

Antonio Tudela Sancho:

**ESPACIOS DE EXCLUSIÓN, IMÁGENES DE ALERTA.
UN RECORRIDO SEMIÓTICO POR LA CIUDAD COMO
INTERMITENCIA BIOPOLÍTICA**

Comunicación presentada en el marco de las jornadas ***Sobre capital y territorio III (de la naturaleza de la economía política... y de los comunes)***. Estas jornadas forman parte del proyecto **Sobre capital y territorio** incluido dentro del programa de **UNIA arteypensamiento**

Espacios de exclusión, imágenes de alerta.
Un recorrido semiótico por la ciudad como intermitencia biopolítica ¹

Dr. Antonio Tudela Sancho
Universidad de Granada
atudela@ugr.es

De distintas maneras se asfixia uno en las ciudades: en algunas por la diversidad, en otras, por lo irreconocible.

Pero hay también ciudades idénticas. Las hay cada vez más.

Elias Canetti, *Apuntes 1992-1993*

Benjamin olvidado: ciudad, crítica y sentido

En un artículo titulado muy significativamente «Olvidar a Benjamin», la ensayista argentina Beatriz Sarlo denunciaba en el ya lejano 1995 varias cosas que bien pudieran ser relacionadas con la modesta aproximación a la semiología urbana que nos proponemos en este texto: a propósito de la apropiación acrítica que de Walter Benjamin realizaba la academia por aquel entonces (y sin interrupción hasta la fecha), en un momento de eclosión y de difusión masiva del marchamo de los «estudios culturales», Sarlo criticaba la «obstinación con que tanto desde la crítica literaria como desde la semiótica y el análisis cultural se plantea a la ciudad como tema» (Sarlo, 2006: 77-78). Sin duda, a la autora no le faltan —por traer la acción verbal de su texto al presente— razones en su denuncia. Es cierto el abuso académico de nombres propios como el de Benjamin (o Foucault, o Derrida, o Deleuze, etc., a menudo puestos además en comunión acrítica, como si de un grupo musical pop se tratara), transmutados en autoridad neoescolástica para apoyar a golpe de cita multitud de recorridos intelectuales con la ciudad y su convulso entorno capitalista como tema o telón de fondo, tanto para la complacencia postmoderna como para un vago rechazo estético-izquierdista. Aplauso o rechazo según la tendencia escolar de la voz narrativa en los que, además, el póstumo autor

¹ Este ensayo se inscribe en el Proyecto: «Gubernamentalidad y crítica» (Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Argentina): Código: 2079/0-CIUNSA (Tipo: A).

del inmenso e inconcluso libro de los pasajes ocuparía como autoridad axiomática o baluarte inexpugnable una posición fijada, apuntalada en torno a figuras e imágenes que adquieren una sobredimensión inaudita: bastará con mencionar esas dos voces francesas convertidas por la magia de los escoliastas en sinónimos de cualquier desplazamiento urbano, el *flâneur* y su correspondiente *flânerie*², voces entre muchas otras que pasan paradójicamente desapercibidas a los comentaristas de la obra benjaminiana, con el tan fabuloso como exitoso propósito mistificador, mitologizador incluso, de ofrecernos a un Benjamin de cartón piedra, estetizante e inofensivo comentarista de todos los recorridos urbanos posibles y simbólicamente adscritos a un París que sólo entrada ya la década de 1930 comenzaba a denominar la «capital del siglo XIX».

Conviene, por tanto, desmontar la mitología e invertir en buena medida el camino emprendido por la interpretación escolar: Benjamin no se extasía ante el París del arte y las mercancías porque tal ciudad capital pueda ofrecerle una suerte de modelo de funcionamiento de las ciudades modernas, sino antes al contrario: «En la ciudad reconoció objetos construidos, disposiciones y usos del espacio, tipos, sistemas de movimiento y de comunicación, íconos tecnológicos, que iban rodeando el impulso teórico y crítico de su empresa» (Sarlo, 2006: 82). Una empresa de exploración del sueño, por decirlo rápidamente, que la ciudad encarna o cristaliza, el sueño de novedad unido al flujo de mercancías y a la moda, a los edificios, las vidrieras y la celeridad con la que una interminable procesión de signos va desterrando la vieja y apacible forma que suele identificarse con el tiempo pasado. La fragmentación capitalista que avanza en detrimento de la antigua totalidad. La expresión, si se quiere, de la economía en la cultura, como indicio múltiple de todo un nuevo sistema de dominio que no permite demasiados resquicios para la huida posible. De algún modo, en la estela de Walter Benjamin, pero también de Adorno y Horkheimer, de cuanto ya advirtiera en el período de entreguerras y en el nuevo mundo americano posterior a la segunda conflagración mundial la Escuela francfortiana, tal vez haya que recordar aquí las palabras de Félix Guattari a propósito de un mayúsculo «Capital» que no admite renuencias: «Y de hecho, a través de los medios de transporte, de los modos de vida urbana, doméstica, conyugal, a través de los medios de comunicación de masas, la industria de la recreación e incluso, de los sueños... bien pareciera que ya ningún instante escapa al dominio del Capital» (Guattari, 1995: 42).

