

# La ciudad y el proceso de museificación. Transitando la reconfiguración territorial de la cultura<sup>1</sup>

Felipe Luis Garcia<sup>2</sup>

## RESUMEN

En el siguiente artículo se intentarán desglosar y desarrollar los diversos tránsitos por los que lo urbano ha ido mutando en las últimas décadas. Se realizará un análisis centrado en la ciudad y su intensa sinergia con los museos y los procesos de museificación, como así también, la vasta proliferación de no lugares que afloran en contraposición y en constante tensión con la potencia immanente de los lugares emblemáticos. Es decir, que en cada renovación y 'puesta en valor' de los sitios urbanos, se pone en juego una dinámica latente basada en: la intensa incorporación de patrones globales de consumo que confrontan con las configuraciones turísticas regionales y tradicionales. La decisión de qué es lo que se preserva y qué no, permite visualizar la reconfiguración territorial de la ciudad contemporánea, dando lugar (o no) a un potencial democrático en el 'uso', en el 'habitar', y en la 'experiencia' urbana.

**Palabras claves:** Ciudad, museos, renovación turística, reconfiguración territorial

## The city and the museification process. Going through the territorial reconfiguration of culture.

### ABSTRACT

The following article will analyze some urban changes in the last decades. It will focus on the city and its intense synergy with the museums and the processes of museification, as well as the great proliferation of non-places that appears in constant tension with the immanent power of emblematic places. That is why, in each tourist renovation and 'value assignment' of urban sites, it is possible to see the following dynamics: the intense incorporation of global consumption patterns confronting with regional and traditional tourist configurations. The decision of what is preserved and what is not, allows us to visualize the territorial reconfiguration of the contemporary city, enabling (or not so) a democratic potential that is hidden in the 'use', in the 'inhabiting', and in the urban 'experience'.

**Keywords:** City, museums, tourist renovation, territorial reconfiguration

Recibido: 11 de septiembre de 2017

Aceptado: 25 de noviembre de 2017

---

<sup>1</sup> El artículo se centra en temáticas vinculadas a la sociología cultural urbana desde su tesina titulada: "Todo lo ilustrado se desvanece en los no lugares".

<sup>2</sup> Licenciado en Sociología por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Buenos Aires. felipe.roman2150@gmail.com

## Introducción

¿Hay una nostalgia por el habitar? ¿Es acaso la época tardo moderna una muestra de esta concepción de tránsito en la que todo adquiere significación en movimiento? ¿Las ciudades se constituyen en los flujos y la circulación de relaciones sociales? ¿Cómo fue cambiando la concepción urbana? Y ahora bien, ¿cómo fue que el campo artístico mutó en torno a la incorporación de las vanguardias dentro del marco institucional? ¿Cómo se incorpora a su vez la memoria en estos procesos de museificación? ¿Es que estos procesos solo devienen en una importante impronta que marca la incorporación de una unívoca forma de reestructurar el patrimonio histórico cultural que pretende una mercantilización y puesta en valor de la cultura y el arte?

Todas estas preguntas sobrevuelan el siguiente texto, el cual intentará verter su contenido en -al menos- dos canales problemáticos que procuran vincular la tensión que se emana de la concepción de *ciudad*. Por una parte, la misma es entendida como espacio de flujos de relaciones y prácticas sociales que forjan la dinámica urbana y su presunta lógica unilateral a la hora de 'poner en valor' el patrimonio histórico cultural y, por otra parte, la noción de *procesos de museificación* como un fenómeno que atañe a la sociedad en su conjunto y que se ancla en una vigorosa ponderación de la esfera cultural como la lógica -eminentemente estética- que emerge en el capitalismo tardío. En otras palabras, la idea es condensar un eje problemático alrededor de la expansión de los *procesos de museificación* y un posterior análisis del *público de los museos* (releyendo -una vez más- a Huyssen y Bourdieu) complementado con el concepto de los *no lugares* de Marc Augé que se puede visualizar claramente en la película hollywoodense '*La Terminal*'. Y en otro nivel analítico, examinar los flujos y circuitos constitutivos de la dinámica urbana -alrededor del eje *habitar-transitar*- que se conectan con las operatorias de apropiación del espacio público a través de una proliferación de la idea del *shopping cultural-museum shop*. Estas vertientes tienen vinculación con la temática de mi tesis de licenciatura, que está ligada a la reestructuración del patrimonio histórico-cultural, tomando como caso la Vieja Estación Terminal de Mar del Plata<sup>3</sup>, que luego de muchos

