

Residuos y cegueras: miradas desde una Caracas sitiada

Sandra Pinardi
Universidad Simón Bolívar - Caracas
sandrapinardi@gmail.com

Resumen

Este trabajo reflexiona acerca de la condición de “ciudad sitiada” de Caracas, de cómo esta situación tiene que ver, por una parte, con el hecho de que los proyectos de modernización, tanto políticos como urbanos, se han realizado de tal manera que han terminado convirtiendo nuestra modernidad en un hecho monstruoso. Por la otra, tiene que ver con una violencia que se ha naturalizado, gracias a la que Caracas es una ciudad amenazada y temerosa, de la que no se puede escapar pero en la que tampoco es posible vivir. Tanto la *violencia naturalizada* como esa modernidad monstruosa dan lugar, entonces, a “formas de vida” excluidas, en las que el temor se impone como elemento determinante de la trama existencial de sus habitantes. A partir de un conjunto de videos de Alexander Apóstol (*República de Venezuela, Ghost city y Caracas suite*) indagaremos acerca de los diversos modos en que se concreta nuestra modernidad monstruosa, y acerca de cómo esa ruinas modernas se concretan en figuraciones y prácticas oscuras, fantasmales, marginales, que recogen y reformulan el miedo y la violencia “familiarizándolos”, “domesticándolos”.

Palabras claves: modernidad monstruosa, violencia, Apóstol, ciudad sitiada, política.

Abstract

In this study, we take a look at Caracas as a “city under siege”, we look at how this situation has to do with, on the one hand, the fact that modernization projects, both political and urban, were carried out in ways that transformed our modernity into something monstrous, and, on the other, it has to do with the fact that violence in Caracas has

become the norm. This is so because Caracas is a fearsome city, a city where there is always danger, one from which there is no escape and yet a city where it is impossible to live. Both this normative violence, therefore, and that monstrous modernity spawned segregated “forms of life” where fear is the supreme determining factor in the existential narrative of its inhabitants. We shall use a set of videos by Alexander Apóstol (“Republic of Venezuela”, “Ghost City”, and “Caracas Suite”) in order to probe the different ways our monstrous modernity took shape. We shall also take a close look at how those modern ruins became dark, phantom-like, marginal forms and practices which gather up fear and violence and reshape them until they become so familiar to us and a part of our every day life.

Key words: monstrous modernity, violence, Apóstol, city under siege, political.

La configuración urbana caraqueña, así como la de la mayor parte de las ciudades venezolanas, es inasible. En ella se entrecruzan tiempos y espacios, culturas y modos de vida distintos y distantes entre sí. La razón de esta extrañeza es fundamentalmente de carácter político, tiene que ver con un ejercicio del poder que se ha impuesto reiteradamente sobre la población, y que se ha realizado de modo unilateral, sin atender las condiciones cívicas propias de nuestras comunidades, y el modo cómo ellas se ordenan intrínsecamente. En este sentido, nuestras ciudades están hechas de fragmentos, de trozos, en cada uno de los cuales se concretan intencionalidades y programas diversos —pertenecientes a tiempos y lógicas distintas entre sí—; proyectos autónomos que, además, son muchas veces contradictorios entre sí. Estos fragmentos o trozos, por otra parte, se transforman en vestigios, en restos y ruinas, que narran las pérdidas y las fugas en las que se han convertido esos proyectos y programas, que relatan los cambios a los que se han visto expuestos sus usos o las nuevas e impredecibles concreciones que han encontrado.

Estas configuraciones urbanas pueden servir de “modelos” para una reflexión acerca de la paradójica situación política en la que estamos,

en cierto modo, tan inefable como sus ciudades. Podríamos aventurar, siguiendo algunas ideas propuestas por Jacques Rancière (1999, 2010), que nuestro problema “político” fundamental es que entendemos el ejercicio político desde una perspectiva, a la vez, ontológica y moderna, sin dar lugar a que la heterogénesis¹, y con ella a las constantes redistribuciones y reconfiguraciones que involucra, aparezca como una operación política efectiva. Rancière distingue entre *política/policia* con la intención de desclasificar las diferencias tradicionales gracias a las que el pensamiento político ha comprendido la acción política. Esta distinción lo que pretende es “poner en cuestión la ya recibida distribución de relaciones entre lo distinto y lo indistinto, lo puro y lo mezclado, lo ordinario y lo excepcional, lo mismo y lo otro” (Rancière, 2010: 205), y lo hace para desarmar esas oposiciones que definen la concepción moderna de la política —y del mundo— gracias a las que el acto político es concebido como la concreción de ciertas enunciaciones o la realización de determinadas relaciones. Por el contrario, para Rancière la política es un encuentro polémico en el que se expresa la paradoja, la escisión o el vacío que se instala, inevitablemente, entre representación y mundo, entre ficción y realidad.

