

Comunicación e interacción: política del espacio

Editorial

LA REVISTA *Versión* que hoy sale a la luz, en colaboración con el Centro Nacional de las Artes, es expresión de una preocupación recurrente en torno a la dimensión espacial de los fenómenos de comunicación. Ya en números anteriores hemos abordado algunos aspectos de este tema. En el número 5, denominado *Vida urbana y comunicación*, se invita a reflexionar sobre el impacto de las nuevas tecnologías de "la velocidad y la visibilidad" en las formas de habitar la ciudad. En el número 7, *Los dominios de la imagen: De lo visual a lo visible*, Francisco Cruces en su trabajo *Cronotopías en el tardomoderno* brinda una nueva perspectiva para entender las conexiones entre lo local y lo global en las sociedades contemporáneas. En este número nos interesa profundizar algunos aspectos relevantes de dicha reflexión.

Con la emergencia de las nuevas tecnologías de comunicación se ha transformado radicalmente nuestra forma de concebir el espacio y el tiempo. Como se menciona en distintos artículos de la reseña de la revista *Archipiélago*, bajo el nombre *Hacer espacio al espacio: la coordenada en repunte*, elaborada por Israel Alatorre, gracias a las nuevas formas de comunicación electrónicas y vía satélite se han ido venciendo las resistencias impuestas por las fronteras físicas y políticas. Las distancias se han ido reduciendo progresivamente. La transmisión de imágenes vía satélite trastoca nuestra experiencia del espacio. La velocidad de la luz a la que se transmiten ha producido el colapso de lo local en lo global. Gracias a ella se construyen a la vez sincronías y "sintopías". La ubicuidad de los cuerpos y la desterritorialización de los fenómenos parece posible. Con la velocidad de la luz las distancias se vuelven tan cortas que lo local, como diría Virilio, es el planeta. Por otra parte, si bien la interconexión e interdependencia creciente entre grupos, colectividades y naciones hace prácticamente imposible pensar la existencia

de culturas aisladas, eso no quiere decir que se esté produciendo una sola cultura homogénea.

Nuestro mayor interés en este número se orienta hacia un objeto particular que podríamos denominar *política del espacio*. En ese sentido, consideramos que los distintos tipos de espacio en una sociedad, a la vez que determinan las formas de interacción entre las personas y los grupos, son expresión de la cultura que los ha generado. Lugares de la lucha por el poder entre los sujetos y las colectividades que los habitan. En particular nos interesa abrir un espacio de discusión en torno a las formas de interacción y comunicación que permiten o proscriben los espacios urbanos en las grandes ciudades multi-étnicas y multi-culturales como la Ciudad de México.

Por ello, en cuanto a la reflexión teórica sobre el espacio, se incluye el trabajo *Foucault, filósofo del espacio*. Ma. Inés García Canal hace un recorrido de la obra de Foucault desde el primer texto, *Enfermedad mental y personalidad* (1954), hasta los dos últimos tomos de *La historia de la sexualidad* (1984). El trabajo muestra las distintas formas en que Foucault utiliza la noción de espacio, "desde el espacio del sueño al de la enfermedad mental para elaborar el espacio de la locura y de su experiencia. Del espacio del cuerpo y la mirada al del lenguaje y el pensamiento. Del espacio del poder al del arte de la existencia, el placer y la amistad, para cerrar el ciclo con los espacios-otros: las heterotopías".

En *Espacios Otros*, Foucault dirige la atención sobre aquellos espacios que si bien se vinculan con todos los demás lugares en que vivimos, los contradicen. Foucault clasifica dichos espacios-otros en dos tipos: las utopías y las heterotopías. Las utopías son espacios irreales, "son la sociedad misma perfeccionada". En cambio las heterotopías son lugares reales, contraemplazamientos en donde los demás emplazamientos reales están a la vez representados, impugnados y/o invertidos. Un ejemplo de dichos espacios en las sociedades contemporáneas son las heterotopías de desviación, es decir, aquellos lugares como las cárceles o los hospitales psiquiátricos en donde la sociedad coloca a los individuos cuyo comportamiento se desvía en relación con el promedio o la norma exigida.

Auschwitz, de acuerdo con Miguel Morey, es un emblema de la cultura occidental, una de esas heterotopías que menciona Foucault.