---

3 La Vieja Estación Terminal de la ciudad de Mar del Plata de la provincia de Buenos Aires (Argentina) fue remodelada y puesta en valor a partir del año 2009, como un espacio público que se concesionó al empresario Florencio Aldrey Iglesias y a su estudio arquitectónico Mariani-Pérez Maraviglia. Dicha revalorización se inscribe en una sucesión de obras y refacciones que se dispusieron en el municipio a lo largo de las últimas décadas.

vaivenes fue reapropiada mediante una *Iniciativa Privada* en forma de un 'shopping comercial y cultural'. Este pasaje de Terminal a *Shopping* comercial, pasando por el proyecto de un Centro Cultural, dio el marco oportuno para 'atar cabos' con los autores anteriormente mencionados y con la conflictividad que suscita la película mencionada.

Los análisis de la transformación de los museos como entes o instituciones normalizadoras incorporan en la escena de las Ciencias Sociales el factor de lo que se concibe como 'arte'. Es decir, lo que en ellos se expone obtiene este prestigioso estatus y lo que este excluye, no. Este argumento determinante deriva en una cuestión sumamente interesante, ligada a la postura rupturista que ciertas vanguardias del siglo XX tomaron a la hora de confrontar con el canon establecido. Es que poco a poco, e incorporándose en las dinámicas de lo instituido e instituyente, estas fueron deglutidas por la maquinaria que alimenta la expansión de los procesos de museificación. Lógicamente, esto no deviene en una posterior democratización -en el acceso- de la obra en sí, aunque se podría suponer que el simple hecho de ser expuesta en un lugar (semi) público acarrea una notoriedad que quizás no la tenía en otros ámbitos más reservados. Por ende, lo que se puede sostener es que de cualquier manera los museos marcan una concepción del arte, una estética -expositiva e interactiva- que acompaña a los procesos de subjetivación que la sociedad ha ido teniendo a lo largo de la historia, sumado a una presunta o tentativa intención de 'democratización de los conocimientos'.

### **Museos y centros culturales**

El museo es históricamente una de las primeras manifestaciones de la cultura de masas, o dicho de otro modo, la expropiación del legado de la nobleza por parte de la burguesía. Por ende, este proceso de masificación en el que el museo se asienta como un pilar de la industria cultural -como un exponente de la cultura de masas- es una temática notoria y recurrentemente tratada tanto por sociólogos como críticos en cuestión. Uno de los sociólogos más reconocidos en el tema era Pierre Bourdieu, quien en *El amor al arte: los museos europeos y su público* señala:

... en estos santos lugares del arte en que la sociedad burguesa almacena las reliquias heredadas de un pasado que no es el suyo, antiguos palacios o grandes mansiones históricas a los que el siglo XIX ha añadido edificios imponentes, contruidos a menudo en el estilo grecorromano de los

santuarios cívicos, que el mundo del arte se opone al mundo de la vida cotidiana como lo sagrado a lo profano.” (Bourdieu, 2004:176).

En efecto, el sociólogo francés complementa que el acceso a las obras culturales son el privilegio de la clase culta y que esta exclusión no reside en los obstáculos económicos que presenta el museo, sino más bien a la invocación de la ‘desigualdad natural’ ligada a la confección de las ‘necesidades culturales’ (Bourdieu, 2010). ‘Necesidades culturales’ que son a diferencia de las ‘necesidades primarias’ producto de la educación y de las instituciones escolares que no solo presentan el deseo frente al privilegio en el acceso a la cultura, sino también el canal para satisfacerlo. A su vez y profundizando con la íntima ligazón que tiene la educación con el consumo de museos, desarrolla:

La proporción de las diferentes categorías sociales que integran el público de los museos aparece invertida respecto de su distribución en la sociedad global, siendo las clases sociales más favorecidas las más fuertemente representadas. Más significativa aún es la distribución del público según el nivel de instrucción, que muestra que el visitante predominante es el estudiante de la escuela secundaria y que la estructura de los públicos de los museos es muy parecida a la estructura de la población estudiantil distribuida según el origen social. La existencia de una relación tan brutal entre la instrucción y la frecuentación de los museos basta para demostrar que sólo la escuela puede crear o desarrollar (según el caso) la aspiración a la cultura, incluso la menos escolar (Bourdieu, 2010:43).

