

Ciudad Gótica, ciudad concepto: una historia de dos ciudades

GOTHAM CITY, *CONCEPT CITY*: A TALE OF TWO CITIES

WILLIAM BRINKMAN-CLARK

Departamento de Historia - Universidad Iberoamericana
México

ABSTRACT

What is it that we say when we say “city”? What are we talking about? Or is it “who” are we talking about? In The Practice of Everyday Life, French historian Michel de Certeau took on the question about “the city”: What is the city? Is it the sum of its inhabitants, a geographical demarcation, a universal subject? With the help of the film The Dark Knight Rises (2012), this essay pretends to use Gotham City, as it is presented by screenwriter and director Christopher Nolan to take on the notion of “city” as it was described by De Certeau, and to bring this conception to the present to see if, as was foretold by the author, the city is a concept that is in constant degradation.

Keywords: city, Michel de Certeau, Batman, Gotham City, concept city, event, politics, revolution, Slavoj Žižek, dictatorship of the proletariat.

RESUMEN

¿Qué decimos cuando decimos “ciudad”? ¿A qué nos referimos?, o será mas bien, ¿a quién? En *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*, el historiador francés Michel de Certeau abordó la pregunta sobre la ciudad: ¿qué es la ciudad? ¿el conjunto de sus habitantes, un deslinde geográfico, un *sujeto universal*? Con la ayuda de la película *The Dark Knight Rises* (2012), este ensayo pretende utilizar Ciudad Gótica, tal y como es presentada por el guionista y director Christopher Nolan para

abordar el tema de la “ciudad” problematizado De Certeau, y traer dicha concepción al presente para ver si, tal y como lo pronosticó, la ciudad es un concepto que está en constante degradación.

Palabras clave: ciudad, Michel de Certeau, Batman, Ciudad Gótica, ciudad concepto, acontecimiento, política, revolución, Slavoj Žižek, dictadura del proletariado.

Artículo recibido: 27/3/2013

Artículo aceptado: 14/8/2013

[...] la estructura de este dispositivo de saber-poder, de poder-saber, de saber-ver y de poder-ver soberano no es, en el fondo, revolucionada por la Revolución Francesa. No se interrumpe y al morir el rey, se puede seguir diciendo: ¡El Rey ha muerto, viva el Rey! Simplemente se ha cambiado de soberano. La soberanía del pueblo o de la nación sólo inaugura una nueva forma de la misma estructura fundamental. Se destruyen los muros pero no se deconstruye el modelo arquitectural [...]

Jacques Derrida, *La bestia y el soberano*.

Vol. 1 (2001-2002)

INTRODUCCIÓN

Publicado por primera vez en 1980, *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer* del historiador francés Michel de Certeau abordó la pregunta sobre la *ciudad*: ¿qué es la ciudad? ¿Es la suma de quienes la habitan, de sus “ciudadanos”? ¿es un simple deslinde espacial?, ¿es un discurso, un *sujeto universal*? De Certeau planteó que la ciudad, como la llegó a entender, era un complejo concepto que en esos momentos se encontraba en un proceso de *degradación*. Para el historiador, esta ciudad que se degradaba sirvió –de alguna manera– como marco para el estudio de lo que realmente

le interesaba y que constituyó el tema central del volumen: las prácticas microbianas, las tácticas, el consumo; todo aquello que configuraba la cotidianidad dentro de la ciudad.

En 2012, se estrenó *The Dark Knight Rises*,¹ último filme en la trilogía de Batman del cineasta norteamericano Christopher Nolan, en el que, además de la trama de héroes y villanos, policías y ladrones, se desarrolla paralelamente la historia de una ciudad como concepto –y como personaje–: Ciudad Gótica. Veintidós años después de que De Certeau escribiera sobre la degradación de la ciudad, el filme parece sugerir que el concepto de ciudad no sólo sobrevivió dicha degradación, sino que continúa fortaleciéndose y es parte importante de la ideología contemporánea.

Es a partir de la aparición de esta trama sobre el concepto de “la ciudad” en millones de salas de cine alrededor del mundo que se presenta una oportunidad para revisar las ideas propuestas por De Certeau hace más de dos décadas, para discutir sus aportaciones y ver qué pueden ofrecernos a modo de herramienta para entender el paradigma contemporáneo del concepto de ciudad. En una primera instancia, y como punto de partida, surgirían las siguientes preguntas: ¿qué podemos leer en la película con la ayuda de la teoría de Michel de Certeau?, ¿qué nos puede ofrecer dicha teoría para poder entender y quizá continuar con la conceptualización que en 1980 el historiador francés propuso de “la ciudad”? y, ¿cómo puede ésta ayudarnos a continuar problematizando el concepto de la ciudad contemporánea?

¹ *The Dark Knight Rises* fue estrenada en Latinoamérica con el título *Batman: el caballero de la noche asciende*, y en España, *El caballero oscuro: la leyenda renace*. Dada la poca fidelidad en la traducción de los títulos, he optado por dejar el título en su lengua original a lo largo de este ensayo.

Dentro de la trama de *The Dark Night Rises* puede leerse, en un plano particular, cierta narrativa posible de apreciar sin la ayuda de ninguno de los personajes de la película; para ser más específico, una narrativa que podría contarse aun sin la ayuda de los caracteres que hacen de los personajes principales de la película los “héroes” y “villanos”. La narrativa en cuestión es la de “la ciudad”; de Ciudad Gótica como *sujeto*, un simulacro del concepto-de-ciudad que, como plantearé más adelante, parece prevalecer en la sociedad occidental de hoy día. Por momentos uno puede pensar que Ciudad Gótica es el personaje central del filme, en todo momento es “ella” quien está en peligro, y es “ella” quien debe ser salvada de quienes se proponen destruirla; Ciudad Gótica no aparece como la escenografía al frente de la cual se desarrolla la acción de la narrativa ni tampoco como escena dentro de la cual dicha acción se lleva a cabo, más bien, Ciudad Gótica aparece a la vez como objeto parte de la tramoya y sujeto del entramado.

Un breve resumen de esta trama dentro de la trama, de “la historia de Ciudad Gótica” dentro de *The Dark Knight Rises*, iría así: el guión² abre con un evento público para quienes son descritos como “los ricos y poderosos de Ciudad Gótica”. El alcalde de la ciudad da un discurso y declara que se ha llegado al fin de un proceso de “limpieza” de la ciudad, proceso que sólo fue posible por la firma de la “Ley Dent”,³ documento que había declarado la

² Todo el análisis efectuado en este artículo, así como los elementos y citas utilizados para ello se basan en el guión de *The Dark Knight Rises*, y no en el producto final cinematográfico. Pretendo dejar a un lado todo aquello que se transmite a través del medio cinematográfico, de las posibilidades y potencias de la *imagen movimiento*. Lo hago por razones que trataré más adelante. El guión de la película puede ser consultado en Christopher Nolan, *The Dark Knight Trilogy*. Las traducciones al español son mías. En los casos en los cuales por contenido o por estilo, dejo la cita en la lengua original, la traducción aparecerá en nota al pie.

³ Previo al estreno del filme, como parte de una campaña de publicidad por

instauración de un estado de excepción –guardando toda proporción debida– en la ciudad años atrás: “Esta ciudad ha presenciado un cambio histórico. Ninguna ciudad existe sin crimen. Pero esta ciudad existe sin crimen *organizado* porque la Ley Dent dio a la procuración de la justicia dientes en su lucha contra la mafia [the mob]”. Los criminales y los indeseables ya se encuentran reclusos en la penitenciaría Blackgate o en el asilo Arkham –manicomio que se encuentra en las afueras de la ciudad–, hecho que es evidenciado por el jefe de la policía al complementar el discurso del alcalde: “[...] en este momento hay mil reclusos en Blackgate como resultado directo de la Ley Dent. Son criminales violentos y engranes esenciales en la maquinaria organizada del crimen que *aterroizó* Ciudad Gótica por tanto tiempo”. Por un instante, Ciudad Gótica es el modelo de ciudad –“This is peacetime”, comenta un político presente en el evento–: una ciudad en paz,⁴ la ciudad “ideal”.