La pregunta central en torno a la cual Miguel Morey articula su trabajo, *Fragmentos para una geografía del infierno*, es ¿Por qué Auschwitz? La tesis de Morey es que Auschwitz es una metáfora de las sociedades disciplinarias contemporáneas que operan mediante la organización de grandes centros de encierro como la familia, la escuela, la fábrica y el hospital y para los cuales "la cárcel sirve como modelo analógico". Auschwitz ha sido fuente de muchos mal entendidos. Los campos de concentración no fueron producto de la guerra y tampoco fueron creados para exterminar a los judíos. De acuerdo con el autor, lo esencial del proyecto carcelario nazi era obtener mano de obra al costo más bajo posible y por otro lado experimentar con los cuerpos para producir un saber "médico" a cualquier costo. Lo que ha dejado Auschwitz a la posteridad es la emergencia de una zona gris de testigos complacientes y silenciosos ante la producción de miseria humana en la que están comprometidos todos los países mediante la generalización de la economía de mercado y la única salida, de acuerdo con el autor, es la que propone Italo Calvino: "buscar reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar y darle espacio".

De acuerdo con la reseña de Javier Meza, la reflexión que realiza Richard Sennet en su libro *Carne y piedra* (1997) permite pensar la relación que existe entre el diseño de los espacios urbanos y el tipo de ciudadanos que estos espacios producen. Desde el punto de vista de Sennet, en la ciudad moderna, a diferencia de las ciudades medievales, se han ido cancelando los lugares de encuentro para las grandes masas que mostraron su poder y peligrosidad durante la Revolución Francesa. Las plazas se han transformado de espacios de encuentro en lugares de circulación. Los grandes espacios vacíos -parques y glorietas- rodeados de amplias avenidas, como "las venas y las arterias en el cuerpo", exigen la circulación constante y a gran velocidad de automóviles que transportan a los sujetos e impiden el paseo reposado y la permanencia de la población en los espacios abiertos de la ciudad.

En las grandes ciudades, la función social de los cafés se ha ido transformando. En el siglo XVIII el café en Europa, según señala Sennet, era un lugar de encuentro entre extraños en donde éstos discutían, murmuraban e intercambiaban información. En los tiempos de la Revolución Francesa algunos grupos políticos surgieron a partir de dichos

encuentros en el café. La ciudad moderna, de acuerdo con Sennet, ha producido ciudadanos temerosos del contacto con extraños y cada vez más insensibles al dolor humano (Sennet, 1997). Sin embargo, paradójicamente, la ciudad moderna permite más que nunca el encuentro entre sus habitantes y la constatación de las diferencias y es espacio de la lucha por el respeto y la dignidad de tales diferencias. La ciudad, si bien no es el paraíso, tampoco tendría porque ser el infierno. La ciudad, de acuerdo con Sennet, "podría servir de hogar a aquellos que se consideran a sí mismos como exiliados del Paraíso".

Una parte de la serie fotográfica que se presenta en la sección *Los Tiempos*, fue expuesta en México en la Galería La Esmeralda del Centro Nacional de las Artes. Como se puede observar en la obra de Vera Mercer, los cafés en la actualidad, más que lugar de encuentro entre extraños, son espacios de encuentro entre conocidos y/o de concurrencia de individualidades copresentes. De acuerdo con Ma. Inés García "Vera Mercer ubica su cámara en los espacios semi-públicos o semi-privados de la tertulia y el café. Recorre bares, restaurantes, cafeterías y espera, atenta, recoger el gesto de hastío, de ternura, de complicidad, de lascivia, de sorpresa o de desgano. Busca arrancar a los seres anónimos, en el espacio de sociabilidad compartida, el secreto que los anima" (*El secreto y el silencio*, 1996). Los clientes permanecen cada uno en su mesa, se aíslan en sus propios pensamientos mientras ven pasar a los transeúntes y esperan de los demás el respeto a su silencio y a su soledad.

Como se puede apreciar en la reseña de Juan Carlos Hernández Rosete, *Una etnología del espacio*, Marc Augé también reflexiona sobre los espacios en las sociedades contemporáneas. Su mirada se dirige hacia los espacios del anonimato como los aeropuertos, las habitaciones de hotel, los clubes de vacaciones, los supermercados, los cajeros automáticos. Augé denomina a dichos espacios "no-lugares", espacios desvinculados de la memoria que dificultan que el sujeto se identifique y se relacione con los demás. Cabe señalar que Augé otorga especial importancia al análisis de la relación entre el espacio y la memoria.