No hay un “mundo real” que funciona como la exterioridad del arte. Por el contrario, lo que hay es una multiplicidad de pliegues en la fábrica sensible de lo común, pliegues en los que el afuera y el adentro adquieren una multiplicidad de formas cambiantes, en los que la topografía de lo que está “incluido” o “excluido” está continuamente entrecruzándose y desplazándose por la estética de la política o la política de la estética. No hay un “mundo real”. Por el contrario, hay configuraciones definitivas de lo que nos brinda nuestra realidad, como los objetos de nuestra percepción y los campos de nuestra intervención. Lo real es siempre una materia de construcción, una materia de “ficción”, en el sentido que lo definí anteriormente. Lo que caracteriza la corriente dominante de la ficción del orden político es que se propone a sí mismo como lo real, que simula delinear una línea de corte entre lo que pertenece a las auto-evidencias de lo real y lo que pertenece al campo de las apariencias, representaciones, opiniones y utopías. El consenso significa precisamente que lo sensible está dado unívocamente (Rancière, 2010: 148).

Como podemos ver, nos propone una comprensión eminentemente práctica de lo político, —también de lo estético— en la que lo político sea concebido como la composición de formas polémicas de distribución de lo sensible, formas polémicas de enunciación, en las que se puedan abrir nuevos territorios para lo visible, lo decible y lo realizable. En efecto, la práctica política es, entonces, la inscripción de un disenso, de un desacuerdo, y nunca la construcción de una unidad homogénea o la imposición de un proyecto o un programa autoritario, unívoco:

Las ficciones políticas y artísticas introducen disenso por medio del vaciamiento de esa “realidad” y su multiplicación de forma polémica. La práctica de la ficción desarma, y luego re-articula, las conexiones entre signos e imágenes, imágenes y tiempos, y signos y espacios, enmarcando un sentido ya dado acerca de la realidad, un “sentido común” ya dado. Es una práctica que inventa nuevas trayectorias entre lo que puede ser visto, lo que puede ser dicho y lo que puede hacerse (Rancière, 2010: 148).

La comprensión moderna de la política implica siempre la conversión de *una* ficción, cualquiera que esta sea, en lo real. Para Rancière, la política —al contrario que lo policial— no entiende que esta sea la realización —la concreción— de un “principio de comunidad”, por el contrario, la entiende como el ejercicio de inclusión de una heterogeneidad polémica que re-organice las ficciones unívocas que se concretan como realidades, los “principios de comunidad”, abriéndolos a su propia transformación. Por ello, toda comprensión ontológica de la política, es decir, fundada en un “principio de comunidad” unívoco (en *una* ficción dada como *lo real*) es moderna.

Utilizando momentos emblemáticos de la configuración urbana de Caracas y de otras ciudades latinoamericanas, los videos de Alexander Apóstol, al igual que sus fotografías, atienden no solo a ese modo peculiar de acontecer nuestras ciudades y a las contradicciones irresueltas que en ellas se manifiestan, sino que además se proponen como “lugares” de reflexión acerca de nuestra situación política y social, acerca de nuestra modernidad, acerca de las reiteraciones en las que nuestras formas de vida se encuentran atrapadas. Al igual

que en nuestras ciudades, en estos videos se interconectan, de modo enigmático y difícil de definir, imágenes distintivas de nuestras urbes con voces y relatos de sus habitantes, de aquellos que las sufren y contienen, que las practican. Un “lugar” de reflexión que los videos de Apóstol convierten en dispositivos discursivos que ponen en crisis, que descolocan y diluyen, algunas de las representaciones fundamentales de nuestro imaginario urbano —a través de la presentación de algunos de los fragmentos más arruinados y menoscabados de nuestras ciudades—, y lo hace, además, aludiendo y proponiendo un conjunto de relaciones críticas que se dirigen a interrogar tanto acerca de nuestra siempre incipiente modernidad y su condición puramente arquitectónica (emblema de nuestros programas políticos), como de la condición miserable e inhumana que esas diversas fórmulas modernas de acción política no han logrado mitigar ni eliminar. Dispositivos críticos que, como diría Rancière, reconocen que las “prácticas del arte no proveen *para* la política de formas de conciencia o impulsos revolucionarios. Tampoco se abandonan a sí mismas para convertirse en formas de acción política colectivas. Contribuyen a la constitución de una forma de sensibilidad común que es ‘polémica’, un nuevo territorio de lo visible, lo decible y lo realizable” (Rancière, 2010: 149).

El República de Venezuela

El República de Venezuela, también conocido como El venezolano, es un edificio tipo “colmena” (realizado bajo los esquemas arquitectónicos de Le Corbusier), su construcción fue una donación realizada por el general Marcos Pérez Jiménez a la ciudad de Cali, Colombia, luego de que siete camiones del Ejército Nacional de Colombia cargados con 42 toneladas de dinamita explotarán en el centro de la ciudad. El República de Venezuela fue inicialmente un edificio residencial que, situado en el centro de la ciudad, contaba con amplias zonas verdes y apartamentos excelentemente construidos. Alexander Apóstol realiza un video denominado del mismo modo que el edificio: República de Venezuela, en el que reflexiona en torno al modo cómo este edificio emblemático, que fuera en otro tiempo un ejemplo para los habitantes de Cali de una construcción segura e

impecable, sobrevive arruinado y de espaldas a cualquiera de las intenciones con las que fue diseñado y construido. En la descripción del video, el artista nos dice:

Hoy el edificio se mantiene en una precaria situación. Hay un constante movimiento debido a los comercios habilitados en los apartamentos; los jardines, abandonados cual terrenos baldíos, están poblados de mendigos y toda suerte de personajes que viven en los márgenes de la ciudad formal. El edificio es pues una suerte de ciudad en el centro de la ciudad. El video registra entrevistas con personajes que expresan su experiencia con el lugar, simultaneadas con imágenes del edificio salpicadas con frases sueltas en las que se explica cómo han dormido, orinado, robado o vivido sobre el cuerpo de la República de Venezuela (Apóstol: República de Venezuela).

En este video, el discurso crítico de Apóstol está elaborado a partir de la coexistencia de elementos heterogéneos que, a la vez, se enfrentan y potencian, y entre los cuales no se establece un verdadero acuerdo ni entendimiento. Estos elementos heterogéneos son, por una parte, el República de Venezuela, esa presencia material (el edificio) que vemos imponente aun en su dejadez; por la otra, las voces y narraciones fragmentarias que escuchamos (frases, palabras). En este sentido, entre el cuerpo —icónico— que se muestra, el texto que se articula y las voces que lo narran, se establecen unas relaciones enigmáticas gracias a las que la imagen del edificio extrema, potencia, su condición arruinada en el entorno de esas frases sueltas que parecieran desdejar y negar la consistencia misma de su presencia. Gracias a los distintos relatos, en este video reconocemos que lo que vemos, sin realmente ver, es una suerte de “ciudad sitiada” que sabemos se ubica al interior —en el centro mismo— de otra ciudad. Una “ciudad sitiada” donde lo que inicialmente era un lugar residencial, con habitantes y propiedades, con espacios de pertenencia, se ha desarmado hasta convertirse en una feria de comercios marginales, en un espacio de excluidos y exclusiones, en un sitio sin marcas ocupado por huéspedes temporales, invasores, seres esencialmente ajenos, parasitarios.

En la historia del edificio podemos apuntar muchos elementos interesantes, como por ejemplo, que el edificio (República de Venezuela)

haya sido una donación de Marcos Pérez Jiménez, que esa donación haya sido la respuesta a una catástrofe producida por el propio ejército colombiano, o que su destino, aun fuera de nuestras fronteras, haya sido deteriorarse hasta el punto de convertirse en un resguardo de marginalidad. Más allá de estos elementos que por sí solos podrían generar muchos comentarios y distintos análisis, lo que me interesa destacar en este momento es el modo cómo el video de Apóstol hace evidente que este edificio moderno —emblema no solo de un momento histórico sino también de una lógica de homogeneidad— ha sufrido en poco tiempo un abandono absoluto y ha perdido su habitabilidad, convirtiéndose en un receptáculo de invasores y excluidos que ocupan un espacio al que parecen no poder pertenecer, y que pareciera no poder pertenecerles tampoco, un lugar en el que existen como una amenaza continua. El República de Venezuela se alza al descampado como un cascarón sin carne, sin identidad, sin tejidos de pertenencia o posibilidades de dar lugar a enunciaciones con respecto de las que los sujetos políticos adquieran nombre y posibilidades de realización, un puro espacio en el que deambulan mercancías, delincuentes, seres que son solo voces, sin cuerpo ni lugar.

Otro elemento interesante que este video deja claro es que esta “República de Venezuela” se ha convertido en un “mercado”: un lugar de tránsitos y mercancías, un lugar de meros intercambios. Simbólicamente, ese devenir “mercado” de “El venezolano” reitera una de las marcas fundamentales de nuestra cultura, a saber, esa condición *portuaria* que pareciera apoderarse reiteradamente de nuestros modos de vida (en distintos tiempos y espacios) y que nos define como un lugar que, ubicado en la entrada misma del continente, está siempre a la espera de lo exterior, de lo que vendrá, de lo que surge más allá de las fronteras y en momentos futuros. Caracas es propiamente una “capital” para esta forma de vida portuaria, en otras palabras: un “centro” administrativo y ejecutivo, un lugar de decisiones, que está territorialmente desplazado, ubicado en el extremo, enclavado en la entrada o salida, en el margen, en el límite, un “centro” que por su emplazamiento pareciera estar siempre en tensión, dirigiéndose hacia otros lugares, escapando de sí y de sus pertenencias, excluyéndose.