Pero la continua aparición de cadáveres en las salidas de las tuberías de drenaje no parece llevarse bien con esta imagen de

internet se propagó en la red un “comunicado de prensa” que anunciaba la firma de la Ley Dent. Entre las partes relevantes se leía: “Alcalde anuncia la firma de la Ley Dent [...] la legislación, aprobada unánimemente por la asamblea legislativa, fortalecerá la campaña de la ciudad en contra del crimen organizado. Una de las características principales de la Ley es el establecimiento de penas más estrictas, incluida la negación de la libertad provisional bajo fianza para aquellos que cometan cualquier crimen *que se sospeche es parte o función de una empresa criminal de mayor escala* [en el documento original se lee “denial of parole”, que en el más estricto sentido es en español “la negación de la libertad provisional”]. La legislación le da al jefe de la policía las herramientas necesarias para dar el golpe final al crimen y la corrupción que siguen activos dentro de nuestra ciudad. Para aquellos que piensen que *esta legislación crea un Estado policial*, mi respuesta es simple: antes de la Ley Dent, nuestra ciudad estaba tan desesperada que confió en un vigilante enmascarado [...]” El documento circuló por la red y puede encontrarse con facilidad bajo “Dent Act”. La traducción y las cursivas son mías.

⁴ Se da a entender que el alcalde despedirá al jefe de la policía que “limpió” la ciudad, en favor de un nuevo candidato, alguien que sirva como comisionado en “tiempos de paz”.

una ciudad en paz, lo que lleva a la policía a investigar: uno de los cadáveres es el de un joven que hasta hacía poco tiempo vivía en el orfanato de la ciudad; al interrogar a su hermano, que todavía vive ahí, nos enteramos de la existencia de una sociedad alterna, subterránea, donde los jóvenes desheredados y sin oportunidades pueden encontrar “trabajo”. La policía pregunta al huérfano: ¿Qué tipo de trabajo puedes encontrar en las cloacas? Su respuesta: “Más de lo que puedes encontrar acá arriba”. Esta “ciudad” subterránea que empieza a desvelarse es descrita así: “laberinto de túneles [repletos de] cuadrillas de obreros musculosos que blanden grandes taladros y martillos hidráulicos para trabajar en las paredes y los techos de los túneles más grandes. Algunos de los hombres son mercenarios armados, que supervisan pandillas de niños de la calle desamparados”. Pareciera que los pocos prófugos de la persecución instaurada por la Ley Dent se han juntado con quienes han sido abandonados por “la ciudad” y ahora viven en las alcantarillas, donde hasta ahora no han sido molestados ya que son percibidos como agentes que se encuentran fuera de cualquier posibilidad de “ensuciar”⁵ aquel mundo que les sirve de techo. Todos bajo el mandato de mercenarios y éstos, a su vez, a las órdenes de un líder “mercenario”. Aquí es quizá un buen momento para notar que la manera en la que se hacen las distinciones entre quienes conforman los grupos que constituyen la ciudad serán importantes para este estudio. En el guión, sin importar las acciones que desarrollen estos agentes, los que viven en esta ciudad subterránea, son designados siempre como “mercenarios” (el presidente del país los llama “terroristas”, como excepción), pero a partir de aquí opto por dejar de hacerlo a favor de “revolucionarios”, por razones que se volverán evidentes más adelante.⁶

⁵ El proceso que permite la Ley Dent por lo general se designa como una limpieza de la ciudad: “Clean up the city”.

⁶ Aquí la discusión —que no es parte del tema de este artículo pero que vale la pena mencionar— realmente debería centrarse sobre si la intención es la de presentar fundamentalistas, en específico de corte musulmán. Una parte del guión

Acto seguido, el carismático líder revolucionario al frente de un ejército conformado por todos quienes habían sido rechazados por la ciudad y residían en su red de drenaje encabeza un movimiento con la intención de regresarle Ciudad Gótica a “su gente”. En un primer momento el grupo asalta la Bolsa de Valores de Ciudad Gótica con un plan que de nuevo resalta las distinciones entre los grupos que el guión presenta como partes de la ciudad: los agresores se disfrazan de proletariado —específicamente

caracteriza a un grupo violento de prisioneros como “prisioneros cuyas caras están cubiertas con máscaras musulmanas” A lo largo del guión, el villano principal así como sus soldados siempre son designados como “mercenarios”, según acabo de señalarlo, pero si insisto en ello es porque las acciones y las descripciones en las cuales intervienen no son las de un mercenario en el estricto sentido de la palabra. Ahora sólo enunciare un par de ellas: en un momento, hacia el principio del guión, un empleado gubernamental pregunta al líder mercenario: “¿Quién eres?”, mientras apunta a su cabeza con una pistola, y él responde: “*Somos nada. Somos la tierra debajo de tus pies, [...] quién somos, no importa. Lo único que importa es nuestro plan*”. Difícilmente es la respuesta de alguien que trabaja para el mejor postor. En otro momento, cuando algunos de los delincuentes son capturados por la policía de Ciudad Gótica el que es presentado como el “financiero de las operaciones criminales” pregunta si debe preocuparse por lo que los mercenarios arrestados puedan revelar a las autoridades. El operador que interviene para dejar disponible el dinero a los mercenarios le asegura que éstos “morirán antes de hablar”, actitud poco “mercenaria”, en mi opinión. El financiero simplemente ríe y pregunta: “¿Dónde encuentro *este tipo* de gente? Más adelante, cuando el financiero sea traicionado por los mercenarios, se leerá este diálogo:

Financiero: ¿Quién eres?”

Líder mercenario: Soy la hora de la verdad de Ciudad Gótica. Vengo a poner fin al tiempo prestado en el cual todos ustedes han estado viviendo

Financiero (asustado): Eres el mal verdadero.

Líder Mercenario: Soy el mal *necesario*.

El personaje de “Bane”, líder “mercenario” resulta polarizante. El actor que lo interpretó, Tom Hardy, lo describe como un terrorista tanto por su mentalidad como por sus acciones brutales, mientras que Slavoj Žižek coloca al personaje en un linaje de revolucionarios que comienza con Cristo y pasa por Robespierre y el Che Guevara, en quienes la fuente de la violencia no sólo es el odio, sino también el amor. La entrevista con Tom Hardy se encuentra en *Empire Magazine*, enero 2012; palabras de Žižek en Slavoj Žižek, “Dictatorship of the Proletariat in Gotham City”. El efecto que tiene el papel del fundamentalista y del terrorista externo sobre el concepto de ciudad es tema suficiente para otra investigación.

“limpiabotas”, “repartidor de comida”, “mensajero en motocicleta”, “intendente de limpieza” y “camionero”— para infiltrar en el edificio y asaltar al sector financiero.⁷ El siguiente ataque de los revolucionarios logra atrapar a casi toda la fuerza policiaca en los túneles donde ellos mismos vivían (giro irónico bien apreciado) y demoler todos los puentes que comunicaban a Ciudad Gótica con el exterior; así, ésta queda aislada físicamente del resto del mundo. Los mercenarios se dirigen al estadio de Ciudad, donde, ante miles de espectadores, el líder ingresa como “un gladiador entrando en la arena” y, volteando hacia las cámaras de televisión, informa al mundo su plan: el grupo revolucionario plantea regresarle la ciudad “al pueblo” y posee una bomba nuclear que será detonada si el mundo exterior trata de interferir con el plan o intervenir en Ciudad Gótica; informa al pueblo que “no vienen como conquistadores, sino como libertadores para devolver el control del pueblo a la gente” y pide que todos regresen a su casa y esperen al día siguiente. “Por ahora entra en efecto la ley marcial. Regresen a sus casas, abracen a sus familias y esperen. Mañana reclamarán aquello que les pertenece por derecho”.

Al día siguiente los revolucionarios marchan hacia la penitenciaría de Blackgate, “símbolo de opresión”, según la nombran ellos, donde, ante lo que el guión llama “una multitud”, el líder pronuncia un discurso que proclama la liberación de los prisioneros bajo la excusa de que la Ley Acta Dent les había negado sus derechos de ciudadanos y que, por lo tanto, habían sido encarcelados injustamente. El líder revolucionario, que ahora aparece casi como anarquista, revela que a partir de ese momento, cede toda

⁷ El guión no trata amablemente a los empleados del ámbito financiero; se refiere a ellos como *yuppies* y los hace intervenir en un diálogo superficial y banal. Tampoco oculta el desdén popular hacia ellos. Cuando un banquero llama a un policía le pide que impida el robo, ya que el dinero de la bolsa es el dinero de “todos”, el agente responde que *su* dinero está debajo del colchón. En otro intercambio irónico, un operador dice a los mercenarios que en la Bolsa no hay dinero que puedan robar, a lo que el líder responde: “¿En serio? ¿Entonces qué haces *tú* aquí?”

soberanía de Ciudad Gótica a sus habitantes y los insta a retomar su ciudad: “Quitamos Ciudad Gótica a los corruptos. A los ricos. Los opresores de generaciones que los han mantenido abajo con el cuento de la oportunidad, y se la regresamos a ustedes, el pueblo. Ciudad Gótica es suya. Hagan lo que les parezca”.

