



**Gustavo Garduño Oropeza (UAEMEX)**

ORCID: [0000-0003-0403-5684](https://orcid.org/0000-0003-0403-5684)

## Imagen oficial vs intervención urbana efímera. Diálogo y yuxtaposición como figuras de la complejidad en el espacio público

Capítulo 11, páginas 330-355

En:

Tejiendo diálogos. Reflexiones contemporáneas sobre la expresión y el sentido / Olivia Fragoso Susunaga, María Teresa Olalde Ramos & Gustavo Garduño Oropeza, Coords. Ciudad de México: Escuela Nacional de Antropología e Historia; Casa Editorial Analéctica, 2022.

Tercera sección: Complejidad y sus manifestaciones en la cultura contemporánea.

ISBN: 978-987-88-7230-8

Relación: <http://hdl.handle.net/11191/9867>



Universidad Autónoma Metropolitana  
Unidad Azcapotzalco



División de  
Ciencias y Artes para el Diseño



Departamento de  
Investigación y Conocimiento



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como

**Atribución-NoComercial-SinDerivadas**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# 11. IMAGEN OFICIAL VS INTERVENCIÓN URBANA EFÍMERA. DIÁLOGO Y YUXTAPOSICIÓN COMO FIGURAS DE LA COMPLEJIDAD EN EL ESPACIO PÚBLICO

*Dr. Gustavo Garduño Oropeza*  
Universidad Autónoma del Estado de México

## 1. Complejidad e hipercultura

La etimología del término “complejo” remite a todo aquello que se entreteje en conjunto, que aparece a modo de un conglomerado y que incide en —y es incidido por— lo múltiple. Esta característica lo hace ciertamente impreciso si se le somete a definiciones cerradas o deterministas y se le obliga a ceder ante lo proyectado por condiciones preexistentes de orden o apariencias relativas a una racionalidad o paradigma. Como condición, lo complejo lo toca todo y demanda una cierta óptica al momento de volverse objeto o foco de indagaciones.

La complejidad —ámbito de relaciones de lo complejo— es, consecuentemente, una condición que no solo atañe a la naturaleza, sino que conlleva en forma similar a problemáticas sociales donde se materializa, todo aquello que emerge en forma disruptiva, desafiando las perspectivas lineales sobre el orden, el desarrollo, la justicia o el bienestar. El ejemplo más cercano —y no se dudaría en llamarlo obvio— de dicha emergencia está en las ciudades, esos *clústeres* diseñados en un sentido funcional para la vida y el trabajo que operan a modo de atractores de diferencias “incidiendo en” y “siendo incididos por” relaciones entre orden y desorden, y cuyas alternancias se suceden *ad infinitum*. Se trata de relaciones tanto físicas como de sentido cuyo fin es exorcizar el surgimiento de lo inesperado, de lo ajeno o de lo extraño por vía de un trabajo de organización que remite,

primero, a la idea de inhibición de las emergencias que alteran o modifican lo asegurado; y, segundo, a la posibilidad de transformación de los criterios por los cuales se determinan las formas de dicho aseguramiento.

Siguiendo la idea precedente, la organización como capacidad de integración al orden implica un conjunto de operaciones de *poiesis* o de desarrollo que sirve a los mecanismos de estabilización de las relaciones al interior de los sistemas culturales y que se hace recursiva a múltiples niveles evidenciándose particularmente en la vida urbana. Comúnmente la conocemos en forma de leyes, políticas, desarrollos de infraestructura y dispositivos que se vinculan como redes en las que tanto sus nodos como sus trayectos se inciden mutuamente para volverse altamente dinámicos.

De este modo:

La cultura pierde progresivamente esa estructura que la asemeja a la de un texto o libro convencionales. Ninguna historia, teología o teleología, la deja aparecer como una unidad con sentido y homogénea. Los límites o fronteras, cuya forma está determinada por una autenticidad u originalidad cultural, se disuelven. La cultura se libera, en cierto modo, de todas las costuras, limitaciones o hendiduras; pierde los límites, las barreras y se abre paso hacia una hipercultura. (Chul-Han, 2018, p. 21)

Es ésta, la perspectiva teórica sobre el carácter complejo e hipercultural que encuadrará al caso a estudiar en el presente texto: el de la relación que se da entre lo que denominaremos “imagen oficial”, entendida como el conjunto de manifestaciones gráficas legitimadas por un orden institucional o corporativo y su esfuerzo por contrarrestar la emergencia de “intervenciones anónimas y efímeras” entendidas como mera vandalización, protesta o denuncia por parte

de aquellos que han quedado al margen o segregados del continuo desarrollista. Para ello se relaciona el término “ciudad” con la idea de contexto hipercultural, en cual que emerge una amalgama de sentidos complejos a ser catalizada por parte de instituciones a partir de la producción de identificadores comunes.