Nos aventuraremos, por tanto, a insistir en la lectura de Benjamin como un crítico del

² Como bien señala Beatriz Sarlo en el artículo que comentamos (Sarlo, 2006:78): «El simple paseante vespertino de una retreta provinciana o de una calle peatonal de dos cuadras de largo se ha convertido en personaje de una novela filosófica urbana, esbozada siguiendo la teoría benjaminiana sobre la modernidad en el siglo XIX o sobre las ruinas del capitalismo captadas en el escaparate de sus mercancías.»

capitalismo, cuyo flujo de mercancías interroga en su mirada de la ciudad-capital (y no nos detendremos en la intrincada semántica de este término, recorrida en la lengua francesa y con Valéry como interlocutor por Jacques Derrida —*cap/capital/capitale*—, aunque no dejaremos de tenerla presente: Derrida, 1991). Siempre con un determinado sentido al fondo, y a la busca precisamente de eso mismo: de un sentido que de alguna manera, en cierta manera, «unificaría» los signos de un recorrido (no simplemente el del *flâneur*) urbano como el de la metrópolis europea del *fin-de siècle* (hay que subrayar el sintagma, porque, desde luego, no se puede trasladar así sin más el París benjaminiano a cualquier otra localización, a riesgo de «flanear» sin sentido por São Paulo, Cochabamba o San Juan de Lurigancho). Y entrecomillamos el verbo «unificar», porque —será preciso repetirlo con Beatriz Sarlo— no es ajena al pensamiento de Benjamin cierta nostalgia por la unidad, por esa totalidad perdida cuya crisis relata sin apologizar, por mucho que le pese a más de un postmoderno, como tampoco es posible eludir las marcas en su obra de una dialéctica que remite una y otra vez a las apoyaturas hegelianas del marxismo (Sarlo, 2006: 85-86). Evidentemente, si no se tiene en cuenta lo anterior, Benjamin vale igual para un roto que para un descosido, diluido acriticamente en esa suerte de «esperanto» (Sarlo *dixit*, 2006: 87) de los estudios culturales, en una silueta maquinal que se desplazaría por cualquier escenario urbano, donde por definición siempre hay y habrá sujetos que andan de un lado a otro, historias que se cuentan y memorias que luchan contra el olvido, intentos de construcción del sentido en espacios públicos que pugnan y transan con los privados, donde se reinventan a cada paso prácticas nuevas a medida que otras no tan nuevas van resemantizándose.

* * *

Para el *flâneur*, su ciudad —aunque haya nacido en ella, como Baudelaire— no es ya su patria. Representa un escenario.

Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*

¿Podríamos ver la ciudad —en el sentido general de un determinado espacio de vivencia pública y privada, bajo ciertas constantes (desde luego más amplias que las del París capital del siglo XIX) y sometido a una serie más o menos abierta de constricciones— como una especie de «intermitencia biopolítica», como señalamos en el título de nuestro texto? ¿Al modo de un vasto interruptor y/o disyuntor en el contexto de un circuito de sentido que cierra y abre según momentos y reglas fácilmente (pre)visibles?

Tal intermitencia nos ha de remitir, como no puede ser de otro modo, al momento que en un conocido texto precursor de multitud de estudios actuales sobre el biopoder y la biopolítica Foucault señalaba como el del tránsito de un viejo derecho de *dar* la muerte o *dejar* vivir a un poder de hacer *vivir* o de *rechazar* hacia la muerte (Foucault, 1977: 167). Momento fundacional, por tanto, de un modo de intervención sobre la vida en el que no cuenta tanto la restricción, la archisabida «represión» tantas veces ligada al concepto popular del poder político, como la capacidad de extraer cosas de esa vida, de alentar sus procesos, de dinamizar su desarrollo. En otras palabras: el poder como organización del tiempo y promoción de efectos a partir de los cuerpos. Desde luego, no será este ensayo el lugar para desarrollar ni siquiera mínimamente un comentario sobre teoría biopolítica. Sólo quisiéramos emplear el motivo a la manera de un dispositivo que encontramos en —si no equiparamos a— el espacio urbano. Sin duda, la ciudad es un medio vivo que concita modos de vida y formas de experiencia, que separa individuos al tiempo que agrega o agrupa colectivos, que demarca modos de comportamiento y marca o señala derroteros por los que es preciso, conveniente —so pena a contrario de la correspondiente corrección— circular. Organismo que crece, por tanto, de maneras diversas y en el que participamos de un modo u otro, a distintos niveles de aquiescencia, con mayor o menor voluntad o agrado.

