pp. 81-93.

##### **Augé, Marc**

1987 *El viajero subterráneo*, Buenos Aires, Gedisa.

1992 *Non-Lieux*, París, Seuil.

##### **Azara, Pedro**

1990 *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, Anagrama.

##### **Baudrillard, Jean**

1995 *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama.

##### **Beck, Ulrich**

1997 "La teoría de la sociedad del riesgo reformulada", en *Polis 97. Horizontes contemporáneos: Sociología y Psicología Social*, México, uAM-Iztapalapa, pp. 171-196.

##### **Blanco, José Joaquín**

1984 "En una ciudad tan punk, ¿por qué asombrarse de Bellas Artes?", en *Un chavo bien helado*, México, Era, pp. 42-48.

##### **Bourdieu, Pierre**

1979 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

##### **Camarena, Margarita**

1990 "Homogeneización del espacio", en *Revista Mexicana de Sociología*, julio-septiembre, pp. 35-48.

Castells, Manuel

1984 "La crisis, la planificación y la calidad de la vida: el manejo de las nuevas relaciones históricas entre espacio y sociedad", en *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 4, octubre-diciembre.

1986 "The new urban crisis", en Dieter Frick, *The quality of urban life*, Berlin, Gruyter.

Castorena, Lorella

1985 "Espacio y vida cotidiana", en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, octubre-diciembre, pp. 209-220.

Claval, Paul

1978 *Espacio y poder*, México, Fondo de Cultura Económica.

Corraliza, José A. y José María León

1994 "*Procesos psicosociales y marcos físicos*" en Morales, José Francisco, *Psicología Social*, Madrid, McGraw-Hill, pp. 43-65.

Damatta, Roberto

1994 *A casa e a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, Sao Paulo, Brasiliense.

Femández Alba, Antonio

1990 *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Barcelona, Anthropos.

Finkelkraut, Alain

1993 *La sabiduría del amor*, Barcelona, Gedisa.

1996 *La humanidad perdida*, Barcelona, Anagrama.

Gadamer, Hans Georg

1977 "La justificación del arte", en *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, pp. 29-66.

1994 "Vivir en una sociedad postradicional", en Beck, U. Giddens, A. y Lash, S., *Modernización reflexiva: tradición, política y estética en el orden social moderno*, Madrid, Alianza, pp. 75-136.

Gubern, Roman

2000 *El eros electrónico*, Madrid, Taurus.

Habennas, Jurgen

1998 "Nuestro breve siglo", en *Nexos*, núm. 248, agosto, pp. 39-44.



Hannertz, Ulf

1998 "El papel cultural de las ciudades mundiales", en *Conexiones trasnacionales. Cultura, gente, lugares*, Valencia, Cátedra, pp. 205-225.

Hernández, Raúl

1988 "La última respuesta", en Martner, Carlos, *Arquitectura imaginada: Proyecto de una ciudad para las artes*, México, UAM-Xochimilco, pp. 10-15.

Hughes, Robert

1981 "Tom Wolfe: ¿Quién teme al Bauhaus Feroz?", en *A toda crítica*, Barcelona, Anagrama, pp. 425-430.

Huizinga, Johan

1929 *El concepto de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica.

Kandinsky, Wassily

1910 *De lo espiritual en el arte*, Berlín, Barral.

Kosko, Bart

1993 *Pensamiento Borroso*, Barcelona, Crítica.

Le Goff, Jacques

1977 *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós.

Lechner, Norbert

1998 "Nuestros miedos", en *Perfiles Latinoamericanos*, núm. 13, diciembre, pp. 179-198.

Lefebvre, Henri

1972 *Espacio y política*, Barcelona, Península.

Maffesoli, Michel

1993 *La contemplation du monde*, París, Grasset.

1994 "Le sens commun", en *Société*, París, núm. 46, pp. 387-397.

Merleau-Ponty, Maurice.

1959 *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.

Moles, Abraham

1990 *Las ciencias de lo impreciso*, México, UAM-Azcapotzalco/Porrúa.

Moles, Abraham y Élisabeth Rohmer

1998 *Psychosociologie de l'espace*, París, L'Harmattan.

**Monsiváis, Carlos**

1995 *Los rituales del caos*, México, Procuraduría Federal del Consumidor.

**Morín, Edgar**

1984 "De la complexité: complexus", en *Colloque de Cerisy, Les Théories de la Complexité*, Paris, Seuil, pp. 283-296.

1990 *Introducción al Pensamiento Complejo*, Barcelona, Gedisa.

**Peña Iva, Susana**

1986 "Espacio urbano y sociedad en América Latina: la problemática local, emergente en un contexto de crisis", en *Revista Mexicana de Sociología*, octubre-diciembre, pp. 163-173.

**Roberts, Julian**

1995 "Melancholy Meanings: Architecture, Posmodernity and Philosophy", en Nigel Wheale (ed.), *Postmodern arts*, London, Routledge, pp. 130-149.

**Rossi, Aldo.**

1971 *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

**Torrijos, Fernando**

1988 "Sobre el uso estético del espacio", en Fernández, Jorge (coord.), *Arte efímero y espacio estético*, Barcelona, Anthropos, pp. 17-78.

**Wirth, Louis**

1938 "Urbanism as a way of life", en *American Journal of Sociology*, núm. 44, pp. 1-24.