El video República de Venezuela propone una mirada escenográfica que ilumina los montajes racionales y programáticos de la modernidad de apariencia clásica, y denuncia que su pretendida transparencia es únicamente un deseo, una expectativa. En esa indefensión narrada del edificio, se hace presente una sospecha: si un cascarón es lo único que resta del proyecto y los sueños modernos quizás sea porque nuestra modernidad ha sido monstruosa, a pesar de su racionalidad y en contra de la asimilación que hizo del instrumental y la lógica más rigurosa propuesta por los movimientos modernos internacionales. En tanto que mirada sobre la modernidad, este video pone en conjunción no una, sino una multiplicidad de representaciones que la propia dinámica histórica ha ido construyendo. Una historia que se impone siempre, además, como la última historia, como un final muchas veces reformulado, con el que se trata en vano de concretarse sobre sí misma. En ellos lo más extraño se confunde con lo más cotidiano, la ficción convertida en realidad del proyecto político moderno se transforma en un juego de voces que se agregan, sin acompañarse, a un imagen icónica sobre una pantalla. Lo que resulta con la presencia irrefutable de ese cascarón es el momento contaminado, inestable, de una modernidad que ha terminado por ser el habitáculo de aquello que creyó haber desterrado en beneficio de un racionalismo secularizador y homogeneizante. Lo inhumano, y por ello mismo lo monstruoso, hacia lo que la modernidad muestra tanta repulsión como atracción, aparece como el destino irremediable de un programa moderno que no es sino producción de infraestructuras y escenarios, una pura representación.

Una modernidad monstruosa que se dedicó únicamente a la elaboración de infraestructuras y escenarios, a la construcción de fachadas y modelos, a la ideación de planes y propósitos sin otro contenido ni consistencia que sus propios presupuestos ideológicos. El extremo anhelo arquitectónico o ingenieril de la modernidad venezolana opera, entonces, como una especie de excrecencia, una contaminación que desarticula y descompone su propio núcleo, su identidad, así como los logros que pretende. Es monstruosa de un modo inconmensurable, no solo porque su formalidad es excesiva y la deforma, sino también porque supone un abuso de regularidad e

idealidad, de uniformidad abstracta, que se impone autoritariamente frente —o de espaldas— a unos “individuos” y “sujetos colectivos” con respecto de los que es siempre ajena.

La monstruosidad de nuestra modernidad está, justamente, en el hecho de que no tiene cuerpo ni experiencia, ni se hace desde los cuerpos y experiencias que la habitarían: lo monstruoso aparece en este espacio como un fenómeno límite, el punto de derrumbe de su propia ley, de su norma y sus intenciones. En otras palabras, su monstruosidad tiene que ver con dirigirse únicamente a aspectos de infraestructura, a aspectos arquitectónicos (el edificio) sin atender a la comunidad que allí habría de estar y vivir. Monstruosa, entonces, porque siendo puramente ideológica, porque realizándose como mero discurso, proyecto sin carne y sin contenido, constituye una especie de escenario en el que los transeúntes no son habitantes o ciudadanos, sino meros seres errantes, deambulantes, huéspedes. Por ello, al interior de esta “estructura” moderna, emblemática, lo que resta es una experiencia sin forma ni destino, sin enunciación ni enunciados, una experiencia fragmentada como las frases que nos la revelan, una experiencia que no tiene más palabra que la de las necesidades físicas elementales (dormir, comer, orinar), en definitiva, algo que podríamos considerar como una “violación de la experiencia”.

Una modernidad monstruosa termina en el abandono y convierte sus lugares en espacios inhóspitos, en una suerte de “ciudades sitiadas”. “Ciudades sitiadas” son justamente el momento monstruoso de esa modernidad, aquel gracias al que se comprende cómo la práctica política moderna está constituida a partir de una sustancialización de sus propias ficciones, de su auto-representación. Por ello, este edificio que se arruina al descampado es una cita, una representación, de la modernidad que lo que exhibe es su obscena desesperanza, un representación trágica que pone en evidencia los jirones mismos sobre los que se construye, en una suerte de historia de resignación y sumisiones, pero también de protesta y resistencia monstruosa. En este sentido, estos videos son la afirmación de esas representaciones en sus propias ruinas, sobre sus propias deformidades. Estas representaciones deformes son la enunciación de la devastación que, sobre la historia y los cuerpos, produce la

búsqueda de un “principio de comunidad”, de una homogeneidad sin resistencias ni rebeldía, que no puede sino culminar en su acabamiento y exceso.

La idea de una “ciudad sitiada” puede ser interpretada de muchas formas, solo dos de esas interpretaciones me interesa destacar en este momento. Por una parte, una ciudad sitiada es una ciudad a la vez amenazada y temerosa, una ciudad imposible de la que no se puede escapar pero en la que tampoco es posible vivir, una ciudad contenida y retenida en la violencia. Por la otra, una ciudad sitiada es una ciudad que se ha concentrado alrededor de sus propias representaciones, que está presa de su imaginario y de sus símbolos, de sus deseos; una ciudad que no da lugar a críticas o transformaciones. Hay una Caracas y en ellas dos “ciudades sitiadas”: aquella moderna (República de Venezuela) de la que simbólicamente no podemos escapar y que existe presente como su propio desmayo, en su flaqueza, y aquella otra de la violencia cotidiana que acecha como secreto y margen, como impotencia y exterioridad. Estamos sitiados en la ciudad moderna que se desvanece y estamos viviendo marginalmente en una ciudad “fantasma” que no podemos asir ni asignarnos y cuya existencia es inconmensurable y aporética. Alexander Apóstol, en otros videos, traza, dibuja estas dos ciudades sitiadas, reformulando ese discurso que naturaliza la violencia hasta convertirla en ausencia de espacio (de lugar, de situación) y mero desvanecimiento.