Si adoptamos la tópica formulación del *flâneur* no tanto de Benjamin como de sus escolásticos seguidores, o —en un tópico al que recurriremos en seguida— la del preferible *voyeur*³, ello será siempre con vistas a propiciar una crítica de la ciudad, que es a la postre tanto como decir de nosotros mismos, de la cultura que nos conforma, adapta y adopta, como la fantástica distopía que creemos que es. La ciudad como capital, en más de un sentido, como latino y polisémico *caput* (cabeza, autor, origen, fin, límite, capital, razón, vida, inteligencia, meollo, etc.), demanda aproximaciones críticas de muy diversa índole, siendo la nuestra tan sólo un insuficiente ejemplo, obviamente necesitado de un trazado mayor y de más fino grano. La pretensión de nuestro ejercicio, si alguna tiene, residirá tan sólo en esbozar un mapa o plano posible para futuras incursiones.

³ Benjamin no es ajeno a la diferencia entre ambas figuras, aunque con los necesarios matices. Así, encontramos entre los apuntes y materiales del *Libro de los pasajes* (Benjamin, 2005: 433) la siguiente referencia, que Benjamin asienta citando a Victor Fournel: «Notable distinción entre el *flâneur* y el mirón. “No obstante, no vayamos a confundir el *flâneur* con el mirón: hay un matiz... El simple *flâneur*... está siempre en plena posesión de su individualidad. La del mirón, por el contrario, desaparece, absorbida por el mundo exterior... que lo golpea hasta la embriaguez y el éxtasis. El mirón, ante el influjo del espectáculo que ve, se convierte en un ser impersonal; ya no es un hombre: es público, es muchedumbre. Naturaleza aparte, alma ardiente e ingenua llevada a la ensoñación... el verdadero mirón es digno de la admiración de todos los corazones rectos y sinceros”. Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 263 (“L’odyssée d’un flâneur dans les rues de Paris” [“La odisea de un ‘flâneur’ en las calles de París”]). [M 6, 5]»

Trataremos a continuación y conforme a tal propósito de bosquejar un breve recorrido semiológico por la ciudad, con el apoyo de una serie de imágenes fácilmente reconocibles o intercambiables por cualquier otra serie. La nuestra será de suyo limitada y arbitraria, dependiente tanto de nuestro particular derrotero como del albur al que nuestra mirada se debe. Por tanto, no tendremos pretensiones artísticas, y ni tan siquiera reclamaremos una determinada posición interpretativa, más allá de cierta deferencia al Benjamin a menudo «olvidado» por la escolástica —sin que esto suponga reivindicación alguna de una por definición imposible ortodoxia benjaminiana—. La serie de imágenes que emplearemos tan sólo tratará de concitar asombro y reflexión, por más que sólo podamos ofrecer en estas líneas escasa medida de ambas nociones. Cada particular imagen pertenece a una ciudad concreta, aunque podría encontrarse —de hecho, se encontrará— en cualquier otra: podríamos, por tanto, situarlas sin expresión local alguna, pero señalaremos su procedencia al modo de un (irónico) homenaje al «origen».

Decía Cioran —quien no sería precisamente un trasunto de Benjamin— que lo único que debiera enseñársele a los jóvenes es que nada o casi nada puede esperarse de la vida, y pensaba en una especie de «cuadro de desengaños» que bien podría colocarse en las escuelas para representar las decepciones que inevitablemente estarían reservadas a cada cual (Cioran, 1987: 117). Sirva la imagen y la broma, de una conveniente tonalidad parda, para establecer un paralelismo con la serie que presentamos, y que bien podríamos plantear como un saludable itinerario escolar —de escuela esta vez, no de escolasticismo— a través de cualquiera de nuestras ciudades modernas, todas por definición capitales.

Por razones didácticas entonces, segmentaremos dicha serie agrupando las imágenes en torno a unos cuantos conceptos.

Ilustración fronteriza: control y normalización del acceso

La frontera, una clásica frontera cualquiera entre dos estados nacionales, no es, desde luego, el espacio del *flâneur*. Ni siquiera es uno de los espacios privilegiados por Benjamin, cuya vida concluyó abruptamente justo ante la imposibilidad de cruzar una frontera —la nuestra pirenaica para más vergüenza— convertida por la guardia de turno en arbitrario abismo.