Como cuestiona García-Canclini (2009): “¿Qué es lo que se mira cuando se pasea por la ciudad moderna?”, para luego resolver apelando a la ruptura de la amalgama y al énfasis en la coyuntura:

... las megaciudades como Los Ángeles –con su yuxtaposición de tiempos históricos, de lo que viene del este y del oeste, del norte y del sur– nos ponen a pensar si el sentido que hasta ahora buscábamos en una lógica temporal unificada no debe ser explorado en las relaciones simultáneas que se dan en un mismo espacio. (García-Canclini, 2009, p. 115)

## **2. La imagen oficial y la intervención urbana efímera: una relación compleja**

En la dinámica urbana actual la imagen constituye la mayor parte del paisaje que el paseante, viajero o *flaneur* contempla. De hecho, es el vínculo de sentido que orienta y guía a las individualidades aisladas hacia un “sentido común” que le permite formar parte de un sistema articulado entre la lógica de la oferta y la demanda, la producción y el consumo y la idea de una realización trascendental asumida tras una “socialización secundaria” (Berger P. T. Luckmann, 2003, p. 172). No obstante, también puede apreciarse como el anuncio de la ruptura de dicho vínculo, como la emergencia de la caducidad de éste o como el anuncio de que el sistema articulado ha dejado o dejará de estarlo en algún momento.

Lauro Zavala ya había argumentado previamente que la naturaleza de la imagen y las intervenciones gráficas urbanas es *dialógica* pues, a su decir

... al no haber ya un único centro económico, cultural o político en el mundo contemporáneo, y al multiplicarse los centros de información, comunicación y tecnología, las jerarquías históricas se relativizan y los roles sociales se diseminan [...de modo que] todas las culturas parecen ser, por primera vez en la historia, contemporáneas de la nuestra. Esto significa que son contemporáneas de la yuxtaposición de los tiempos, las razas y las visiones del mundo características de nuestra historia, en un espacio donde lo popular, lo culto y lo masivo se confunden entre sí, estableciendo un diálogo que obliga a redefinir [parámetros para la identidad]. (Zavala, 1999, pp. 33-34)

No obstante, y a la vez, cada vez se perciben mayores esfuerzos por parte de las instituciones y organizaciones del *establishment*<sup>1</sup> por acotar el efecto transgresor de esa polifonía<sup>2</sup> o, mejor aún, adecuarla a sus fines mediante su subordinación a la marca, al slogan, al logotipo o al régimen en turno.

Las condiciones por las que —se propone— que la imagen sea comprendida en el espacio público urbano para realizar su diálogo a través de relaciones complejas son las siguientes:

---

<sup>1</sup> Conjunto de personas, instituciones y entidades influyentes en la sociedad o en un campo determinado que procura mantener y controlar el orden establecido (RAE, 2022). Por lo general la influencia y el control obedecen a procesos con un trasfondo económico y político que vinculan a diferentes estratos de la sociedad a partir de la idea de persecución de diferentes formas de desarrollo.

<sup>2</sup> Siguiendo a Bajtín, el concepto de polifonía como ejemplo de complejidad en la diversidad de voces al interior de un texto es aplicado en este caso a la pluralidad de imágenes en el contexto urbano (Cf. Bajtín, 1988, pp. 113-115)

### a) Legibilidad y ambigüedad:

La complejidad que distingue a la imagen en espacios públicos en la ciudad tiene que ver con la contraposición que se da entre una función de “legibilidad” (Lynch, 2008, p. 11). Ésta recae en pautas de coherencia y organización instituidas al interior del mundo urbano y en la emergencia de intervenciones anónimas que supondrán ambigüedad e indeterminación.

La primera condición es denominada, en el presente texto, *imagen oficial*, pues responde a un código que la hace coherente sistémicamente con los aparatos político y económico (*establishment*) (Fig. 1.)



Figura 1. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).



Figura 2. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).

Por otra parte, la *imagen emergente* será la que corresponde a toda intervención efímera plasmada en el espacio público debido a que se encuentra excluida tanto por el espectro de lo legal como por el del mercado. La legitimidad, en este sentido, aparecería como un recurso de interpretación para el que el contenido de las intervenciones anónimas y efímeras en sus múltiples formatos, si bien resulta ambiguo, impreciso o indeterminable, supondrá saberes y sentires externos que han sido desplazados por los criterios de organización del *establishment* (Fig. 2).