A partir de este momento, el ciudadano “común” no vuelve a aparecer en el guión, y la ciudad queda dividida entre revolucionarios, fuerzas del orden (policías, ministros, etcétera) y “los ricos, la aristocracia” que será considerada por los revolucionarios como la fuente de todas las vejaciones sufridas. Mientras los representantes de la ley y el orden se encuentran atrapados en las alcantarillas, los revolucionarios sin líder inician una serie de juicios sumarios⁸ en contra de quienes a su parecer habían propiciado y facilitado el régimen de excepción: el 1 %, si bien los procedimientos están descritos en el guión como *kangaroo courts* (juicios sumarios amañados), éste nos proporciona un momento interesante: cuando el jefe de la policía es presentado para escuchar su sentencia observa que no hay testigos, ni abogados defensores, increpa al juez y le pregunta: “¿Qué tipo de ‘debido proceso’ es éste?”, “Mejor del que se les siguió a los presos por causa de la [Ley] Dent”, es la respuesta. Las sentencias van desde el exilio al río congelado —donde inevitablemente el exiliado termina ahogándose al vencer el hielo con su peso— hasta los ahorcamientos públicos en el puente de ciudad Gótica.⁹

⁸ Esta representación de una revolución es parecida al recuento de la Revolución francesa de Charles Dickens. La toma de la penitenciaría de Blackgate como analogía de la toma de la Bastilla, seguida de la instalación de juzgados revolucionarios y los ahorcamientos son reminiscencia de los recuentos de Dickens de los juicios sumarios y las historias de la cotidianidad en tiempos de la Revolución francesa tanto en París como en Londres. El director y co-guionista Christopher Nolan acepta que los relatos revolucionarios en *Historia de dos ciudades* fueron una gran influencia en la producción de la película. En: “Brilliant Filmmaking Duo Discuss Acclaimed Batman Trilogy & ‘The Dark Knight Rises’”, entrevista con Christopher y Jonathan Nolan para la revista *Buzzine*.

⁹ La crítica sobre la relación entre el movimiento *Occupy Wall Street* y el film puede encontrarse en: Slavoj Žižek, “Dictatorship of the Proletariat in Gotham City”.

A la par del desenvolvimiento de esta “Comuna de Ciudad Gótica”, se muestra la formación de un tipo de “resistencia” en la superficie, sobre todo por parte de los funcionarios de gobierno y los pocos policías que no fueron atrapados en los túneles. En preparación para el clímax, la “resistencia” logra la liberación del resto de las fuerzas policíacas y juntos se dirigen a enfrentar a los revolucionarios. En el encuentro final, de nuevo el ciudadano “común” está ausente: en una larga calle que termina en el palacio de gobierno, se encaran la “resistencia”, descrita como un “ejército de policías”, de un lado, y los revolucionarios, una “línea formada de hombres”, del otro. El desenlace es una pelea épica cuerpo a cuerpo que, a partir del sacrificio de numerosas vidas, resulta en la victoria de las fuerzas de “la ley y el orden”; a la vez, un grupo alterno de policías se dispone a encontrar la bomba nuclear y desactivarla. El resultado inevitable es la restauración de la paz y el orden en Ciudad Gótica.

2. ¿CIUDADES MIMÉTICAS? DE PARÍS A CIUDAD GÓTICA VÍA LONDRES

Una vez conocida la historia de Ciudad Gótica, la primera pregunta a formular debe ser la del *qué*, esto es: ¿qué podría decirme el guión de una producción de Hollywood sobre nuestra sociedad?, o quizá, más bien, la pregunta del *por qué*, es decir: ¿por qué buscar en algo que claramente es un producto de una máquina comercial (Hollywood) la posibilidad de obtener un poco de percepción sobre la comprensión social actual? En realidad ambas interrogantes no serían más que una manera amable de cuestionar si realmente existe “algo” de valor en una producción del *mass media* contemporáneo.

Para Slavoj Žižek, la manera en la que una película de Hollywood participa del tiempo, política, ambición, intención, circunstancia y afecto al que pertenece es clara; en un artículo

reciente¹⁰ utiliza *The Dark Knight Rises* para hacer una crítica de los estereotipos presentes tanto en la narrativa del filme como en la representación de ésta y de sus personajes; específicamente la presentación de cualquier opositor a las instituciones de la ley y el orden como “terroristas”. El autor menciona que son justamente los grandes éxitos de Hollywood los que debemos tomar como indicadores precisos de los dilemas existentes en la ideología social contemporánea, es decir, el hecho de que los revolucionarios sean presentados como terroristas habla de cierta verosimilitud en una obra que claramente busca ser ficción contemporánea (esto lo abordaré más adelante). Por ahora me quedo con el hecho de que el uso de material considerado como parte de la “cultura popular” es algo común en el trabajo de Žižek, quien al referirse al estatuto de la representación, y la diferencia entre la obra de arte moderna y la posmoderna afirma:

La ruptura entre el modernismo y el posmodernismo tiene, entonces, que ubicarse en el seno de la relación intrínseca del texto con su comentario [en el caso de la posmodernidad] sus objetos por excelencia son productos con un especial atractivo para las masas (películas como *Blade Runner*, *Terminator*, *Terciopelo azul*). Y es el que los interpreta quien habrá de detectar en ellos una ejemplificación de los refinamientos más esotéricos de Lacan, Derrida o Foucault.¹¹

La trama que aparece en el guión se nos ofrece como herramienta para poder leer ciertos dilemas sociales pertinentes tanto al momento contenido en la trama como a cuando éste se produce, el momento en que se idea, se escribe y a fin de cuentas se lleva a cabo; algo que Gabriela Cámara, Demetrio Zavala y Carlos Mendiola trataron en *Historia y Grafía*:

¹⁰ Slavoj Žižek, “Dictatorship of the Proletariat in Gotham City”.

¹¹ Slavoj Žižek, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, pp. 7-8.

El arte es pensado como un fin en sí mismo, pero no por eso es aespacial o atemporal. Siempre está situado en un lugar y en un tiempo humanos, de política, de ambiciones, de intereses, de intenciones, de circunstancias, de afectos. ¿Cómo suponer entonces que no participa de todo esto, que permanece intacto? Quizá sea posible, pero si no, ¿qué o cómo son las relaciones del arte con el mundo?¹²

La segunda pregunta, el segundo momento que seguiría es entonces el del *cómo*: ¿cómo debo aproximarme al producto cinematográfico de manera que éste sea una herramienta válida para establecer relaciones y proponer hipótesis? Propongo la posibilidad de considerar el filme como una “imitación” dentro del marco conceptual de *mimesis* de Paul Ricœur, para así entender la representación de las acciones propias *de* la ciudad, dentro de *la* ciudad, como imitaciones ya sea de acciones constitutivas del concepto de ciudad o de acciones que configuran en la práctica misma dicho concepto. Propongo específicamente considerar sólo el guión de la película como el momento de la precomprensión del mundo de la acción, es decir, como el primer paso para poder imitarlo. En palabras de Ricœur: “la composición de la trama se enraíza en la precomprensión del mundo de la acción [...] si la trama es la imitación de acción, se requiere una competencia previa: la de identificar la acción *en general* por sus rasgos estructurales [...] y la aptitud para identificar lo que yo llamo *mediaciones simbólicas* de la acción”.¹³

¹² Gabriela Cámara B. Demetrio Zavala S. y Carlos Mendiola M. “Preguntas por una película”.

¹³ Paul Ricœur, *Tiempo y narración*, v. I., p. 116. La precomprensión en Ricœur abarca la identificación de los rasgos estructurales, la aptitud para identificar tanto las mediaciones simbólicas como los caracteres temporales que éstas portan. Por razones de extensión no puedo ahondar en cada una de éstas y en la manera en la que se leerían en el guión, por lo que me quedaré en la precomprensión como una “unidad” hasta cierto grado autorreferencial, que es la raíz de toda composición de una trama.