No toda frontera tiene por qué ser triste, trágica, tétrica y signo de vergüenza, o no tiene por qué serlo *en apariencia*. Baste con pensar en nuestras actuales fronteras líquidas, que dinamizan en una suerte de continuo los umbrales de paso abierto a lo largo y ancho de la

comunidad europea (por más que el derecho de paso deba matizarse, remedando aquel cartel del teatro en *El lobo estepario* de Hesse que dejaba franca entrada sólo a los locos: en el caso europeo, «Sólo para ciudadanos comunitarios»). Sin embargo, la frontera que traemos en imagen ahora (Ceuta_1) sí es todo aquello: triste, trágica, tétrica y señal de vergüenza, aunque cómoda en la relativa invisibilidad que le otorga su posición periférica. Frontera de España, frontera del sur de la vieja y nueva Europa, frontera del primer mundo europeo —de este pequeño suplemento geográfico, de este casi ridículo cabo (*cap*) continental, epígono o «apéndice occidental de Asia» lo llamaba Valéry (Derrida, 1991: 26)—, frontera vigilante de la cultura y de la civilización cristiana y del norte mediterráneo... ¿frente a quién? Frente al «otro» mediterráneo, bárbaro, africano, musulmán o animista, de piel cetrina o simplemente negra.



Ceuta_1



Ceuta_2

La imagen se sitúa al final del túnel de acero pintado de azul —el color europeo por excelencia—, o ante el túnel, por hablar con propiedad: ante el umbral kafkiano no de la ley sino del icono que representa la norma, que normaliza la situación, que divide, clasifica, agrupa y reagrupa (con vistas a la aceptación o el rechazo) a la población que pide paso legalmente en este ignominioso Rubicón de lo cotidiano. A derecha e izquierda (Ceuta_2) de la universal señal de prohibición del paso, gran interruptor circular de color rojo con franja blanca horizontal que nos acompañará hasta el final del ensayo, advertimos las siluetas icónicas dualmente divisoras del género que podemos encontrar en cualquier lavabo público del mundo: las mujeres a un lado, los hombres (en el caso que presentamos, con el subrayado castellano y en mayúsculas del plural «Hombres») a otro. Las distintas puertas se suceden plenamente abiertas o cerradas, entreabiertas quizá bajo los alambres de espino, conforme a las directrices del guardia de aduanas o las disposiciones del día. A la izquierda del panel que

observamos está la excepción de la regla. Nada de prohibición, sino paso abierto, ni hombres ni mujeres, ya que aquí no se trata de una cuestión de género, sino de la superior de la nacionalidad o la identidad, de la pertenencia a la comunidad, cuyas siglas y docena de estrellas amarillas han de replicarse en cada pasaporte, visado, cédula o tarjeta interceptora del circuito cerrado. La puerta está abierta de par en par, aunque por el estrecho pasillo entre paneles metálicos nadie transite aún en la dirección correcta. La bandera española, enseña roja y dorada de la comunidad europea, aguarda al fondo, tranquila y sin flamear en una mañana sin viento. Ni hombres ni mujeres: sólo «ciudadanos».



Ceuta_3



Ceuta_4

Una señal de prohibición del paso idéntica a la anterior la encontramos ahora en una imagen (Ceuta_3) que podría irónicamente verse como contrapunto o complemento lúdico de la anterior. Se trata de otra puerta, la número 8 a un edificio cuyos contornos no adivinamos. «Fondo sur», el letrero que corona la puerta, igualmente podría dar título a la imagen. Hay automóviles y motocicletas estacionadas junto a la puerta, que no pretenden en ausencia de sus dueños contravenir la señal de prohibición de tránsito que preside una calzada ascendente. Frente a la puerta, el cuerpo inclinado en posición de mejor servicio al ojo que capitanea la acción, un improvisado mirón —ajeno a su vez a la mirada del fotógrafo que es también en la distancia su gran *voyeur*— espía por la mirilla de la puerta cerrada el interior del edificio. ¿Qué mira, qué trata de atisbar desde la calle vacía que es el marco exterior a la actividad desconocida que la puerta nos oculta? La perspectiva en plano medio (Ceuta_4) nos desvela el misterio en forma de campo de fútbol vedado al cuerpo ajeno de nuestro espectador observa-

do, aunque no a su mirada furtiva. El *sport-entertainment* por excelencia de nuestro tiempo, marca el escenario público-privado al que tenemos acceso en ambas imágenes. Una entrada (el coste de un boleto de acceso, la voluntad tanto como la posibilidad de su adquisición) interfiere en el cuadro: la colectividad de la comunidad (espectadores «legales», hinchas, aficionados, ciudadanos) llena las gradas del estadio; en sus márgenes externos, espectador improvisado en el resquicio de un *trou serrure* hospitalario a su mirada escrutadora, un solo cuerpo, en inclinación servil hacia el espacio por la razón que sea fuera de su alcance.