La ciudad de los fantasmas domésticos

La ciudad de la violencia cotidiana no se materializa únicamente en términos físicos (en muertes, asaltos o secuestros) sino que acontece especialmente en términos simbólicos: se da en discursos que son un puro inicio constante, discursos sin elaboración ni ejecución que operan como puras pretensiones inaugurales, discursos que funcionan a partir del desconocimiento y la agresividad, que minan la existencia inscribiendo e instaurando en ella anulaciones y rupturas constantes. Allí ocurre una *naturalización de la violencia* gracias a la que, más allá de sus efectos fácticos, convivimos en

una realidad que no es sino un conjunto de representaciones auto-contenidas, en la medida en que rompe, quiebra, sus propios espacios de funcionamiento, se deshace y se destierra: la ciudad sitiada de la violencia naturalizada es una ciudad fantasma, un fantasma de ciudad.

Ghost City es un video que retrata a un grupo de caraqueños, habitantes de distintos barrios de la ciudad, que se refugian en el interior de sus casas y allí conviven con unos “fantasmas reales”, esos fantasmas que concretan sus vivencias, satisfacciones y temores, sus dudas e incertidumbres, convirtiéndolos en unas casi-presencias permanentes. En su descripción de la obra, Apóstol nos dice: “son fantasmas que no tienen que ver con tesoros escondidos, ni con sentencias apocalípticas, sino con situaciones cotidianas que han tenido que ver con la historia de estas personas, pero sobre todo, con la historia de esos barrios convertidos hoy día en perfectas ruinas” (Apóstol: *Ghost City*).

Ghost City evidencia cómo, ante la naturalización de la violencia, los individuos desprovistos se pliegan a formas de vida domésticas, se confinan y se encierran en esos pequeños espacios —sus casas, sus habitaciones— que parecieran ser los únicos en los que encuentran lugar y nombre, que les pertenecen y que, en esa misma medida, los salvaguardan. Se da, entonces, una *domesticación de la existencia* tanto porque la exterioridad —la realidad o el Otro, el mundo y lo público— se hace inaprehensible o invivible, imposible de atender y comprender, como porque ante esa impotencia la “realidad” se instala en la vida imaginaria de los sujetos, en el modo cómo estos se representan a sí mismos su historia o la historia de sus orígenes, de sus lugares habitables.

Estos personajes, confinados a sus espacios domésticos, viven *con* y *entre* estos fantasmas que, a la manera de imágenes detenidas y coaguladas, concentran sus potencialidades y memorias, sus modos de vida y deseos. Unos fantasmas familiares que provienen de la propia experiencia, de eventos pasados, y funcionan como máscaras de sí mismos y los amparan del enfrentamiento con la exterioridad, con aquello que no se es. En este sentido, el afuera, el otro, el mundo, lo “real”, han perdido su existencia: se han hecho

“objetos” escurridizos e incomprensibles que remiten a una falta, a un vacío, por ello, no cuentan con otra estructura significativa que esas imágenes “invisibles” y detenidas que pueblan inquietantemente, a la vez, sus evocaciones y sus espacios. De la mano con la violencia naturalizada, los fantasmas fundan negativamente la realidad, y los sujetos se ocultan en esas casi-presencias que impregnan, sin hacerse evidentes, su vida entera. Como en una alegoría benjaminiana, retazos de la propia existencia se instalan actos explícitos de representación que sustituyen las “otras realidades”, y en los que se pone en escena, ante un mundo cerrado y excluyente, un ejercicio extremo de sobrevivencia. La exterioridad está vedada y, en esa existencia domesticada, el “otro” se constituye ficcionalmente, como un *modo residual* de ser del sí mismo. Los fantasmas son propiamente los habitantes de esos emplazamientos domésticos en los que el Otro no es más que vacío y ausencia, su presencia acontece allí donde los relatos ya no son enunciaciones, donde se han truncado, allí donde las historias y las narraciones se hacen indecibles o solo parcialmente accesibles y quedan inscritas en la estructura significativa y privativa de los espacios privados. Estos fantasmas repiten una y otra vez los mismos gestos, las mismas acciones, que se hacen cada vez más auto-contenidas, como los objetos que arrastran consigo y que no son más que restos de su propio naufragio. En efecto, la *domesticación de la existencia* es la realización efectiva de un cerrarse sobre sí mismo, sobre su destino, ante una exterioridad, Otro, que se construye, a pesar de su condición de fragmento, como totalidad, con un solo sentido, completo y autosuficiente, igual a sí mismo.