Esta precomprensión significa tener entendimiento de las estructuras inteligibles del mundo de la acción, cuyas relaciones entre sí dependen de una presuposición “[...] por parte del narrador y de su auditorio, [de] familiaridad con términos como agente, fin, medio, circunstancia, ayuda, hostilidad, cooperación, conflicto, éxito, fracaso, etc.; términos [que aunque] heterogéneos [...] se vuelven compatibles y operan conjuntamente dentro de las totalidades temporales efectivas”.¹⁴ La razón por la cual propongo dejar a un lado todo aquello que aparece ya en la pantalla sería para intentar separar lo que afecta al público a partir de la potencia afectiva de la *imagen movimiento*. Aunque es epistemológicamente imposible pretender que quien ve la película puede hacer la separación, considero que un análisis del guión como texto sí puede aspirar a establecer la existencia de ciertos elementos que existieron en el momento que se escribió por primera vez el guión —momento en el que se plasma la preconcepción—, elementos que nos hablarían de un entendimiento o sensibilidad del autor ante o hacia ciertos conceptos —en este caso en particular el de “ciudad”— que prevalecen en el contexto social en el que él se desenvuelve.

¿Cómo saber que esos conceptos que leeríamos en el guión reflejan, en efecto, la conceptualización social general? *The Dark Knight Rises* fue la tercera película más taquillera de 2012 y novena en la historia.¹⁵ ¿No podría interpretarse como parte de este éxito el que existiese una familiaridad del auditorio —masivo-occidental— con las acciones que le fueron presentadas? y ¿no validaría este éxito, en alguna forma, la “precomprensión” de quienes escribieron el guión y lo llevaron a cabo? Sé que intentar separar qué tanto del éxito del filme tiene que ver con el guión como texto, y qué tanto tiene que ver con su potencia como producto del *medio* cinematográfico sería ridículo, pero considero que sí es

¹⁴ *Ibidem*, pp. 118-119.

¹⁵ Los datos son de <Boxofficemojo.com>, un sitio fundado en 1999 dedicado a recopilar estadísticas de desempeño cinematográfico en taquillas. Las cifras no están ajustadas para dar cuenta de fenómenos inflacionarios.

posible afirmar que, sin duda, el guión *es parte* de ese éxito. De nuevo, Carlos Mendiola puede ayudarnos: “La comprensión de la película surge de la relación con el receptor. La película encuentra su constitución en la relación con la obra que ofrece el director y la toma de posición del receptor con respecto a ella. La obra es el mensaje (el contenido) que requiere ser recibido por esa toma de posición. No puede encontrarse una sin la otra. Sucede algo semejante a la relación entre el lenguaje y el mundo”.¹⁶

La obra, el mensaje que requiere ser recibido, debe ser comprensible para el público. Según Ricoeur, este momento dependería en gran medida de la capacidad del autor de comprender el mundo que pretende sea comprendido a través de su obra. No me parece demasiado atrevido sugerir que el éxito en taquilla de una película podría ser una referencia hacia la “comprensibilidad” de la misma, y que esta comprensión empieza en el guión, que es inicio y gran parte del “cómo” será el producto final. En una sesión de preguntas y respuestas ante el Film Society of Lincoln Center, el director, productor y coguionista Christopher Nolan habló sobre la sinceridad con la que quiso presentar tanto la “gran ciudad” posterior al 11 de septiembre, así como el miedo ante las amenazas que ésta enfrenta y sobre la necesidad de verosimilitud en cómo se presentaría la idea del terrorismo en Ciudad Gótica.¹⁷ En otra entrevista, Jonathan Nolan, al ser cuestionado sobre la influencia de *Historia de dos ciudades* dijo: “[...] todas estas películas [las dos primeras de la trilogía] amenazaban con “jalar” Ciudad Gótica y exponerla de adentro hacia afuera, y ninguna lo había logrado realmente hasta este filme. *Historia de dos ciudades* es, para mí, la descripción más desgarradora de una civilización *similar y reconocible* que se había desmoronado por completo. Los terrores

¹⁶ Cámara B., Zavala S. y Carlos Mendiola M., “Preguntas por una película”, *op. cit.*

¹⁷ Sesión de preguntas y respuestas con Christopher Nolan en el *Film Society of Lincoln Center* en Nueva York.

de París, en Francia, en esos tiempos; *no es difícil imaginar que las cosas hoy día pudieran acabar así.*"¹⁸

Parece ser claro que la verosimilitud, en este caso de la acción revolucionaria, o de cómo sería *descrita* dicha acción, fue una pieza importante en el filme. Nolan habla específicamente de la "similitud" y de la facilidad de relación entre el mundo que describe Dickens y el mundo donde vive él. Si los hermanos Nolan no hablan específicamente de verosimilitud, o de una comprensión y articulación del mundo, sí lo hacen del "realismo" que pretenden alcanzar en su obra:

El término "realismo" es a menudo confuso y usado arbitrariamente. Imagino que la palabra que usaría [para describir el tono del filme] es "relatable" Quería un mundo retratado realísticamente, de manera que aun cuando están sucediendo eventos extraños, y esta figura extravagante está caminando en las calles, *las calles tendrían el mismo peso y la misma validez* que en cualquier otra película de acción. Serían relatables de esa manera [...] Si puedo *creer en ese mundo porque lo reconozco y porque me puedo imaginar a mí mismo caminando en él*, cuando [suceda algo extraño], será más emocionante para mí.¹⁹

Lo que Ricœur llama "familiaridad" parece estar presente en todas las facetas del guión de los hermanos Nolan, quienes dicen querer que lo que se presente como la ciudad posterior al 11 de septiembre, el terrorismo, las calles y la manera en la que ellos creen que sucederían los "terrores" hoy día sean "relatables", y para que lo sean esto debe ser una posibilidad desde el momento de la escritura del guión. En el texto, estas calles deben ser relatables, *entendibles*; y no se detienen ahí: pretenden que lo que ellos llaman "ideología", o más bien, que la lógica detrás de todas las

¹⁸ Entrevista con *Buzzine*, *op. cit.* Las cursivas son mías.

¹⁹ "Cinematic Faith", entrevista de Christopher Nolan con la Film Society of Lincoln Center.

acciones terroristas, tenga un grado de “verdad”, que las razones por las cuales los “villanos” realicen sus acciones no sólo sean sinceras con sus creencias, sino coherentes: “Todo lo que dicen [los villanos] es sincero [...] hay lógica en todo lo que dicen. Creo que los villanos realmente amenazantes son los que poseen una ideología coherente detrás de lo que dicen [...] Y en términos de su ideología, ésta es la de que el fin justifica los medios”.²⁰

Si de lo que hablamos es de entender y poder articular “lo verdadero” o verosímil, de si se produce familiaridad o “relatabilidad”, considero que la manera en la que los hermanos Nolan²¹ presentan Ciudad Gótica en su guión, las acciones propias de la ciudad y las acciones que en ella toman lugar pueden ayudarnos a leer la ideología detrás del concepto de “la ciudad” que se vive y entiende coloquialmente hoy día; y más específicamente, puede brindarnos una oportunidad para ayudarnos a entender y traer a términos contemporáneos lo que en 1980 Michel de Certeau llamó *ciudad-concepto*.

3. DE CERTEAU, MONTPELLIER, MANHATTAN Y OTROS CONCEPTOS

¿Cómo puede entenderse qué es “la ciudad” en De Certeau? La ciudad es un concepto: *ciudad-concepto*. Partiendo de aquellas pinturas medievales que representaban la ciudad “vista en perspectiva de un ojo que, no obstante, nunca había existido hasta ese momento”,²² la perspectiva y la prospectiva permitieron que el *hecho* urbano fuera “tratable como unidad pertinente de una

²⁰ *Idem*, Es interesante ver que este ideal utilitario —entendido por los hermanos Nolan como algo negativo— sólo aplica a los villanos, mientras que a la Ley Dent, así como lo que ésta permitió, no.

²¹ Es importante destacar que el guión corrió a cargo de Jonathan y Christopher Nolan, y éste a su vez fue el director de la película.

²² Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 104.

racionalidad urbanística”;²³ poder planificar el hecho urbano es conocerlo y articularlo, su resultado es la “ciudad”. Es interesante que De Certeau explicita la necesidad de conocer y articular el hecho urbano como condición de posibilidad para su planeación, ya que dicho conocimiento parece similar a la necesidad de pre-comprensión de la acción como raíz de su ulterior imitación en la teoría de Ricoeur. Pero ¿qué de “la ciudad” es lo que conocemos? Es decir, ¿a partir del conocimiento de “qué” podemos nosotros luego articular la ciudad? De Certeau parece indicar que es el “hecho urbano” el que puede ser tratado racionalmente, pero ¿qué es el “hecho urbano”?