Figuras de prohibición: pasos y acciones vedadas

Será también un lugar común señalar que es precisamente la capacidad de disposición del paso, su permisión tanto como su prohibición (no otra cosa es un interruptor), lo que define un espacio privado, en tanto que libre pero con restricciones: libertad privilegio de cuerpos individuales dotados de una determinada marca compartida que los identifica, que los vuelve idénticos en una comunidad. Marca de la exclusividad de tales cuerpos y de tal comunidad frente a un afuera, a un exterior —extra-comunitario— a unos «otros». De ahí que toda privacidad precise igualmente de publicidad, o que todo espacio privado venga dado precisamente por un contexto público, si seguimos atentos a la gran invención moderna de la mítica dualidad público/privado. Como nuestro *voyeur* callejero de lo futbolístico, nadie ajeno a cualquier *club*, no importa si deportivo, de entretenimiento, selecto o popular, podrá en principio franquear el umbral, hacer pasar más allá de los barrotes que protegen la entrada otra cosa que su etérea mirada (Ceuta_5 y Ceuta_6: «Prohibido el paso a no socios»... La broma, obviamente estribará en el icono mismo, que en este caso hace que sólo ciertos animales, delfines azules, puedan ser partícipes del club acuático que lleva su nombre).



Ceuta_5



Ceuta_6

El problema tal vez surge cuando los espacios público y privado muestran la fantasmagoría de su demarcación. Cuando la excepción pasa a ocupar el lugar de la regla, sin que sea preciso convocar aquí la famosa cita de Benjamin, al inicio de su octava tesis de filosofía de la historia: «La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el “estado de excepción” en el que vivimos» (Benjamin, 1989: 182). El espacio público es en realidad espacio privado, de privacidad tanto como de privación. ¿Acaso no ha sido siempre así?, ¿no muestra una simple frontera periférica que el espacio de los ciudadanos es superior y dominante sobre (si no ajeno a) cualquier categoría biológica (interrupción de género: hombres/mujeres)?

El trazado de una ciudad cualquiera lo muestra de manera inequívoca y surrealista en las llamadas zonas verdes: lugares cuyo aura de múltiple discurso (ecologista, de ornato, de disfrute...) urbano los vuelve espacios privilegiados para la iconología interruptora. Que puede ir (Ceuta_7) más allá de la oposición político-biológica que en el caso de la frontera diferenciaba a los «ciudadanos» comunitarios de cualquier rango genérico. Un simple movimiento de interdicción (la conocida señal de prohibición de entrada adquiere ahora la característica franja roja transversal que tacha en diagonal una figura representativa de lo prohibido) sirve para vedar «el acceso a las zonas ajardinadas» tanto de animales (figurados en la negra silueta de un perro, animal doméstico por excelencia) como de seres humanos (figurados en la negra silueta igualmente tachada de un genérico varón). Sin mayor necesidad que la del universal código de la imagen, toda vida biológica superior —humano, animal— es situada al margen, fuera de los jardines, cuyo disfrute se ofrece (supondremos) a la totalidad de los sentidos que no impliquen una presencia corporal sobre la superficie verde. La zona ajardinada se nos presenta en la prohibición como un postmoderno Edén del que una autoridad ausente pero representada en signos no necesariamente flamígeros arroja a toda forma de vida, en un giro democrático que no conocería gradaciones zoológicas, políticas ni genéricas.



Ceuta_7



Cartagena_1

Otra manera quizá más convencional, menos sorprendente que la de los sencillos iconos anteriores la encontramos en el más clásico cartel de prohibición expresa no de las presencias corporales, sino de ciertas actividades consideradas como inadecuadas. Sin llegar a establecer un decálogo de proscripciones, se nos informa pedagógicamente que (Cartagena_1) «En parques y jardines está prohibido (rotundas mayúsculas resaltan auxiliar y participio sobre todo lo demás)» pisar el césped, ensuciar el recinto, emplear inadecuadamente el mobiliario urbano, molestar o realizar actividades peligrosas, etc. Una microserie de señales de prohibición apoyan icónicamente el mensaje, añadiendo con la figuración (nuevamente de animales y humanos tachados) concreción en lo prohibido: presencia de perros, deportes, bebidas. Al tiempo que un par de pequeñas señales cuadrangulares —y esto constituye en sí una novedad— muestran a la vez que dictan el buen comportamiento, la correcta forma de empleo del tiempo de ocio y disfrute de los jardines públicos: los adultos han de acompañar la actividad lúdica de los menores, los desechos han de ser vertidos en los depósitos previstos para tal finalidad. La corporación municipal responsable tanto de las zonas ajardinadas como de la iconología que comentamos firma con logo bien visible la normativa orgullosamente educativa del sentido ecológico de la ciudadanía.