### **b) La complejidad y el formato:**

Desde la aparición y proliferación de diferentes técnicas para la expresión de imágenes en espacios públicos<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Como son el estencil, el sticker o pegatina, el grabado serigráfico, el aerosol o las técnicas mixtas.

, el *graffiti* pasó de ser un concepto abarcador a ser uno más de los tipos de intervención que se puede hallar en las ciudades contemporáneas. La imagen en la calle es hoy consustancial a los dispositivos materiales a través de los cuales se plasma y, por lo mismo, en la gran mayoría de los casos, es una emergencia de lo que la industria gráfica global aporta. Esto implica también una especie de subversión estética, pues el uso y aplicación de los materiales creados para servir a los fines del *establishment* aparecen como recursos en la confrontación de tales fines (Figs. 3 y 4).

El formato en su materialidad es el recurso para la expresión de la polifonía en la imagen urbana y las calles nos devuelven un diálogo complejo en el que coexisten diferentes mecanismos de expresión cuya esencia deviene antitética y cuyo único nexo parece ser el espacio en el que las voces se contraponen. El espacio público deviene entonces arena o ágora virtual sobre la que se efectúa el diálogo entre imagen oficial que salta desde espectaculares, parabuses, marquesinas, establecimientos o edificios, tanto de gobierno como corporativos, e intervenciones anónimas que son vandálicas, transgresoras e invasivas. Ambos bloques, voces que marcan la línea de sentido en la cotidianidad del ciudadano.

### **c) La complejidad y el soporte:**

Las evidencias que nos llegan desde la antigüedad clásica (Pompeya) han dejado claro que la infraestructura pública ha sido el soporte inherente no solo a las imágenes oficiales del *establishment* sino también a las intervenciones efímeras y anónimas emergentes. Vestigios arqueológicos muestran tanto evidencias de imagen correspondientes a un orden político y económico como ejemplos contestatarios que replican sentires individuales o de grupo ante lo



Figura 3. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).



Figura 4. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).

que podría haber sido conflictivo, injusto, restrictivo o meramente moralizante.

Hoy, en un contexto urbano donde los límites entre lo público y lo privado parecen diluirse gracias a la acción del mercado y a la participación de dispositivos de múltiple naturaleza, las imágenes emanadas del *establishment* parecen seguir un proceso de expansión que las lleva desde infraestructuras generadas específicamente para ellas hasta la plena colonización de los espacios públicos. Las intervenciones, por su parte, carecen de plataformas inherentes. Y es que en un contexto complejo no cabe sino esperar diálogos asimétricos cuyos efectos se limiten a la coyuntura de estos: denuncias, consignas, acusaciones, ideologías, vínculos de identidad, cobran valor cuando la información en el contexto habilita el diálogo y cuando la voz imperante de la imagen oficial resulta disonante con las realidades que se experimentan entre grupos e individuos.

Lo que es innegable es que ninguna de las voces en conversación parece poder prescindir de sus contrapartes pues, entre más contundencia muestra la oficialidad, mayor proliferación de intervenciones efímeras habrá; mientras más espacios sean abarcados por uno, el resto intentará imponerse más.

Entendiendo al espacio público como un lugar de todos (*topoi*) o como un contexto cuya función es habilitar la acción, el conocimiento y la circulación (Cf. Rabotnikof, 2000, p. 165), su naturaleza resulta consustancial al ejercicio del ciudadano involucrado en asuntos de beneficio colectivo (reconocido y legítimo) y a la escenificación de denuncias anónimas que, en la infraestructura misma, exponen la opinión subversiva, contraria al dogma o ideológicamente peligrosa, garantizando cierto anonimato para los que no tienen derecho a la

palabra, han sido excluidos o no son reconocidos como ciudadanos. El ágora, como raíz del espacio de todos, ha venido siendo contexto para verificar diferentes niveles de discusión y complementando la idea clásica del debate entre iguales: mostrar que no solo el ciudadano reconocido para hablar puede participar por ella, sino también una gran cantidad de personajes anónimos.

El soporte o infraestructura, entonces, es parte de lo público, pero debe imponerse al continuo, al flujo, a la invisibilidad de lo obvio. La infraestructura de uso en la plaza, la calle, el muro... a veces insuficiente, debe alternar con la obra simbólica: el monumento, el arco triunfal, el signo referencial o el aviso de interés general que atraen la mirada, pero hacia la yuxtaposición, hacia el ruido o a la interferencia en la coherencia oficial. Hoy día, las luchas de reivindicación del feminismo saben esto e intervienen los símbolos públicos en aras de ser escuchadas... y lo son.