Por ende, el autor francés elucubra un análisis que se desprende de que la frecuentación de los museos está muy emparentada con las desigualdades sociales que posibilitan el tiempo y el ingreso para realizar *turismo*, ya que la utilización del tiempo libre con fines “culturales” es un privilegio por el que no todos optan en sus vacaciones. Además, remarca “la proporción de la gente que dice haber ido al museo porque tiene la costumbre de visitar los museos de las ciudades o de la región que recorre crece de modo notable a medida que se asciende en la jerarquía social, lo que parece indicar que el turismo se concibe con más frecuencia como una empresa cultural a medida que se asciende en dicha jerarquía.” (Bourdieu, 2010:44). En concreto, parece evidenciar que el nivel cultural y el turismo parecen ser los factores más importantes que actúan sobre el *consumo cultural*. Es aquí donde se puede corroborar que la disposición de ‘puesta en valor’ del Paseo Aldrey tiene una notoria ligazón con este afán de consumo cultural

destinado a una clase social más bien alta, o clase media 'en ascenso', que pueda disponer del capital y el tiempo necesario.

Es evidente que, además, todo este notorio brote de la prevalencia de los museos en las sociedades contemporáneas viene aparejado de un modo peculiar de *espectacularización* de los fenómenos, una *espacialización* de la experiencia y una *tecnificación* incesante que marcan un desarrollo ineludible de las condiciones socio-técnicas de emergencia de la esfera del mercado incorporada de manera 'inescindible' a la teoría cultural *posmoderna* (Jameson, 2012). En otros términos, cualquier ampliación de los procesos de museificación trae consigo un sinnúmero de connotaciones ligadas a la fetichización de la obra de arte y a su idea de comercialización diseminada. Vale la pena hacer la salvedad de que lo museístico se puede condensar en dos tradiciones: la francesa, que tiene un carácter estatista, y la anglosajona, que no. En el caso de Argentina, su tradición museística se inscribe en la tradición francesa, pese a que el M.A.L.B.A.<sup>4</sup> difiera con esta linealidad esbozada. Por lo tanto, esta idea de comercialización diseminada está indefectiblemente impregnada de la tradición en la cual se inscribe, ya que la intervención (o no) estatal en la dimensión museística juega un rol decisivo en la legitimación del arte y en los espacios que esta disponga.

Ahora bien, al explotar la idea de una diseminación de centros culturales y museos como 'agente cultural privilegiado' se afronta la 'negociación cultural' no resuelta y se deviene en estos como núcleos institucionales de disputa de las discursividades que entretejen la historia de una comunidad, generando una estructura sólida sobre la que se diseña un emprendimiento económico comercial que permite lucrar con el espacio público en tensión. En consecuencia, como Huyssen señala lúcidaamente: "los museos y los centros culturales han ido mutando en su concepción de lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dando paso así, a un medio de masas con marcos de espectacularización y una exuberancia operática que se presenta en términos paradójicos" (Huyssen, 2007). Esta masiva democratización conlleva aristas interesantes en cuanto a la ligazón artística y la potencialidad crítica, como también una espectacularidad que vertiginosamente asume la atmósfera de consumo y restringe la

---

<sup>4</sup> Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

contemplación a un acto maratónico de superposición de obras y representaciones de índole 'artística'. El autor alemán enfatiza la noción de *museificación* como un proceso aporético dinámico de reestructuración de los lugares emblemáticos alrededor de nuevas prácticas de exhibición que corresponden a una transformación en las expectativas del público. Estas reflexiones giran en torno a la percepción temporal en la cultura del consumo y al estatus cambiante de la memoria.