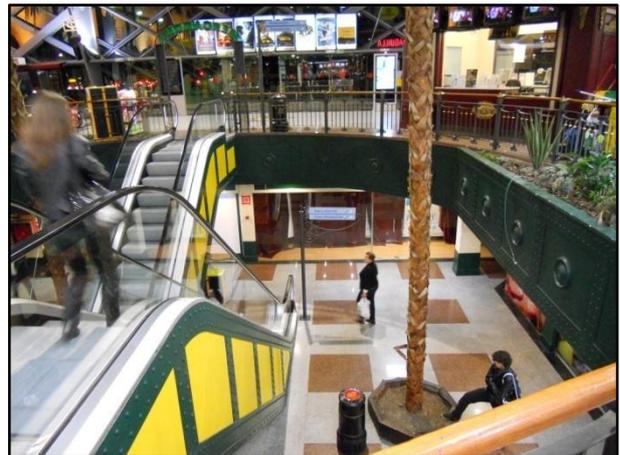
Letreros del sentido: dirección y señalización del buen lugar

En la línea de esa suerte de iconos que inciden en la vertiente no tanto prohibitiva como coadyuvadora, por así decirlo, en la que la normativa muestra su clara vocación educativa o pedagógica sobre la población a la que va dirigida, introduciremos una breve serie de indicaciones presentes en un conocido *shopping* de la capital sevillana. Básicamente, se trata de iconos indicativos de algo tan sencillo y habitual desde un tiempo a esta parte en nuestros espacios públicos: las salas de lactancia. En las dos primeras imágenes (Sevilla_1 y Sevilla_2) podemos observar un cartel indicador y su contexto de escaleras mecánicas y amplios pasillos de conexión a distintos niveles entre los supermercados y las tiendas comerciales al efecto. En tales imágenes, la indicación de la sala de lactancia descansa sobre otra que dirige a los cines y a los restaurantes. En las dos siguientes imágenes (Sevilla_3 y Sevilla_4), la sala de lactancia comparte cartel con otras dos nociones: los aseos y los teléfonos, y en efecto encontramos la puerta que la separa del exterior de la zona comercial justo al lado de otras dos puertas idénticas, subrayadas por las conocidas siluetas de género, que dejan su lugar en el caso de aquella al trazo igualmente en negro sobre fondo amarillo de un biberón. Todo lo demás, desde las reflexiones que han de atender al género (¿es relevante el género en el caso de un bi-

berón, si sí lo fuera en el de las puertas de paso a unos aseos que se bifurcan?, ¿tiene algo que ver la indeterminación de género con el escenario global de un *shopping*: lugar de la familia, de la madre, del padre, de ambos, de tercios no necesariamente exclusos...?), tanto como a consideraciones de otro calado semiótico (¿es más realista, incluso más políticamente correcta, una tetina plástica figurada como silueta en negro que cualquier otro icono posible, artificial o biológico?), no hacen al caso y quedarán a la reflexión de cada cual.



Sevilla_1



Sevilla_2



Sevilla_3



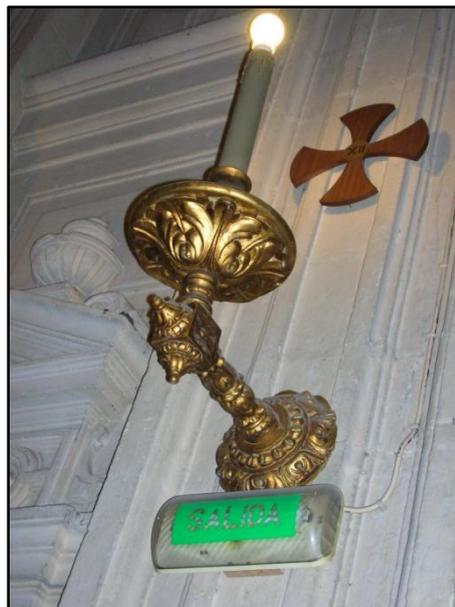
Sevilla_4

Sin abandonar Sevilla, otras dos fotografías icónicas, muy distintas entre sí pero unidas por una misma deriva religiosa (otro ámbito público-privado que también guardaría conexiones y diferencias que dejaremos inexploradas con el anterior entorno público-privado del gran centro comercial). En la primera (Sevilla_5), una flecha muestra el lugar (hacia la derecha del propio letrero) y el tiempo (todos los viernes) de una acción posible, ininteligible para quien no esté iniciado en el código que todo (buen) lector ha de compartir. La segunda (Sevilla_6) entablaría relaciones bipolares en una especie de umbral entre lo sacro y lo profano:

rozando lo *kitsch*, un candil eléctrico que sirve en un templo católico tanto para iluminar el espacio como para señalar la duodécima estación del vía crucis, es aprovechado como conexión para un letrero luminoso que señalaría en verde una posible salida del edificio. En un excelente movimiento de economía del espacio y aprovechamiento tanto de la energía como de la mirada, el buen lugar para el creyente ante la muerte por crucifixión de Cristo señala al mismo tiempo el lugar adecuado para abandonar el recogimiento sagrado del camino de la cruz y recuperar la calle profana.