Quizá podríamos encontrar una clave sobre los orígenes de esta articulación del hecho urbano que hace posible “la ciudad” en un relato anónimo de 1768 sobre la ciudad de Montpellier. En “La ciudad como texto”,²⁴ Robert Darnton descubre y presenta el escrito de un ciudadano de Montpellier que deseaba describir su ciudad, ofreciendo “una idea verdadera de una ciudad que, aunque no especialmente grande, sin embargo ocupa un lugar distinguido en el reino”,²⁵ ante lo que Darnton de inmediato pregunta: “¿Cómo podríamos escribir sobre ‘la verdadera idea de una ciudad’?”²⁶ Lo interesante para nosotros es que el ciudadano anónimo entiende la ciudad como *idea*; es decir, si lo atamos al concepto de ciudad que De Certeau comienza a desarrollar, podríamos decir que el “hecho urbano”, aquello que será articulable, no es más que una idea. El ciudadano anónimo describió la ciudad en tres instancias en su texto; en palabras de Darnton:

Presentaba a Montpellier como un desfile de dignatarios, después como un conjunto de estados, y finalmente como el panorama

²³ *Ibidem*, p. 106.

²⁴ “Un burgués pone en orden su mundo: La ciudad como texto”, en: Robert Darnton, *La gran matanza de gatos...* pp. 109-147

²⁵ *Ibidem*, p. 110.

²⁶ *Idem*.

de un estilo de vida [...] El autor escribió cientos de páginas, amontonando una descripción tras otra, porque se sentía impulsado por la necesidad de encontrarle sentido a su mundo y no podía hallar un marco adecuado para su tarea. Las *processions générales* le ofrecieron un idioma tradicional con el cual la ciudad presentaba su jerarquía [...] La división en estados utilizaba otro lenguaje tradicional, que aprovechaba el carácter corporativo de la ciudad [...] y el relato de la cultura citadina reveló mucho acerca de cómo vivía la gente [...]²⁷

Los intentos del ciudadano anónimo de articular el “hecho urbano” resultaron en el relato de Montpellier: “la ciudad”, en primera instancia, como la superestructura representada en las procesiones generales, luego la división de *états* que –él percibía– configuraban el orden social de la ciudad, y por último como toda aquella cultura particular a las prácticas que se llevaban a cabo diariamente en Montpellier. En ningún lugar de su descripción de la ciudad se encuentra como actor principal la “materia” de la ciudad: sus calles, edificios, monumentos, etcétera. Para el ciudadano anónimo, así como para De Certeau, –en un principio– la ciudad se articula como una idea.

El “hecho urbano” es transformado entonces en el *concepto* de ciudad: “la alianza de la ciudad y el concepto jamás los identifica, pero se vale de su progresiva simbiosis: planificar la ciudad es a la vez *pensar la pluralidad* misma de lo real y *dar efectividad* a este pensamiento de lo plural”,²⁸ y aquí reitero una idea dada su importancia para el desarrollo de este ensayo, una idea ya mencionada: “es conocer y poder articular”.²⁹ Entonces, como plantea De Certeau, la “ciudad” es una idea propia del discurso –utópico-urbanístico–³⁰ que establece para su instauración tres

²⁷ *Ibidem*, pp. 143-144.

²⁸ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 106.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Sin hablar en específico de la *ciudad-concepto*, el arquitecto y teórico holandés Rem Koolhaas y el urbanista norteamericano Andres Duany abordan de manera

operaciones, que, entendidas como condiciones de posibilidad, se presentan como una unidad operativa singular: 1) la producción de un espacio *propio* a través de una organización racional;³¹ 2) la sustitución de las tradiciones con un *no tiempo*,³² y 3) la creación de la “ciudad” misma como un *sujeto universal*.³³

Cabe mencionar que a lo largo de su trabajo sobre la ciudad-concepto en *La invención de lo cotidiano*, De Certeau la presenta de manera formal, al menos en teoría, como un *lugar*—y no como un *espacio*—. Para entender esta clasificación me permito una breve descripción de la diferencia entre términos. Este autor plantea lo que él llama “una distinción que delimitará campo”³⁴ entre los conceptos de *lugar* y *espacio*; en pocas palabras: el lugar es un *orden*, una distribución de elementos en relaciones de coexistencia; una configuración instantánea de posiciones que indica estabilidad. El *espacio* es a lo que da paso el lugar una vez que se introducen en él vectores de dirección, cantidades de velocidad y la variable del tiempo: “*el espacio es un lugar practicado*”.³⁵ La

indirecta dicho discurso. Ellos ubican su inicio en la “Hausmannización” de París, y dibujan una línea hasta el proyecto de recuperación de Times Square *vía* los códigos de zonificación de la calle 42; en: *Studio Works* 7.

³¹ “[L]a producción de un espacio *propio*: la organización racional debe por tanto rechazar todas las contaminaciones físicas, mentales o políticas que pudieran comprometerla”. De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 106.

³² “[L]a sustitución de las resistencias inasequibles y pertinaces de las tradiciones con un *no tiempo*, o sistema sincrónico: estrategias científicas unívocas, que son posibles mediante la descarga de todos los datos, deben reemplazar las tácticas de los usuarios [...]”. *Idem*.

³³ “[L]a creación de un *sujeto universal* y anónimo que es la ciudad misma [...] ‘La ciudad’, como nombre propio, ofrece de este modo la capacidad de concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras.” *Idem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 129.

³⁵ “Desde un principio, entre espacio y lugar, planteo una distinción que delimitará campo. Un *lugar* es el orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo ‘propio’: los elementos considerados están unos, *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio ‘propio’ y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea

ciudad-concepto es, entonces, el orden conformado por la organización de operaciones especulativas y clasificadoras, a partir del cual se administra y se elimina:

En este lugar que organiza operaciones “especulativas” y clasificadoras, una administración se combina con una eliminación. Por un lado hay una diferenciación y redistribución de partes y funciones de la ciudad, gracias a trastrocamientos, desplazamientos, acumulaciones, etcétera; por el otro, hay un rechazo de lo que no es tratable y constituye luego los deshechos de una administración funcionalista (anormalidad, desviación, enfermedad, muerte, etcétera).³⁶

De suma importancia para la clasificación de ciudad-concepto como lugar es el hecho de que en el lugar no se *realiza* ninguna operación; el lugar es sólo un orden que existe a partir de una *organización*. Aquí la distinción entre organización de operación y la operación misma es el “llevarla a cabo”; sin duda esto presenta el problema de si la organización es una operación en sí, pero para efectos de este ensayo, propongo distinguir entre planear, proyectar, esquematizar, etcétera, como organización, y el acto de llevar a cabo dicha organización como la operación misma: distinción entre el mundo de la especulación, proyección, planeación y el mundo de la práctica. Llevar a cabo operaciones implicaría una temporalización que indicaría el paso-a –mediante la práctica– y

de posiciones. Implica una indicación de estabilidad. Hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. [...] Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunsuncian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales [...] a diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio ‘propio’. En suma, *el espacio es un lugar practicado*. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes”. *Idem*.

³⁶ *Ibidem*, pp. 106-107.

permitiría la distinción de lugar a espacio. La ciudad-concepto como *lugar* organizador parece cumplir con la tercera y la primera de las tres operaciones planteadas por De Certeau: (3) crea un sujeto universal de nombre propio –“la ciudad”–, que a partir del establecimiento teórico de un número finito de propiedades estables,³⁷ aislables y articuladas –operación clasificadora– y (1) el rechazo de toda contaminación física, mental o política a través de una organización racional –operación especulativa– abre la posibilidad de la constitución final de un espacio *propio*.

¿No sería ésta la Ciudad Gótica que nos es presentada al iniciar la película? El “crimen organizado” es catalogado como aquella contaminación física, mental y política que compromete las propiedades –finitas y estables– que hacen de Ciudad Gótica una “ciudad” y que, incorporadas a (¿en?) sus ciudadanos les permite llamarse “gotiquenses”; esto conlleva la promulgación de una legislación que en efecto nombra a quienes son sospechosos de ser contaminantes “no-gotiquenses” y los despoja de los derechos que “la ciudad” otorga, esto es: la instauración de un estado de excepción que negó los derechos otorgados a los ciudadanos por la ciudad para poder asegurar la supervivencia misma de la ciudad, de Ciudad Gótica: nombre propio;³⁸ espacio propio. La Ciudad Gótica que abre el guión es una ciudad que ha rechazado toda contaminación. ¿Qué forma adopta este rechazo? exclusión, marginación, exilio, desplazamiento; cualquiera que sea la forma, los elementos rechazados son *invisibles* e *inaudibles* para quien sí es parte de Ciudad Gótica: se encuentran exiliados al otro lado de los ríos, en el Bronx, en los *banlieus*; excluidos en los bajo-puentes, en las alcantarillas, o en los círculos rojos; borrados en la penitenciaría o en el manicomio, o desplazados a ser parte de esa

³⁷ Vale la pena enfatizar que tanto la “ley de lo propio” como la “estabilidad” son propiedades conceptuales del lugar.