Pero estos fantasmas, que son el Otro entendido como una función o *residuo* del “mismo”, tienen un cuerpo imposible y una existencia sin ubicación, gracias a ello se da, entre sus advenimientos, una significación absoluta en la que el tiempo es *ex-tasis*, y pasado, presente y futuro se modelan y se modulan en una sola estancia auto-contenida. Significación absoluta y desatada previa a la que no hay nada, los fantasmas retraen a una suerte de inicio completo, un inicio sin presencia y sin distancia. Esta significación es paradójica: certeza de la ausencia, afirmación de lo intangible, de lo impensable, de lo que es solo tensión y deseo, presencia de la pérdida. Siendo

así, estos fantasmas son in-simbolizables (no pueden transformarse en símbolo, imagen o signo), se sostienen como rastros entre cosas y emociones, en pequeñas reliquias, en memorias desarmadas y fragmentadas. La convivencia con los fantasmas no es únicamente un hecho individual, psicológico, sino que en ella se hace presente una dimensión de lo colectivo, de lo social, de lo que pasa entre la ciudad y sus habitantes. En términos colectivos, esta *domesticación de la existencia* es una suerte de última escenificación de la práctica política moderna, en la medida en que clausura cualquier posibilidad de transformación, de redistribución de lo sensible, de heterogénesis, gracias a que impone un indetenible plegamiento del “sí mismo”; un sí-mismo que se piensa una y otra vez, que se expone en imágenes detenidas, inmediatas y fugaces.

Una ciudad sitiada, unos ciudadanos cuya forma de habitar es justamente la del “sitio” de confinamiento (*existencia domesticada*), en la que la relación con los fantasmas —una relación textual, de discurso— es de convivencia, de un trato constante y continuo, de imposibilidad de desaparición. Como si entre ruinas y violencia naturalizada, tanto las presencias como las representaciones son imposibles y se hacen fantasmas, espectros, que acechan siendo, a la vez, elusivos (que se escapan y nos evaden) y siempre presentes. Esta cotidianidad fantasmagórica, cuyas presencias y representaciones son fantasmas domésticos, apunta a dos situaciones: por una parte, a una corporalidad, un cuerpo, que ha perdido su densidad, su contundencia emotiva y afectiva; por la otra, a los restos, un convivir con lo que resta o queda, con una permanencia sin presencia, con una dimensión intangible. Una existencia despojada de atributos en la que toda interioridad, morada y pertenencia se hallan en un proceso de exteriorización irreparable; lo propio se inscribe en un movimiento deslocalizador desde el que todos los personajes son confinados a un espacio que termina siendo territorio sin nomos, sin lugar.

Este video, nos dice Apóstol, reinterpreta, también, la teoría del “valor de ruina” (*Die Ruinenwerttheorie*) de Albert Speer (Speer, 2004), arquitecto del régimen nazi, quien propuso que un edificio debe ser diseñado de tal manera que cuando colapse, se deteriore, permanezca siendo una ruina estéticamente hermosa que pueda durar en el tiempo

sin mantenimiento ni cuidado. Para Speer, la intención del diseñador no solo debe extenderse hasta cubrir el eventual colapso de sus obras, sino que gracias a esa comprensión o inclusión de la “conversión en ruina de la obra” el arquitecto (el constructor) planifica con vista a una suerte de eternidad: la ruina futura, inevitablemente, convertía la construcción en un objeto eterno, sin final, sin posibilidad de pérdida. Por ello, los materiales de construcción debían ser “naturales” y “nobles” (mármol, por ejemplo) ya que estos, por su propia condición, podrían transmitir en el tiempo el “espíritu” propio del momento de su construcción. El valor de esas “ruinas planificadas” tiene que ver con el hecho de que son en sí mismas representaciones: de unas ideas, de unas condiciones, de unas pretensiones, de un modelo que pretende imponerse —imperial— como grandeza y permanencia absoluta. Aquí se instala un modo peculiar de memoria, aquella imperial que permanece como estabilidad, sin transformación ni cambios, sin pérdidas.

Sin embargo, en este video, la ruina (nuestra ruina) no es ese lugar-representación desde, o en el que, la grandeza de un imperio se sostiene y se impone, sino que es el lugar desprovisto y confiscado de la existencia. Si el “imperio moderno” construía el futuro como su propia permanencia, la modernidad monstruosa y desarmada de nuestras ciudades sitiadas es ruina y fantasma, y se alza o se sostiene en las viviendas y construcciones de los asentamientos informales, de los cinturones urbanos de miseria, los cuales se instalan como símbolos de un modelo de civilidad fallido y de una cultura que no puede sobreponerse a su propia precariedad, a su escasez, a su inestabilidad, a su insuficiencia.