Pero la visibilidad no solo resulta deseable para quienes generan la imagen contestataria: el diálogo supone una competencia por destacar y el *establishment* resulta experto al momento de aprovechar el espacio y colonizar progresivamente el paisaje y horizontes urbanos a través de imágenes en formatos legalizados, ya por la norma, ya por el capital: carreteras, puentes, azoteas, vidrieras, balcones y todo lo que tenga exposición al ágora es cooptado para acrecentar el impacto de esas imágenes oficiales que, a la larga, terminarán contaminadas por el virus de la intervención emergente (Fig. 5).

#### **d) La complejidad y el diálogo:**

Aparece en las tensiones entre la función y el contenido de la imagen. Estos dos ejes suponen la materialización de conflictos cuyo



Figura 5. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).

origen está en la base misma de culturas que se oponen al avance del código de circulación. La línea horizontal del discurso oficial se ve interrumpida por emergencias verticales de distinta naturaleza en contenido, tipologías y fuentes referenciales para llevar a cabo sus operaciones en el circuito, ya no de una monodia o línea única, sino de una auténtica polifonía.

En dicho sentido, las imágenes, mecanismos para la representación, tienen como cometido en el diálogo intercultural la integración, la respuesta y la protesta (Cf. Schechner, 2006, p. 416). Su yuxtaposición y tensión transmiten la existencia de un discurso que va más allá del contexto inmediato y que sumerge al *flaneur* en convergencias que trascienden los espacios para vincularse con

los tiempos. Si bien la modernidad es integradora y esa capacidad depende de la construcción de valores tanto políticos como económicos, su contraparte posmoderna resulta desvinculante del *establishment* y opera desde el rescate de posiciones comunitarias o locales cuyas identidades se remontan a formas simbólicas ancestrales, tradicionales o “alternativas”<sup>4</sup>. Del diálogo resulta una polifonía muchas veces disonante, pues ninguna de las voces resuelve su línea como absoluto:

- La imagen oficial se inscribe, por un lado, en el canon de circulación y supone siempre un contenido que pretende integrar al individuo a un conjunto de fines ajenos a él mismo. Por otro, esta misma imagen oficial apela a los fines individuales como mecanismos para integrar al sujeto en un sistema de necesidades que se satisface sistémicamente en forma sublimada a la manera de mercancía, política o credo.
- La emergencia efímera, en un primer momento, busca alejarse del canon desvinculando al individuo del sistema e incorporándolo a líneas de sentido más cercanas a sí (ideología, comunidad, filiación y sentido de pertenencia). No obstante, lo hace a partir de las técnicas, dispositivos y herramientas que el sistema le proporciona.

En virtud de estas dos condiciones que se pliegan sobre sí mismas y de la relación que estos pliegues presentan como vínculos entre una y la otra, se puede hablar ya de un proceso rizomático de desarrollo en el que se gesta una hipercultura: “El rizoma es, por consiguiente, una figura abierta, cuyos elementos heterogéneos juegan ininterrumpidamente unos con otros, se deslizan unos encima de otros, y son comprendidos en el constante “devenir” (Chul Han, 2018, p. 45).

---

<sup>4</sup>En este caso, la relación de las posturas alternativas con el canon de circulación implicaría posiciones ideológicas, estéticas o de consumo ajenas a la oferta legitimada por el establishment.

Este aspecto, la relación entre la oficialidad y la emergencia, se acerca a una condición compleja, ya que no hay más límites que los contruados por esta relación, hay dinamismo, se diluye en efecto dialéctico y se sustituye por un diálogo que fluye haciendo evolucionar sus propias condiciones de forma y contenido.

#### **e) La complejidad y las voces del discurso:**

La imagen oficial es la que sirve al discurso legal y moralmente orientado; ese que está conformando por lo que Berger y Luckmann (1997, p. 68) denominan un “código de circulación” legitimado por el Estado y que deviene en orientaciones axiológicas y de sentido para reducir la complejidad de las interacciones entre esferas de sentido antagónicas, sectoriales o individuales al atraerlas hacia un bien o ideal común. En este sentido el consumo, el trabajo, la idea de productividad como una condición deseable, la competencia, el ascenso social y la trascendencia por el mérito son los ejes temáticos sobre los que esta voz se construye y en torno a los cuales se erigen la propaganda, la publicidad y las orientaciones en diseño.