³⁸ En el guión, Ciudad Gótica es comúnmente subjetivada, *i.e.* “el peligro para Ciudad Gótica sería demasiado grande”, “Soy el juicio final de Ciudad Gótica”, etcétera.

fuerza de trabajo que nadie de “la ciudad” contemporánea parece ver: limpiabotas, chóferes, mensajeros, conserjes, etcétera.

Pero, ¿qué no la idea de la producción de un “espacio propio” sería hasta cierto grado contradictoria? Según De Certeau, el espacio –a diferencia del lugar– carece de la estabilidad de un sitio propio.³⁹ La segunda operación (sustitución de las tradiciones con un *no tiempo*) agravaría la paradoja en el momento que se abriera el “espacio propio”, ya que la sustitución de las “resistencias inasequibles y pertinaces de las tradiciones”⁴⁰ con un *no tiempo*, o sistema sincrónico, es algo que tiene sentido, como parte de un orden, de la organización de la ciudad-concepto como lugar, pero que al abrir el espacio se vuelve problemático ya que es en éste donde justamente se introduce la variable del tiempo.⁴¹ Hay que recordar que el espacio, según De Certeau, *es* la introducción de la noción de temporalidad en el lugar: dirección, velocidad y tiempo. Entonces, ¿realmente existe un “espacio propio” de Ciudad Gótica? Aun en su momento de triunfo, cuando parece que hay paz y que sus ciudadanos se sienten seguros llevando a cabo sus actividades diarias dentro de su “espacio propio”, vemos que el chofer, el limpiabotas, el mensajero y el conserje de intendencia son parte del movimiento revolucionario: ciudadanos que no son vistos como ciudadanos a la espera de una orden; tácticas y resistencias latentes, invisibles pero existentes. ¿Qué tan *propio* es el “espacio propio” de la Ciudad Gótica triunfante?

La puesta en práctica del lugar-ciudad-concepto da paso a la ciudad-espacio, y es el “paso” –entendido temporalmente como sucesión– el que comienza a crear estragos en el concepto-de-ciudad. De Certeau introduce el tiempo bajo la figura de

³⁹ *Ibidem*, p. 129.

⁴⁰ De Certeau, *La invención de lo cotidiano 1*, p. 106.

⁴¹ Aunque puede argumentarse que el *no tiempo* puede ser considerado como una variable del tiempo, quedarían los vectores de dirección, cantidades de velocidad y los cruzamientos de movilidades, que no son compatibles con la introducción de un *no tiempo*.

un progreso que convierte la administración racional del lugar en una administración funcionalista. Es un “paso” unidireccional que descubre otras dos paradojas en la posibilidad de pensar la ciudad-concepto como “la ciudad”. La primera tiene que ver con la manera en la cual una administración funcionalista trata los desechos de la organización racional: “el progreso permite reintroducir una proporción creciente de desechos en los circuitos de la administración y transforma los déficits mismos (en salud, seguridad, etcétera) en medios de los cuales valerse para apretar las redes del orden”.⁴²

La “reintroducción” de una parte de los desechos no puede ser planteada como integrante de una “organización” inicial de la operación, ya que depende diacrónicamente de la clasificación racional de las contaminaciones y el rechazo —como acción propiamente— de los desechos antes de poder clasificarlos de nuevo para introducirlos al sistema como medios. Es decir, antes de que Ciudad Gótica pueda pensar en la reintroducción de los criminales como “medios”, tuvo que realizar dos operaciones separadas y diacrónicas: 1) ordenar los elementos y clasificar lo considerado como “contaminaciones” y 2) rechazar dichas “contaminaciones” (la operación de destierro, exilio, encarcelamiento, institucionalización exclusión, etcétera. Una vez hecho esto, la ciudad puede pensar en la manera de reintroducir a los criminales como “medios”, *i.e.*: la reinserción del criminal encarcelado no como una contaminación “desaparecida” sino como el medio a través del cual se logra la seguridad. Esto sin contar todavía en que, para De Certeau, la operación de introducción de déficits en el sistema produce efectos contrarios de los que buscaba la ciudad-concepto, con lo cual evidencia la segunda paradoja, de la que da cuenta el propio De Certeau: “la racionalización de la ciudad entraña su mitificación en los discursos estratégicos, cálculos fundados con base en la hipótesis o la necesidad de su destrucción por medio

⁴² De Certeau, *La invención de lo cotidiano 1*, p. 107.

de una decisión final. En fin, la organización funcionalista, al privilegiar el progreso (el tiempo), hace olvidar su condición de posibilidad, el espacio mismo...”⁴³

Es decir, más que “privilegiar” el tiempo, la inscripción misma de cualquier noción de temporalidad tiene efectos sobre la ciudad-concepto que, como lugar, se constituye sobre la base que le confiere la estabilidad de lo propio e instantáneo, por lo que la práctica de aquello mismo que el lugar organizó, el “paso” de organización a operación, o, lo que es lo mismo, el momento en el que el lugar cesa de serlo para convertirse en lugar practicado, está siempre presente en el “funcionamiento” de la ciudad-concepto, algo que De Certeau plantea –formulado como paradoja– de la siguiente manera: “Así funciona la ciudad-concepto, lugar de transformaciones y de apropiaciones, objeto de intervenciones pero sujeto sin cesar enriquecido con nuevos atributos: es al mismo tiempo la maquinaria y el héroe de la modernidad”.⁴⁴

En esta ecuación, donde la ciudad-concepto no es lugar pero tampoco espacio, el autor introduce una idea: la ciudad-concepto se *degrada* a la vez que se practica;⁴⁵ de manera que cuando De Certeau escribe el texto, la ciudad-concepto sirve al discurso que la instauró como una figura ideal que se encuentra bajo el asedio constante de las prácticas que teóricamente harían posible al espacio; “la ciudad”, en el discurso, “sirve de señal totalizadora y casi mítica de las estrategias socioeconómicas y políticas [...] pero está a merced de los movimientos contradictorios que se compensan y combinan fuera del poder panóptico”. Para el autor, estas contradicciones se van “resolviendo” dentro del marco diacrónico antes descrito, en el cual se encuentra inscrita la ciudad-concepto: de

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ “La ciudad-concepto se degrada. ¿Quiere decir que la enfermedad padecida por la razón que la ha instaurado y por sus profesionales es la misma que padecen las poblaciones urbanas? Tal vez las ciudades se deterioran al mismo tiempo que los procedimientos que las han organizado”, *Ibidem*, pp. 107-108.

la misma manera que el lugar desaparece en cuanto se practica, la ciudad-concepto se degrada en cuanto se espacializa, en cuanto se vuelve “la ciudad”; el problema es que esta dinámica no explicaría cómo, veintidós años después, la “ciudad” no sólo no se degradó, sino que sobrevivió, se fortaleció —si los productos culturales del *mass media* occidental son indicador alguno—, y tiene importancia ideológica hoy día, posibilidad que De Certeau sólo desarrolló tangencialmente:⁴⁶ “[el discurso] conserva su privilegio al invertir su contenido [...] Los ministros del conocimiento siempre han supuesto que el universo está amenazado por los cambios que estremecen sus ideologías y sus puestos [...] al hablar de catástrofe y no de progreso], transforman la infelicidad de sus teorías en teorías de la infelicidad”.⁴⁷

La hipótesis de introducir la posibilidad de que “los ministros” inviertan el contenido pareciera ir en contra de la noción temporal de degradación que De Certeau propone; lo que es más, plantea la posibilidad de inversión de contenido como una estrategia de conservación, pero no da cuenta de la posibilidad de los ministros de fortalecer aún más el discurso. El uso de la futura catástrofe de Ciudad Gótica —un escenario en el cual la delincuencia organizada ha infiltrado y rebasado por completo al Estado— es justamente lo que permite la firma de la “Ley Dent”, documento que salva a “la ciudad” y que instaura la posibilidad de prácticas que a fin de cuentas fortalecerán la ciudad-concepto como sujeto: la Ciudad Gótica que nos es presentada en el momento antes de que sea asediada por los revolucionarios, es una ciudad que ante la degradación causada por prácticas de delincuencia y corrupción instaló una “coerción a la libertad de práctica” que fortaleció la

⁴⁶ De ninguna manera debe ser entendido esto como un reproche al autor: queda claro que su interés radicaba en el estudio de las “tácticas microbianas” que resistían y sobrevivían la supresión y eliminación de las estrategias de la ciudad-concepto como lugar y no en la manera en que el discurso que instaura la ciudad-concepto evitaba una degradación total.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 108.

ciudad-concepto; coerción validada por los mismos ciudadanos en dos momentos: como *promesa* de instrumento para acabar con la posibilidad de catástrofe, y como operación exitosa –por un momento– de dicha promesa.