La ciudad lavada

Como decíamos, hay dos modos de ciudad sitiada: aquella en la que se ha naturalizado la violencia y sobrevive confinada a sus fantasmas domésticos, y aquella que se concentra en sus propias representaciones, en sus sueños, deseos y anhelos. La segunda es la ciudad de la “ceguera”, una en la que la ausencia y el vacío se han convertido en condición simbólica e iconográfica. Una ciudad en la que

mora la ceguera no tanto porque algo se ha dejado de ver —porque ha “muerto” o ha perdido su vigencia— sino porque allí acontece algo que no podemos o no alcanzamos a mirar, a observar, a descifrar, a establecer como significado más o menos exacto: una ceguera que se hace de señas, de alejamiento y huida. La ceguera es, entonces, lo que resta como oquedad, como hueco, ante la incapacidad de mirar, de observar, de decir o de oír, pero es también lo que resta de esa modernidad monstruosa en la que todos produjeron imágenes únicamente para sí, en su propio código o lengua. En ese sentido, la ceguera y, con ella, todo lo que se ciega o se ha cegado, no nos remite únicamente a la ausencia de imágenes —al haber perdido la capacidad de imaginar—, nos remite, también, a un vacío que se anula porque se hace pura expresión de sí mismo, porque no atiende a nada otro.

Caracas suite es una obra compuesta por cuatro videos en los que Alexander Apóstol recupera algunos edificios emblemáticos de la modernidad venezolana (El Silencio, el Helicoide, los edificios del 23 de Enero y las torres del Centro Simón Bolívar) y los diluye, los disuelve, los deshace gracias al fluir constante de unos “chorritos” (fuentes en miniatura) que erosionan y lavan esas magníficas construcciones hasta convertirlas en manchas blancas, vacías.

Estos edificios paradigmáticos de la Caracas moderna son utilizados por Apóstol como metáforas de la euforia modernizadora, del sueño de modernidad que dominó el país durante gran parte del siglo XX y que actualmente agoniza. Lavados, deshechos, convertidos en ausencia (manchas blancas), en ellos se escenifica un programa de progreso que se inscribió únicamente en las arquitecturas, evadiendo (dando la espalda) a la heterogeneidad propia de la siempre cambiante realidad sociopolítica en la que se ubicaban. Estos símbolos de la utopía modernizadora, y de la práctica política moderna, no son más que un homenaje a la derrota, a la decadencia, y hacen evidente esa modernidad monstruosa que en su afán homogeneizante termina por convertirse en una pura mancha blanca, sin detalles ni diferencias, sin contornos ni profundidades, una mancha blanca en la que las iconografías grandilocuentes se convierten en un repertorio de escombros y se mantiene en pie como testimonio de la extinción de la

modernidad y sus discursos totalizadores. En efecto, la Modernidad queda contenida en un escenario, en una imagen (virtual), en la que la representación es catástrofe, en la que se narran historias de exclusión y ruina, de disolución.

Visto desde esta perspectiva, Caracas no es una ciudad moderna, sino una “ciudad sitiada” en un programa de modernidad (en una modernidad monstruosa) y en una práctica política moderna que fue siempre excedente e inadecuada. En este sentido, podríamos decir que es justamente el efecto del potencial de la modernidad para excluir y marginalizar, cuando un crecimiento incontrolado y vertiginoso se establece, sin reconocimientos ni advertencias, sobre una estructura rural que permanece siendo lo que es y en la que lo único que cambia es la escenografía. La Modernidad monstruosa es una Modernidad escenográfica, fracasada y torcida, que se revela como el lado oscuro del progreso, aquel en el que la transformación urbana propicia de falsos sentidos de desarrollo.

Nuestra Modernidad, al igual que nuestras ciudades y espacios vitales, ha abandonado las seguras instancias significativas, quedando condenada a una ausencia de figuración que se constituye como un lugar de mudez y silencio, en ese lugar sin imagen (o de imágenes lavadas) en el que ya no hay cimiento, tampoco hay pérdida, lo que hay es un espacio de representación en el que lo que se presenta es una desaparición. En estas imágenes lavadas, que iluminan la desaparición, la representación se pone en crisis y se evidencia que no hay lugar para la transparencia, para la adecuada identificación de significantes y significados, de lo Otro: todo se instala y cristaliza en signos e imágenes de ceguera, blancos espacios de disolución, en los que no hay límites, tampoco se da lugar a lo visible, a lo decible ni a lo realizable. La mirada de estos videos de Apóstol descubren una cartografía de imposibilidades, un espacio convertido en escenario de lo irrepresentable, juegos y simulacros, desvelando en cada uno de esos edificios emblemáticos de nuestra Modernidad una ceremonia de perversión en la que se evidencia y se hace visible ese escenario íntimo de una violación (monstruosa), y se hace también visible la dimensión y la dinámica de exceso (de

deformidad) que caracterizaron esas prácticas políticas modernas y sus sueños ideológicos.

En efecto, si hablamos del conflicto que puede patentizarse entre una “modernidad higiénica y homogénea” y una “actualidad agónica y desencantada”, estaremos siempre más allá o más acá de lo que sucede en esta ciudad sitiada en su propia representación. Y estaremos más allá o más acá porque estaremos situados solo de un lado o del otro, sería quizás más apropiado preguntarnos no por el enfrentamiento, sino por la posibilidad de que, a lo mejor, nuestra cultura urbana —antes y ahora aún más— no haya sido, no se haya elaborado o cumplido como un auténtico espacio político, de todos y entre todos; que nuestra “cultura urbana” sea ese proyecto y ese deseo de modernidad monstruoso al que no atendemos —ni atendimos— porque se hace —y se hizo— de imposiciones, de fachadas, de autoridad y control, siempre un poco de espaldas a los cuerpos que la habitan.