La imagen de intervención, la que es efímera y anónima, responde a la voz que enuncia una interpretación individual o sectorial de lo que debe ser deseable y alcanzable, de lo que en la mayoría de los casos se contrapone al código de circulación y a los valores que este resalta. “Este fenómeno se experimenta, por un lado, como una gran liberación, como la apertura de nuevos horizontes y posibilidades de vida...” (Berger y Luckmann, 1997, p. 80), pero también como una presión para la búsqueda de “...aspectos nuevos y desconocidos de sus realidades. [Habiendo] quienes soportan esta presión; [y quienes] parecen disfrutarla. Son los que podríamos llamar virtuosos del pluralismo. Pero la mayoría de la gente se siente insegura y perdida en

un mundo confuso, lleno de posibilidades de interpretación, algunas de las cuales están vinculadas con modos de vida alternativos” (Berger y Luckmann, 1997, p. 80).

La acción institucional es la operación más contundente que presentan las sociedades modernas para exorcizar este desorden y la estrategia es la homologación, precisamente mediante un código de circulación. Partiendo de él, las imágenes oficiales son el recurso para organizar el sentido a modo de “sentido común”.

La intervención efímera y anónima adolece de este último. Por ello se convierte en algo proscrito y no deseable, en un fenómeno cuya emergencia lejana a las expectativas del código la establece como peligroso y ofensivo. La famosa etiqueta “#NoSonLasFormas” que sucedió a las manifestaciones feministas del 8M es un claro ejemplo del esfuerzo por segregar lo que no obedece a una lógica institucional de acción. Pero ¿qué sucede cuando las voces individuales no son asimiladas por lo que dicta el código de circulación, cuando no hay un diálogo que redunde en ampliación o cambios en el mismo? Proliferación de intervenciones y diseminación de imágenes que, a fuerza de interrumpir la voz dominante, terminen por ser escuchadas (Fig. 6).

Pero hay un tercer grupo de voces que interviene en la polifonía de las imágenes en el espacio público: la de los híbridos que se presentan en los formatos propios de las intervenciones efímeras y anónimas pero que se subordinan a discursos que marca el código de circulación. Nos referimos a murales, *graffiti*, estenciles y estampas que legitiman el orden político o el intercambio económico. Este tercer grupo aparece como una estrategia de las instituciones y de intereses comerciales por lograr un acercamiento con otro tipo de mercados, con



Figura 6. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).

grupos alternativos o sectores de consumo o participación que por su edad o condiciones de identidad se identifican con esos formatos. Este grupo híbrido es particularmente interesante porque constituye una doble irritación de las propiedades tanto formales como discursivas que resulta en una nueva estética de la urbe parcialmente legitimada por los agentes dialogantes. Hoy, la expansión de esta forma de intervención, reconocida por el código de circulación, es cada vez más usual y se identifica con espacios emergentes o en desarrollo que ya no son enteramente públicos (gentrificación) ni restringidos por su carácter privado. Se trata de contextos de mercado, urbanizaciones, zonas restauranteras, andadores o espacios con valor histórico.

La imagen híbrida tiene la peculiaridad de ser integradora. En términos propios de la complejidad, aparecería como



Figura 7. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).

una forma de organizar los espacios urbanos en función de la reducción de la complejidad de manifestaciones opuestas en formato y en sentido (emergencias). No se teme referir a dicho proceso de organización como el paso de una dialéctica de la imagen hacia una dialógica de la imagen<sup>5</sup> (Fig. 7).

---

<sup>5</sup> Tal como lo expone Zavala (1999).

### 3. Medios de integración entre la imagen local y la imagen global

Al establecerse que la relación entre las imágenes oficial y emergente responden a dinámicas rizomáticas, queda por establecer los puntos de pliegue por los cuales éstas se manifiestan en los espacios públicos y redundan en derivados *hiperculturales* que ya no obedecen a un código de circulación sino a un *hiperlogo*, ya que no se “presenta una sencilla continuación del diálogo o del *polilogo* (polifonía). Antes bien, abandona el orden mismo del viejo logos [código de circulación e intervención] al que se aferraban éstos” (Chul Han, 2018, p. 107). Los corchetes son nuestros.

#### a) Significado - significante

Autores como Baudrillard (1998, p. 21) consideran la complejidad del diálogo entre las imágenes que pueblan el espacio público urbano como una especie de “orgía” en la que éstas han dejado de funcionar como espejos de la realidad y han devenido en una realidad en sí mismas. Para él, la necesidad de significación se ha vuelto consigna de las sociedades hipermediatizadas y hace que los diferentes mecanismos y soportes se batan en la arena de la publicidad — entendida como lo que se hace público a partir de la fetichización de la propia imagen—. La imagen, para Baudrillard, es transcomunicacional y transestética: objeto puro y generador de sus propios simulacros.