Es notable la exclusión de dos “practicantes” (entendidos como agentes de lugar y sujetos del espacio) del circuito discursivo –o quizá más formalmente, del circuito que formula y modifica el discurso–: el ciudadano común, que valida el discurso de los ministros, y el “delincuente”, cuyas tácticas se oponen siempre a las estrategias de los ministros. Pareciera, en De Certeau, que el discurso es propio de los ministros, y sólo ellos, a partir de sus observaciones y juicios, disponen de él. La única manera en la cual el ciudadano común y el no-ciudadano pueden afectar el proceso discursivo de los ministros sería a través de las resistencias, tácticas, delitos y ardidés que se oponen a dicho discurso; no hay lugar para un rechazo (¿revolución mercenaria?, ¿terrorismo?), o para una validación que afecte *directamente* el discurso de los ministros. Un ejemplo: hasta ahora, “la ciudad” que presenta De Certeau no podría dar cuenta de los problemas que, como Darnton lo percibe, el ciudadano anónimo enfrentó al tratar de describir su “idea” de lo que era Montpellier, “su ciudad”:

Pero el lenguaje de las procesiones era arcaico. No podía expresar los vínculos cambiantes del orden social que eran resultado de la expansión económica de la mitad de siglo. Nuestro autor sabía que su mundo estaba cambiando, aunque no podía definir los cambios o encontrar palabras para expresarlos [...] Cuando llegó a la mitad de su obra [...] repentinamente se detuvo y cambió metáforas. La ciudad ya no aparecía como un desfile de *dignités*, sino que se había convertido en una estructura triple de “estados”.⁴⁸

⁴⁸ Darnton, “La ciudad como texto”, *op. cit.*, p. 127.

Pareciera que el autor anónimo intentaba describir en primera instancia “su ciudad” de la misma manera en la que De Certeau describe “la ciudad”: como un *orden*. El autor anónimo comienza a escribir su idea de ciudad a través del orden jerárquico que representan las procesiones generales; el problema es que en la práctica se da cuenta que dicha “idea” ya no es válida. Aquel orden presentado por los ministros no encontró resonancia en el autor cuando éste se dio cuenta de que la manera simbólica en la que le era presentada “la ciudad” a los ciudadanos no tenía concordancia con la realidad; por lo que tuvo que cambiar su metáfora y describir “su ciudad” no como una superestructura simbólica, sino como una organización estructurada socioeconómicamente en *états*; y lo que es más, se rehusó a describir Montpellier de acuerdo con los “estados” predominantes, y, la hizo a la manera como *él* consideraba que estaban compuestos, y esta creencia no quedaría como locura personal, ya que según el mismo Darnton es una ventana que nos permite leer una movilidad social que culminaría en la Revolución francesa.⁴⁹ Vemos que no sólo el *lugar*, el orden, que proponen los ministros da cuenta de la realidad, sino que el mismo orden que el ciudadano común, el escritor anónimo, da para describir la idea de ciudad, se desmorona a partir de las prácticas, en este caso, la simple práctica de describir. “La ciudad” que propone De Certeau *sobrevive* a partir de la capacidad de los ministros de invertir el discurso, el problema es que, en el caso de Montpellier, como en el de Ciudad Gótica, es el ciudadano común y el excluido, respectivamente, quienes –en la forma de una revolución– modifican el discurso, convirtiendo al ministro en la resistencia, en lo rechazado, siempre teniendo en cuenta que al final de la revolución, sea francesa o del proletariado gótico, quien emerge fortalecida es “la ciudad”. Así, considero,

⁴⁹ Los “estados”, de acuerdo con los ministros franceses, eran, en orden jerárquico: clero, nobleza y comunes; pero el autor anónimo advierte que el clero ha perdido todo poder, y que en verdad la ciudad se compone, en orden jerárquico, de nobleza, burguesía y comunes. *Ibidem*, p. 129.

debemos encontrar otra manera de entender la relación entre la ciudad-concepto como lugar y “la ciudad” como espacio –lugar practicado, ciudad-concepto practicada–, de manera que la teoría propuesta por De Certeau pueda dar cuenta de una “ciudad” que no sólo no se degradó con el paso del tiempo, sino que sobrevivió y –quizá– fortaleció.

4. CIUDAD EN ESQUEMA, ESPACIO EN USO

Para poder entender la supervivencia de la “ciudad-concepto” desde que De Certeau escribió sobre su degradación hasta hoy día, debe modificarse la organización de los conceptos de lugar, espacio y ciudad-concepto propuesta por el autor. Alejándonos de la comprensión diacrónica de lugar que da paso a espacio y la degradación de la ciudad-concepto a partir de su práctica, propongo entender dialécticamente estas relaciones, algo que de ninguna manera pretendo que sea revolucionario o innovador, pues tratar las relaciones espaciales a través de estructuras lingüísticas es algo que el mismo De Certeau propuso y desarrolló de manera tangencial en *La invención de lo cotidiano*;⁵⁰ sólo propongo desarrollarlo más a fondo.

A partir de entonces, de la relación lugar-espacio propuesta por De Certeau, y basándome en la dicotomía uso/esquema de Louis Hjelmslev,⁵¹ propongo entender lugar y espacio como un

⁵⁰ En su definición de espacio, justo antes de notar que *el espacio es un lugar practicado*, De Certeau escribe: “El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas”. De Certeau, *La Invención de lo cotidiano*, op. cit., p. 129.

⁵¹ He preferido usar la clasificación esquema/uso de Hjelmslev en lugar de lengua/habla de Saussure, ya que en aquél, del lado del uso, quedan las “normas”, el “uso” y el “habla”, con lo cual socializa, en palabras de Barthes, lo que Ferdinand

binomio cuyos términos se encontrarían unidos por un proceso dialéctico. Del lado de la dicotomía donde encontraríamos lugar y esquema respectivamente, quedaría sólo lo que yo llamaría el “proyecto”: la suma de lo que De Certeau llama “una configuración instantánea de posiciones”⁵² y el pronóstico de dirección, velocidad y tiempo que se origina de dicha configuración instantánea. Es la “idea” de Ciudad Gótica la que permite *hacer* hoy día, siempre con miras a una utopía de lenguaje urbanístico que sólo existe como objetivo. El lugar (proyecto) como esquema sólo puede existir como idea, ya que el momento en el que se instaura significa necesariamente algún tipo de práctica; lo que nos lleva al otro lado del par: el ocupado por espacio y uso, respectivamente. En este lado es donde se ubicarían tanto las operaciones propias del esquema —el llevar a cabo el proyecto— como las prácticas y resistencias de los usuarios, las acciones de quienes validan el proyecto y de quienes activamente lo resisten.

Ahora, de la misma manera que los usuarios se ven afectados por las operaciones, quienes elaboran el proyecto también toman en cuenta las resistencias y validaciones al esquema. Dejando a un lado la problemática del “origen”, esta relación nos daría como resultado “proyectos” que siempre están basados en las prácticas y resistencias de los usuarios, y usuarios que en sus prácticas siempre reaccionan y son afectadas por dichos proyectos. En las estructuras del lenguaje, Maurice Merleau-Ponty llama a esto la *praxis lingüística*, y se articula más o menos así: no hay lengua (esquema) sin habla (uso) y no hay habla (uso) fuera de la lengua (esquema);⁵³ como derivación, una *praxis espacial* podría

de Saussure llama habla, mientras que todo aquello que es diferencial queda del lado del esquema, formalizando lo que en Saussure es la lengua. Por razones de extensión, no me he adentrado en las implicaciones que aquí tendrían los estratos de contenido y de forma. Para una síntesis de las diferencias estructurales entre Hjelmslev y Saussure, remito al lector a Roland Barthes, *La aventura semiológica*, pp. 27-109.