Caracas suite, en este sentido, nos convoca a preguntarnos, desde esos monumentos modernos de nuestra ciudad, por lo que ha sucedido al interior de esos íconos arquitectónicos racionales, preguntarnos no solo por lo que allí sucede, o por la escena simbólica a la que ese suceder nos refiere, sino también por cómo es posible que eso haya sucedido, cuáles son los entramados, las condiciones culturales —sociales y políticas, vivenciales y cotidianas— que han abierto y abrieron esos monumentos a su abandono, a su vaciamiento, a su pérdida, al olvido de su propio proyecto, a la mudez de sus lugares e intenciones. Sería también la pregunta, entonces, por el lugar arquitectónico, la urbe, que sin duda esos monumentos agónicos son ahora, lugares arquitectónicos que no solo significan o simbolizan una pérdida, que no puede reducirse o solventarse desde la idea de enfrentamiento, de contraposición, de invasión o recuperación, sino que, de alguna manera, se constituyen como las marcas, las señas, los gestos de un desplazamiento que se multiplica produciendo un continuo temporal de topologías distintas; un lugar arquitectónico que multiplica y desplaza no solo sus funciones y su topología, sino que multiplica también las preguntas y las conduce fuera de los límites de nuestros discursos establecidos, y multiplica y desplaza

nuestras propias ideas —nociones o imágenes— de lo que sea nuestra modernidad, la representación inasible en la que estamos sitiados.

¿Qué nos dice el hecho de que un ícono de la modernidad sea convertido en vacío, mancha blanca, ausencia, de que sea el lugar en el que habita lo que lo excede, que se haya convertido en su propio exceso, en su excedente, en la escena de su pérdida? Habla, creo, entre otras cosas, de una orfandad cívica, de una orfandad urbana, que no es producto solamente del enfrentamiento de diversos esquemas o formas de vida, sino que es quizás también el residuo de un tejido que parece que nunca encontramos el modo de realizar, de elaborar a plenitud. Una orfandad urbana en la que si hay una pérdida es la de los significados y las idealidades, en la que si hay alguna ganancia es la de poder entrever, mirar y comenzar a comprender que la pérdida no es que algo se nos haya escapado, se nos haya ido, sino que es justamente la existencia de lo que no está una existencia que no está.

Y esos íconos blanqueados de la modernidad tienen algo de ruina, se han arruinado y parecen precipitar un “futuro en ruinas”. La ruina es el despojo de algo que fue, la ruina es lo que queda después de alguna catástrofe, y, sin embargo, la ruina puede pensarse también, diría Benjamin (2005), por ejemplo, como el modo único en el que la historia se nos hace presente, la forma en la que lo sucedido se hace evento real y vivible para nosotros. La ruina es sobre-vivencia —vivencia más allá de sí, “trascendencia” podríamos decir— y no es supervivencia, puro emblema; por ello, la ruina es generalmente la destilación de su propio proyecto, de su propio ideario. En efecto, la idea de un futuro en ruinas —por demás, absolutamente atemorizante— que se precipita desde la ruina de nuestra modernidad monstruosa es una clave que nos permite pensar en el ahora como un lugar que es necesario recorrer, como un momento que necesitamos descubrir con el cuerpo, en el tránsito, más allá de lo visible y de nuestras visiones. Recorriendo la ruina podemos pensar, entonces, qué es lo que nos ocupa *de* y *en* ese deterioro, y por qué nos preocupa ese deterioro; pensar qué es lo que con mudez —como cuerpo y cosa— se gesta allí.

Indiscutiblemente, lo que allí acaece es la gestación de una realidad que debemos mirar otra vez, que debemos intentar develar quizás oblicuamente. El proyecto político moderno se repite una y otra vez, poniéndose en escena con modos aparentemente contradictorios entre sí, y lo que se repite no es otra cosa que el mito mismo de la modernidad, es decir, el mito de que hay que establecer o elaborar “lo nuevo” una vez más. En este repetirse, su condición puramente escénica se realiza cada vez con mayor eficacia, cada nueva imposición es siempre una nueva última historia que no hace sino inscribir como presente e inicio el mismo modelo homogéneo que pretende eliminar; ese repetirse es su propia excrecencia, su monstruosidad.

Notas

- ¹ “He tratado de comprender heterogénesis a través de un tipo de pensamiento y actividad que produce *shocks* entre mundos, pero *shocks* entre mundos en el mismo mundo: redistribuciones, recomposiciones y reconfiguraciones de elementos”. (Rancière, 2010: 212).

Referencias

- Apóstol, Alexander. <http://www.alexanderapostol.com/republicadevenezuela>.
- Apóstol, Alexander. www.alexanderapostol.com/ghostcity
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Rancière, Jacques (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, Jaques (2010), *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Londres: Continuum.
- Speer, Albert (2004), *Memorias*. Madrid: El Acanalado.