Chul Han, por su parte, centra el problema de la desaparición de los rituales en la prevalencia que el significado viene cobrando sobre los significantes. Para él, la imagen ha tendido a privilegiar el sentido sobre el sinsentido o el fondo, desplazando a la forma y robando espacio al ritual lúdico, sensual, catártico o emergente. Esto no es raro, pues es tarea del *establishment* generar los criterios de organización o el

código de circulación con base en una coherencia entre las expectativas del individuo y las exigencias del propio sistema. En esta relación, la imagen emergente constituye la base de una “Liturgia del vacío [que] pone fin a la economía capitalista de la mercancía” (Chul- Han, 2020, p. 85). Los corchetes son nuestros. Por eso debe ser rechazada, desplazada y eliminada del contexto público de intercambio.

El capitalismo se basa en la economía del deseo. Por eso es incompatible con la sociedad ritual. La intensidad de la forma ritual se debe a una pasión por las reglas, pasión que genera una forma por completo distinta de placer. (Chul Han, 2020, p. 88)

Y de allí que la imagen emergente responda criterios de orden que trascienden el umbral de satisfactores del *establishment*, los cuales, si bien comprenden un código, implican también sentidos anteriores a la sociedad moderna o de consumo y cuyas propiedades están más cercanas al tribalismo, a la mitología o a elementos identitarios asumidos a niveles más elevados que el del mero consumo, el desarrollo personal o la satisfacción inducida. Tal es el caso de los llamados *fandoms*<sup>6</sup>, las tribus sociales, las pandillas, las barras deportivas e incluso las sociedades llamadas secretas, cada una con sus ritos y cada una con sus formas distintivas que permiten el juego de yuxtaposición y diálogo. El *graffiti* constituye un caso emblemático de lo dicho, pues en sus diferentes formatos refleja la materialización de gran cantidad de rituales al interior de los *crews* o bandas en los que está presente la filiación, el rango, el género, la trayectoria y la relevancia que cada miembro tiene para la comunidad. Hoy, el *graffiti* ha alcanzado

---

<sup>6</sup> Comunidades virtuales de fanáticos que se congregan en torno a una figura pública o del espectáculo, un personaje ficticio o una saga literaria o mediática. Se trata de grupos activos que producen textos, tanto literarios como icónicos, poniendo como protagonista al elemento de significado que los une. Se trata de una réplica moderna a las formaciones premodernas: simbólicas, míticas, trascendentales.

tal nivel de proliferación que incluso el código de circulación del *establishment* ha mutado para adaptar su contenido a la forma emergente. Tanto en política como en publicidad y en imagen oficial proliferan los casos.

## b) Yuxtaposición

Pero la naturaleza de la imagen –en conformidad con los códigos de circulación o emergentes– es solo el nodo en la red de muchos diálogos complejos. Por este tejido polifónico, la imagen en la sociedad hipercultural ha perdido su “aura”<sup>7</sup> no solo por causa de la reproducción, sino por la yuxtaposición de las reproducciones. En este sentido la originalidad misma se presenta sí como excepción, pero también a modo de un defecto excepcional que corre el riesgo de pasar desapercibido por las modas que la redundancia publicitaria o propagandística han establecido como criterio de circulación. Esta red desvincula los rituales y homologa los significados en coherencia con ideologías y consumo apelando a la acumulación, a la dependencia tecno-económica, a estilos de vida prediseñados y a racionalidades positivas o pragmáticas.

La yuxtaposición aparece como una consecuencia inherente al diálogo complejo que se da entre las imágenes, no solo de las que se develan en diferentes espacios y sobre distintos soportes, sino de las que se construyen en la mente del *flaneur*, constituyendo referencias para su forma de pensar, adaptarse y generar identidad con el espacio público.

...en cuanto se expulsa la ilusión, en cuanto la utopía es ahuyentada de lo real por fuerza de todas las tecnologías, de nuestras ciencias, etcétera, en virtud de esas mismas tecnologías, la ironía, por su parte,

---

<sup>7</sup> Una singular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por próxima que sea (Benjamin, 2003, p. 53).

se ha pasado a las cosas. Habría así entonces una contrapartida a la pérdida de ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva del mundo, la ironía como forma espiritual, universal, de la desilusión del mundo, una forma espiritual que surge del meollo mismo de la banalidad de los objetos y de las imágenes. Podría decirse entonces que la ilusión está ligada a la utopía, y la desilusión a la ironía (Baudrillard, 1998, p. 22).

Tal es la condición compleja en el abordaje de la imagen y tal el resultado del diálogo, el efecto de la red como un todo en el que el análisis resulta insuficiente por los cambios que ésta experimenta en el tiempo y el espacio.