⁵² De Certeau, *La Invención de lo cotidiano 1*, op. cit., p. 129.

⁵³ Barthes, *La aventura semiológica*, op. cit., p. 31. La relación me parece pertinente

leerse —*mutatis mutandis*— de alguna manera así: no hay lugar sin espacio, y no hay espacio afuera del lugar.⁵⁴ La articulación “el espacio es un lugar practicado” daría paso a algo a la manera de: “el lugar es a la vez el producto y el instrumento del espacio”, relación que en adelante referiré como *lugar-espacio*, y que todavía no es suficiente para dar cuenta de la ciudad-concepto.

Lugar-espacio será, a su vez, uno de los pares de la siguiente relación dialéctica que propongo: ciudad-concepto entendida como la relación simbiótica entre la “ciudad” como nombre propio y el lugar-espacio. Esta relación (ciudad-concepto= “ciudad”/ lugar-espacio) la planteo como una sustitución de la lógica diacrónica en la degradación de la ciudad-concepto a través de su práctica. De nuevo, en una estructuración tipo Hjemstev, del lado del esquema sólo quedaría lo relativo a la creación de la ciudad como un *sujeto universal*, es decir, sólo el discurso, condición de posibilidad para “concebir y construir el espacio a partir de un número finito de propiedades estables, aislables y articuladas unas sobre otras”.⁵⁵ Del lado del uso, quedarían las organizaciones racionales y las administraciones funcionales del espacio; la sustitución —o intento— de las tradiciones, las clasificaciones y las eliminaciones; pero también las reintroducciones y las transformaciones así como las resistencias, las tácticas y los ardides: los operadores de bolsa, banqueros, policías y políticos de Ciudad Gótica, pero también sus limpiabotas, chóferes, ladrones y revolucionarios. Si en Hjemstev el concepto de uso “socializa” lo que en Saussure se entendía como habla, aquí el uso “urbaniza” el con-

ya que De Certeau también citaba las distinciones espaciales de Merleau-Ponty: éste “distinguía del espacio” ‘geométrico’ otra ‘espacialidad’ que él llamaba un ‘espacio antropológico’. Esta distinción era signo de una problemática diferente, que buscaba separar de la univocidad ‘geométrica’ la experiencia de un ‘afuera’ dado bajo la forma del espacio [...]” De Certeau, *La Invención de lo cotidiano 1*, op. cit., pp. 129-130.

⁵⁴ En Merleau-Ponty, la lógica espacial que daría cuenta de la experiencia se articula así: “el espacio es existencial” y “la existencia es espacial”. *Apud idem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 106.

cepto-ciudad de De Certeau, a la vez que el esquema formaliza lo que se entiende como “ciudad” dejándola como discurso puro. La *praxis espacial* basada en *praxis lingüística* es ahora a su vez base para una *praxis urbana*: No hay “ciudad” sin lugar-espacio, y no hay lugar-espacio afuera de la “ciudad”; pero en este caso, la relación dialéctica es la que produce y modifica constantemente el concepto-ciudad, es decir: el discurso que instaaura la posibilidad del espacio-lugar sólo es posible a partir de la comprensión y la capacidad de articulación de lo que *es* dicho lugar-espacio, y a su vez el lugar-espacio afecta y modifica el discurso que es su condición de posibilidad, lo “urbaniza”. Como producto de esta relación dialéctica, la ciudad-concepto de Michel de Certeau podría ser entendida como un concepto fluido que abre la posibilidad de lo urbano y a la vez es modificado por ello. Esta fluidez, entonces, puede dar cuenta tanto del papel operativo de “los ministros” que enuncian el discurso que propaga la existencia de la “ciudad” como nombre propio, así como del papel que juegan los usuarios en la conformación y modificación de dicho discurso a través de sus prácticas, ardides y resistencias, pero también a través de su colaboración, validación y propagación del discurso mismo.

5. DE LOS PROSTÍBULOS EN MONTPELLIER, A MODO DE CONCLUSIÓN

La revolución en Ciudad Gótica debió haber sido, de acuerdo con la teoría de De Certeau, el último paso de la degradación de la ciudad-concepto. El problema es que el fortalecimiento del crimen organizado también debió haberlo sido, de la misma manera que la Revolución francesa debió haber sido el fin de aquella “idea perfecta” de ciudad de nuestro escritor anónimo; y sin embargo, “la ciudad” los sobrevivió todos. Lo único que nos dejaría esto son más preguntas: ¿qué ofrece en común la idea de ciudad tanto al ministro, ciudadano y al “delincuente” (revolucionario) que pa-

rece siempre garantizar su trascendencia? En algún momento de su descripción, el autor anónimo hablaba sobre la delincuencia en Montpellier. Darnton lo refiere:

Nuestro autor creía que Montpellier estaba sufriendo una ola de delitos. Pandillas de jóvenes “de la escoria de la gente común” vagaban por las calles, arrebatando bolsas y asesinando personas. Cantinas, billares garitos y prostíbulos se extendían por todas partes. Un ciudadano respetable no podía siquiera pasear por el Jardin du Roi en la noche sin caer en manos de hordas peligrosas de lacayos y de hombres de mala vida [...] El único remedio para esta conducta era la horca, o por lo menos la deportación [...] Pero las autoridades eran demasiado indulgentes. Necesitaban pruebas antes de aplicar un castigo y nunca lo aplicaban con bastante severidad; de esta manera, la única forma de vivir con el “Tercer Estado” era manteniéndolo en su lugar.

El lugar desde donde describe el autor anónimo y su descripción evidencian una distancia, un quiebre entre su narrativa y la realidad de un Montpellier en el borde de la revolución, pero ¿cómo podemos dar cuenta de estos quiebres en la narrativa de lo urbano, o de la distancia entre dicha narrativa y la realidad? ¿Será posible que la posibilidad de transformar la infelicidad de las teorías en teorías de la infelicidad no sea una *virtud* única de los ministros, sino el *deseo* —y desplazamiento del mismo— de todos, en algún momento u otro? ¿Podríamos decir que en su carácter siempre urbano, por lo que realmente se lucha en las revoluciones, no es más que el monopolio sobre la configuración de la promesa irrealizable que es el concepto de ciudad? La promesa se enuncia dentro del último párrafo de *Historia de dos ciudades*, mismo que es recitado como epílogo del filme sobre Ciudad Gótica; la promesa es una visión de “[...] una bella ciudad y su gente radiante levantándose de este abismo [...] pacíficas, útiles, prósperas y felices”.¹⁶

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2009.
- DARNTON, Robert. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 1987.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano 1 Artes de hacer*, tr. de Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana/ITESO, 2007.
- DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities*, Nueva York, Barnes and Noble Books, 2004.
- NOLAN, Christopher. *The Dark Knight Trilogy: The Complete Screenplays with Storyboards*, Nueva York, Opus, 2012.
- RICŒUR, Paul. *Tiempo y narración, v. I.*, tr. de Agustín Neira, México, Siglo XXI, 1995.
- ŽIŽEK, Slavoj (comp.). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Hemerografía

- CÁMARA B., Gabriela; ZAVALA S., Demetrio y MENDIOLA M., Carlos. “Preguntas por una película”, en: *Historia y Grafía*, no. 7, Universidad Iberoamericana.
- Empire Magazine*, no. 271, Bauer Consumer Media, enero 2012.
- Studio Works 7*, Princeton Architectural Press; 1ra edición (septiembre 2000)
- “Brilliant Filmmaking Duo Discuss Acclaimed Batman Trilogy & ‘The Dark Knight Rises’”, entrevista con Christopher y Jonathan Nolan para la revista *Buzzine*.

Recursos en línea

- SLAVOJ, Žižek, “Dictatorship of the Proletariat in Gotham City”, en: <http://boitempoeditorial.wordpress.com/2012/08/08/dictatorship-of-the-proletariat-in-gotham-city-slavoj-zizek-on-the-dark-knight-rises>. Consultado el 5 de febrero de 2013
- “Brilliant Filmmaking Duo Discuss Acclaimed Batman Trilogy & ‘The Dark Knight Rises’”, entrevista con Christopher y Jonathan Nolan para la revista *Buzzine*, en: <http://www.buzzinefilm.com/interviews/film-interview-dark-knight-rises-christopher-nolan-jonathan-nolan-07192012>. Consultado el 5 de febrero de 2013