Sevilla_5



Sevilla_6

Por último, ahondando en lo *kitsch* urbano, en la ocasión de carácter comercial, nada obsta en nuestras ciudades para que un centro quiropráctico instale como reclamo al amparo de la salud —calidad de vida, como reza el lema biologicista del negocio (Cartagena_2)— un escaparate señoreado por un esqueleto de tamaño natural (Cartagena_3), con el pretexto de mostrar naturalmente contextualizada una columna vertebral: «Entra y revísala», es la invitación de la casa, que se diría continuadora de la tenebrosa obra barroca de Juan de Valdés Leal (*In ictu oculi*: 1672, por ejemplo) no tanto por la osamenta exhibida en la vitrina, como por esa gran verdad que rotula y antecede a la correspondiente flecha que señala hacia la puerta del establecimiento: «Instalaciones provisionales»... La interrupción biológica, vital, queda señalada en esta iniciativa privada dirigida al amplio público de la población en general (quién no ha pensado alguna vez que, además de guardarla, le convendría una revisión de la espalda) de un modo inquietante y paradójico: la provisionalidad actual de las instalaciones del consultorio poseen, desde luego, un macabro paralelo en la precariedad, en lo efímero de la propia vida, por definición temporal y en un cuerpo interino; pero el esqueleto (¿hombre,

mujer?, no podemos más que intuir su género, aunque al menos pertenecerá a la especie humana), antes de mal gusto en los anales del diseño comercial que macabro, convoca a la reflexión acerca de una vida en aras de cuya calidad (salud, fortaleza, control, durabilidad) quedamos abocados a la irrupción urgente y disruptiva del tiempo, como las terribles epidemias medievales de la peste convocaban tanto a la contrición como —mayormente— a las grandes orgías y bacanales. *Carpe diem*.



Cartagena_2



Cartagena_3

Iconos reveladores: la pedagogía de la representación

No abandonaremos nuestro rápido recorrido semiótico por una ciudad convulsa que es la mezcla de muchas cosas y, en su indeterminación local, de muchas urbes sin dedicar un breve espacio a los códigos que pretenden del viandante tanto una acción o una actitud como un determinado aprendizaje. Cajón de sastre donde casi todo tendría cabida, nos interesa aquí sobre todo el *enigma*, es decir, el espacio abierto de una paradoja, de una atisbada contradicción, de un escueto descosido en lo real por el que se colaría y fugaría el sentido. Hasta desaparecer por completo para dejar con su ausencia paso y lugar a un nuevo sentido, otro sentido tal vez en segundo plano pero —sólo entonces caemos en la cuenta— de verdad y de una vez por todas, desde siempre, activo y operante hasta el extremo. Las imágenes ejemplificadoras de esta revelación que acecha en cada esquina podrían encadenarse al albur hasta el infinito. Nos ceñiremos de nuevo a una mínima y arbitraria selección.

Para empezar, una comparación posible entre dos iconos que nada o casi nada tienen en común. Por un lado, la repetida señalización de peligro de muerte por descarga voltaica de alta tensión (Moguer_1), que nada parece dejar fuera del sentido que convoca: ejemplo quizá

privilegiado de icono de alerta. Por él, un exterior es puesto en aviso del peligro supremo que acecha en un determinado interior (por lo general, una caja de fusibles, una caseta de generación eléctrica, el contenedor de un transformador que ocupa un espacio público accesible). Con o sin el socorrido icono de la calavera sobre tibias cruzadas, que tanto da de sí a la imaginación, el triángulo de peligro con el rayo zigzagueante ha de bastar para mostrar la posibilidad nefasta de una interrupción soberana de la vida (dación de muerte, opción de seguir viviendo: un asunto que resta más allá de la advertencia soberana, al modo de una elección del sujeto alertado). Y no hay nada más. Por el contrario, nuestro segundo ejemplo (Madrid_1) presenta un muy distinto cariz. Se trata de la anodina señalización en un medio colectivo de transporte urbano de un martillo rompecristales, como reza sin lugar a dudas sobre una figuración tal vez realista pero un tanto equívoca (habrá quien no asigne la silueta recortada en grueso trazo rojo a la imagen mental de un martillo, por más postmoderno que se pretenda). Pero el enigma no está en la representación ni en su lema aclarador, sino en la leyenda (*tout court*, pues es lo que sin remedio ha de ser leído) al pie de la imagen: «Romper el cristal para acceder al martillo». La acción se prescribe y proscribe a sí misma, en un fabuloso giro surreal del sentido: es preciso romper el cristal para acceder al martillo cuya función es la de romper el cristal. Que el primer cristal (que nos oculta, además, el martillo propiamente dicho) no coincida con el segundo será sólo un tecnicismo de lo tangible. Lo que nos queda es —a diferencia del clásico icono capital del peligro de muerte— la ambivalencia o lo enigmático de un mensaje que se enroca en el damero de nuestro itinerario icónico.