En el trabajo *Choferes, antropología y vida cotidiana. Notas de un viaje por la Ciudad de México*, Jesús Aguilar Neri intenta acercarse a la experiencia cultural urbana mediante la reconstrucción de la esfera laboral de los choferes del transporte público de pasajeros, como parte

de su vida cotidiana. El artículo se centra en la experiencia del autor, quien acompaña a un chofer de transporte urbano durante una jornada laboral. Mediante el relato etnográfico, el autor intenta describir y transmitir la experiencia compartida con el chofer como un medio de aproximación al sentido simbólico de la práctica cotidiana de conducir un vehículo, la cual remite a una forma de ser y de estar en la ciudad. Aguilar Neri concluye que el oficio de chofer puede ser visto, por un lado, "como una concatenación de autonomía, aventura, compromiso, trabajo, pasión" pero también puede ser "que esos lazos de atracción y 'afecto' al volante se conviertan en cadenas que lo mantienen dentro de una prisión de deseo y sufrimiento que el mismo construye".

En el último tiempo, y de forma cada vez más recurrente, las ciencias sociales han incorporado en su lenguaje multiplicidad de metáforas espaciales. Estas nociones se usan indistintamente para describir espacios físicos concretos como dimensiones imaginarias o simbólicas. En el ámbito de los estudios de comunicación, las nociones espaciales han sido utilizadas en sentido estricto para analizar el lugar material en el cual se realizan los procesos de comunicación; es decir, el contexto físico propiamente dicho, la localización geográfica de sujetos y objetos, así como en sentido figurado para estudiar los emplazamientos y desplazamientos de los sujetos, ya sea en las estructuras sociales y políticas o en los textos mismos.

En *El bolero como espectáculo en vivo en teatros, bares y salones de baile*, Carmen de la Peza ofrece un análisis de la oferta de boleros en la Ciudad de México y las transformaciones de sentido que éste sufre en los distintos espacios públicos de interacción y comunicación cara a cara, como teatros, bares y salones de baile.

A partir del análisis de la trayectoria del bolero por los distintos espacios urbanos, De la Peza muestra cómo el diseño mismo de cada establecimiento y su ubicación en el espacio más amplio de la ciudad selecciona y distribuye a los ciudadanos de acuerdo con criterios de clase social, cultura y género para impedir confusiones y mezclas entre ellos. Asimismo, llega a la conclusión de que las formas de uso y apropiación del bolero no sólo dependen de la localización social e imaginaria de los sujetos en la estructura de clases, sino que también son resultado de las características físicas de los establecimientos y de las normas

sociales que rigen los distintos rituales de interacción que allí se llevan a cabo, como el espectáculo y el baile.

En *El espacio teatral. Una geopolítica*, Marie Lourdes hace una reflexión crítica sobre las dimensiones políticas del espacio teatral según las distintas relaciones que permite entre actores y espectadores, de acuerdo con el lugar que ocupa el escenario en la sala. Según su opinión, mientras los escenarios circulares del anfiteatro griego permitían "una dinámica circular de proyecciones multidireccionales entre actores y espectadores", en el teatro moderno, mediante la cuarta pared, "ese cristal imaginario que separa la sala del escenario" se intenta "detener, fijar, congelar el tumulto de trayectorias que, cruzándose y des-cruzándose, pueblan el espacio teatral". Para Lourdes, el espacio teatral es el espacio de un recorrido, de un viaje. Se construye en la tensión que se establece entre la sala y el escenario. Mientras el espectador busca en el escenario un reflejo de sí mismo, el actor las articula "al interponerse entre el haz de las miradas y el horizonte de las expectativas". De acuerdo con el punto de vista de Lourdes, el espacio teatral no es un espacio único sino un laberinto de espacios a la vez privados y públicos... reales y ficticios, es una "superposición de lugares que se cruzan, se subvierten, se agolpan, se mueven y se bifurcan".

Finalmente, en *Laberintos sensibles: el sonido en el espacio*, Carmen Pardo sostiene que, a partir de 1945, la música dodecafónica introduce la dimensión espacial en la composición musical y con ello se le otorga prioridad al espacio por encima de la dimensión temporal que predomina en la música tonal. Los cambios en la organización musical tienen consecuencias para la escucha ya que cada tipo de música es "solidaria de un tipo de escucha, es decir, de una creación de la sensibilidad que le corresponde". Tradicionalmente la escucha ha sido concebida como un proceso de interiorización mediante el cual el oído recibe el sonido y la mente lo organiza musicalmente de acuerdo con ciertos marcos mentales para ser fijado y ordenado por la memoria. De acuerdo con Carmen Pardo, la música en el espacio impugna este tipo de escucha interiorizada e "invita a sentir con un oído nuevo". Este nuevo modo de organización musical en el espacio, presente en el serialismo integral, la música aleatoria y en la composición asistida por computadora, requiere de una mutación de la capacidad auditiva y perceptiva, por ello es necesario inventar una memoria auditiva aún impensada.