La imagen individual pierde importancia si no forma parte del concierto general de esa utopía visual y virtual que exorciza a los objetos, liga a los sujetos y da origen a contextos como lo público y lo privado a través de una pugna de significados en permanente lucha contra significantes. La idea de Neobarroco manejada por Calabrese y más tarde por Gruzinski (1995) para referir el mecanismo de integración del indígena en la cosmovisión cristiana, tiene aún ecos en la relación entre lo oficial y lo emergente, pero en manifestaciones que no solo rompen la barrera espacial (global vs. local), sino también la histórica (presente - futuro vs presente - pasado - futuro).

Si bien hoy se vive también un encono semiótico que tiene como cometido prevalecer sobre el Otro, el formato vigente no opera por oposición sino por yuxtaposición. Este es el derivado dialógico que sienta la naturaleza de lo que podríamos llamar la “estética urbana”.

Siguiendo a Baudrillard (1996, p. 30) y a Chul Han (2021, p. 84) la imagen, entonces, se sitúa como mediador del contexto ante en viajante o *flaneur*, pues puede prescindir de la realidad en la que se engendra y a la que pretendidamente representa para convertirse en ilusión, o

bien, tender a “comunicar una opinión preconcebida, una convicción moral o política, es decir a transmitir información. La concepción precede a la ejecución. Como consecuencia, el arte degenera en ilustración” (Chul Han, 2021, p. 84), atopía o simulación.

### c) Tropos

Si bien la imagen oficial tiene como cometido exponer en forma clara y directa una posición ideológica o de mercado en conformidad con el código de circulación, la imagen emergente provoca, según la posición de Lauro Zavala (1999, p. 45) “la exageración del sentido común; confrontación de fragmentos provenientes de voces opuestas; referencias generales a la memoria literaria o personal del lector, y alusiones específicas al contexto estilístico...”. Para él, la heteroglosia en las culturas contemporáneas es un factor catártico que permite “reírnos de nuestros propios mitos para así iniciar un diálogo con nuestra experiencia histórica y la de los otros” (Zavala, 1999, p. 47).

La riqueza que se desprende de la yuxtaposición entre las imágenes que proliferan en el espacio público es consecuencia del diálogo complejo. Éste es el que genera, precisamente, tanto la ilusión como la simulación y, en ambos casos, el observador —viajante— *flaneur* no queda indemne, pues es arrastrado hacia la red de interacciones, hacia la polifonía. Dada la cantidad y complejidad de las voces que intervienen en esta última, las formas por las que el contacto se da distan de ser lineales y no se centran ni en la ilustración que sigue al código de circulación, ni en la ilusión que emerge de cada intervención efímera y anónima. La amalgama adquiere valor propio en los juegos de parodia, ironía, sarcasmo que emanan del diálogo y tanto imagen oficial como imagen emergente se contaminan entre sí perdiendo su valor como mensajes lineales y dando pie, no obstante,

al surgimiento de significantes y significados nuevos, cuyo valor puede ser interpretado como burlas o juegos de sentido a la luz de las coyunturas.

#### **d) Producción de la identidad en el diálogo**

De esta forma el espacio toma sentido en la medida en la que es significado por la persona y, a su vez, la persona cobra significado en tanto que se ubica en un espacio significativo para ella. (Valera, 2014, p. 101)

Siguiendo con este autor, la identidad constituye precisamente ese vínculo entre espacio y persona en el que la ambigüedad del primero se reduce a base de identificadores, resultando adecuada, pertinente, atractiva o —finalmente— significativa para la segunda. Y es que la persona —el *flaneur*— no es jamás un ente acabado; su percepción del mundo, de su lugar en éste e —incluso— de su propio *self* aparecen como el resultado de una negociación permanente con los estímulos comunicantes del entorno. No es aventurado anticipar que la complejidad de la relación con un espacio público se cataliza o reduce con base en la interacción con identificadores e imágenes que atrapan al sujeto. ¡Piénsese en el viajante que cruza *Times Square* durante la noche de *Manhattan*! La idea que tiene de sí mismo se hace proteica ante la sucesión de estímulos lumínicos y desfile de imágenes en movimiento en las gigantescas pantallas mientras postes, bancas y otras obras de infraestructura devuelven *graffiti*, una pléyade de *stickers* y avisos de todo tipo. La orgía de la imagen de Baudrillard en la que nadie vale por sí sino por lo que es y el rol que juega en ese momento. El sujeto es ilusión al sublimarse en las pantallas y es simulacro al insertarse en una realidad que no es sino un espacio para el anonimato de las voces que hablan desde abajo. No hay un código de circulación ni hay emergencias icónicas sin control. La identidad

es coyuntural y se construye en un diálogo en el que, sin importar cuánta certeza se tenga del *self* – como grupo, historia de vida, credo o filiación –, se diluirá para fluir en la polifonía, haciendo al sujeto tomar posiciones de cualquier tipo menos indiferentes (Fig. 8).