Moguer_1



Madrid_1

Cercana al enigma queda también la excepción. Si contra el decir de Benjamin tomamos la excepción como anomalía o alteración de la regla, en lugar de verla como lo que realmente es: la regla misma en su más llano sentido histórico. La excepción, en sí, está igualmente por todas partes. Visible en la propia inscripción de la norma, como en una señal cualquiera de tráfico, de nuevo una señal restrictiva, que (Moguer_2) prohíba en el caso el acceso o el estacionamiento de un autobús en un determinado espacio a la vez que indique la posibilidad singular, extremadamente local y detallada, de conculcar la norma dentro de la propia legalidad. O, en otro ritmo y orden de cosas, la excepción nos sorprenderá cuando (Granada_1) una mano anónima, más o menos improvisada, absolutamente indignada y con motivo, cubra con un cartel artesanal en el que la marca ácrata (establecida en el icono lingüístico del adverbio de lugar escrito con «k» de anarka) se dé la mano con el remedo alterado de un triángulo de señalización de trabajo en espacio público para remachar irónica y dolidamente una «realidad» imputable a una entidad bancaria (en el caso, la Caja de Ahorros del Mediterráneo, aunque no importa la denominación exacta si tenemos en cuenta el bochornoso panorama de las cajas de ahorro y crédito de nuestro país en los últimos tiempos). La leyenda afirma que en el interior del banco, denunciado desde el cartel artesanal en blanco y negro pegado con cola desde el exterior a la vitrina de la entidad, se trabaja, pero de un modo peculiar: «Akí se especula». Gran verdad, podría decirse, aunque si se exceptúa la carga peyorativa añadida al verbo, «especular» es, a fin de cuentas y en tanto que de modo exacto viene recogido en el diccionario académico de la lengua española («Efectuar operaciones comerciales o financieras, con la esperanza de obtener beneficios basados en las variaciones de los precios o de los cambios») lo que podría esperarse del negocio tachado por la indignación callejera. Ahora como antes y como mañana, bajo las siglas de la imagen u otras cualesquiera, mientras el mundo permanezca como lo conocemos.



Moguer_2



Granada_1

* * *

Que no tiene por qué ser así siempre. Y no sólo en un ejercicio de política-ficción que venga a superar la distopía de la que hemos tratado de dar mínima cuenta. Sino que ya es así en la propia realidad distópica. O por lo menos en sus imágenes, para mal o para bien, como esperamos haber podido adivinar a ratos. De hecho, la realidad puede ser tan frágil como el sentido pretendido por la iconología que la interpreta y apuntala, efecto de poder no siempre exitoso. Bastaría una simple lluvia torrencial para mostrarnos malherida esa realidad figurada, transmutada en poesía a partir de la nada más despreciable. Como la imagen desvalida de una solitaria pareja de señales de prohibición de estacionamiento, por ejemplo (Cartagena_4 y Cartagena_5), a la intemperie y sin protección bajo el torrente pluvial, con sus flechas de indicación vueltas sobre ellas mismas, dupla abandonada y triste junto a una farola y una papeletera, mostrándose como la imagen misma del absurdo y la inutilidad, una vez caídos los débiles ropajes de la ubicación exacta en el tiempo (atmosférico también) y el espacio.

* * *

Basta para ello con establecer una mirada atenta. De nuevo, una experiencia voyerista.



Cartagena_4



Cartagena_5

Bibliografía mencionada:

- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Trad. de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Ed. de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal.
- Canetti, Elias (1996). *Apuntes 1992-1993*. Trad. de Juan José del Solar, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- Cioran, E. M. (1987). *Del inconveniente de haber nacido*. Trad. de Esther Seligson, Madrid, Taurus.
- Derrida, Jacques (1991). *L'autre cap*. París, Les Éditions de Minuit.
- Foucault, Michel (1977). *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad de saber*. Trad. de Ulises Guñazú, Madrid, Siglo XXI.
- Guattari, Félix (1995). *Cartografías del deseo*. Comp. de Gregorio Kaminsky, trad. de Miguel Denis Norambuena, Buenos Aires, La marca.
- Sarlo, Beatriz (2006). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.