La identidad en el espacio público urbano está determinada por la imagen oficial, global, omnipresente que es imprecada por y responde a la imagen emergente. Concluyendo con Valera (2014, pp. 105-106):

Este planteamiento implica la consideración de que los entornos urbanos pueden ser entendidos también como categorizaciones del *self* en un determinado nivel de abstracción grupal. El sentido de pertenencia a determinadas categorías sociales incluye también el sentido de pertenencia a determinados entornos urbanos



Figura 8. Fotografía: Gustavo Garduño (2021).

significativos para el grupo. Detrás de esta idea se encuentra la consideración del entorno urbano como algo más que el escenario físico donde se desarrolla la vida de los individuos, siendo un producto social de la interacción simbólica...” tanto entre personas como entre representaciones.

La idea de identidad en Valera ciertamente se aproxima a la condición ontológica de la sociedad actual en la que la interacción entre signos viene a ser la norma. Los formatos y soportes de aquellos se multiplican en función del perfeccionamiento o creación de dispositivos que, en sustitución de las cosas en sí, sirven de anclaje a lo que Chul Han denomina No-Cosas:

La información — como la ilusión — con su impronta *postfactual* es *volátil*. Donde no hay nada *firme* se pierde todo *sostén*.

Hoy las prácticas que requieren un tiempo considerable están en trance de desaparecer. También la verdad requiere mucho tiempo. Donde una información ahuyenta a otra, no tenemos *tiempo para la verdad*. En nuestra cultura *postfactual* de la excitación, los artefactos y las emociones dominan la comunicación. En contraste con la racionalidad son muy variables en el tiempo. Desestabilizan la vida. (Chul Han, 2021, p. 19)

La complejidad del diálogo entre las imágenes no puede ser mejor caracterizada. Lo dicho por el filósofo surcoreano trata la anulación de la interacción intersubjetiva y objetual que ceden su importancia ante una virtualidad avasallante. Una dimensión que construye sus propias reglas ya no respondiendo al contexto del que se desprendió sino generando uno, contexto nuevo mediado por artefactos, formatos y soportes de un software visual que modeliza al sujeto. El *flâneur* es ahora un turista.

La idea de una complejidad general que se replica a partir de complejidades organizadas queda ejemplificada en el cotidiano urbano. Asimismo, la arquitectura de rizoma y la de sistemas que emergen a partir de nuevas informaciones se entiende como parte de la relación. Tanto lo que se definió como imagen oficial como el caso de la emergente son solo componentes del verdadero valor de la iconósfera en el espacio público que vale por los nodos que teje el diálogo más que por los agentes dialogantes en sí. La comunicación vale por lo que emerge de ella. Hiperlogos como identidades base en hiperculturas.

## Referencias

- Bajtín, M. (1988). Problemas de la poética de Dostoievski. FCE.
- Baudrillard, J. (1996). El crimen perfecto. Anagrama.
- Baudrillard, J. (1998). La ilusión y desilusión estéticas. Monte Ávila.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Amorrortu. Berger, P. y T. Luckmann. (2003). La construcción social de la realidad. Amorrortu.
- Berger, P. y T. Luckman. (1997). Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno. Paidós.
- Chul Han, B. (2018). Hiperculturalidad. Herder.
- Chul Han, B. (2020) La desaparición de los rituales. Herder
- Chul han, B. (2021). No-Cosas. Taurus.
- García-Canclini, N. (2009). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales en la globalización. Random House.
- Gruzinski, S. (1995). La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019). FCE
- Lynch, K. (2008). La imagen de la ciudad. Gustavo Gili.
- RAE. (2022). Consulta en línea. <https://dpej.rae.es/lema/establishment>
- Rabotnikof, N. (2000). Heurística y espacio público. En Velasco Gómez, Ambrosio et. al. El concepto de heurística en las ciencias sociales y las humanidades. UNAM.

Schechner, R. (2006). Estudios de la representación. Una introducción. FCE.

Valera, S. (2006). "La identidad social urbana como instrumento para mejorar el bienestar humano". En Borja, J. Identidad y Espacio Público. Gedisa.

Zavala, L. (1999). La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura. México. UAEMéx.