### **Puesta en valor del patrimonio socio-cultural**

Es innegable que para el caso de la Vieja Estación Terminal la concepción histórico-cultural quedó como un retazo y un mero vestigio de lo que hoy es el *Paseo Aldrey*, aunque también permite una visita masiva al consumo bajo la plataforma que un shopping comercial y cultural quiere otorgar. Es decir, poco se resguardó la tradición y la memoria de la Vieja Estación Terminal; solo lo 'necesario' como para que se pudiese constituir un marco ameno de consumo en el que el marplatense y el turista puedan deambular por los vestigios de un lugar emblemático que permitió la constitución de una 'villa balnearia' que dio pie a lo que hoy es la ciudad de Mar del Plata con la relevancia que esto implica. Dicha relevancia que se asocia con la idea del turismo, como elemento constituyente y transversal de Mar del Plata, ya que la historia de la misma se forjó al calor de los vaivenes que esta concepción fue teniendo a lo largo de los años.

Sin embargo, esta concepción paradójica de 'puesta en valor' que se diagramó con parámetros arquitectónicos volcados hacia la eficiencia comercial y la ampliación de las ofertas para el consumo dejó latente la contrapartida de un importante punto de inflexión basado en la reconfiguración que la comunidad marplatense puede hacer de este espacio (semi) público sobre el que se erigió -en un pasado no muy remoto- la masiva migración interna que permitió la ampliación demográfica de la ciudad. Dicho de otro modo, es ineludible que el museo-centro cultural se transforma en el fetiche de la industria cultural; pero, al mismo tiempo, despliega una dimensión anamnésica que otorga un *valor de memoria* y dispara un significante imposible de completar, pero digno de ser reconfigurado, disputado y dinámicamente reconstituido en pos de avizorar una confluencia en un horizonte de debate, en donde siempre hay un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios para la reflexión y la memoria antihegemónica de la historia y la tradición urbana (Huysen, 2007).

Desde estas esferas problemáticas es que se dispara la nueva concepción de reestructuración del patrimonio histórico cultural, del cual se deviene en largo procesos de preservación y de puesta en valor (¿económico?) del territorio en cuestión. En otras palabras, la modalidad de reposicionar los 'bienes culturales' es mediante una precisa disposición a la exposición y comercialización de dichos artefactos en pos de una dinámica de circulación de capitales notoria. Este aspecto desligado de la ancestral figura contemplativa del arte medieval y renacentista proporciona diversos conflictos interesantes al momento de analizar un *museum shop*. Es menester rescatar la idea de que el museo ya -desde hace décadas- presenta una diferencia con los modos de ver medievales y renacentistas, empezando porque la obra sale de su lugar tradicional, para pasar a un lugar de visión colectiva de colecciones, es decir de algo colectivo, que dista ya de su valor cultural. Pero he aquí un giro en la complejidad de la cuestión, ya que este lugar en el que se sitúa la obra de arte genera una ansiedad que se desvanece mediante una técnica de mercantilización de la misma. Es decir,

La ansiedad que produce el museo se aquieta en el *shop*. Se desvanece el 'aura', pero, de alguna manera, el objetivo deformado por la falsa iluminación y las falsas proporciones permanece en manos del visitante. Mientras que el museo puede ser un lugar sencillamente intolerable por la copresencia conflictiva y la sobredeterminación de originalidades, el *museum-shop* es un lugar ordenado por lógicas accesibles para todos: se trata de un orden de los objetos de uso, el orden de los tamaños, el orden de las materias conocidas (papel impreso, cartón, plástico), el orden de los valores de cambio. El terror cultural que puede asaltar al visitante frente a los originales que sabe irremediablemente remotos se atenúa ante las reproducciones que se convertirán, posiblemente, en banalmente próximas (Sarlo, 2011:71).

### **Turismo, espectador emancipado y profanación de la ciudad**

Esta concepción mercantil del 'uso' de la obra de arte frente al espectador despierta nociones interesantes -que no están asociadas con la acepción utilitaria tradicional- para interpretar el desafío que implica cambiar el rol del espectador y del Museo, y cómo esto se vincula directamente con el transitar urbano contemporáneo.

En primer lugar, aparece la figura del *espectador emancipado*, basado en la propuesta igualitaria de Rancière en su búsqueda por una postura radicalmente crítica. En

ella, el espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda la calma el espectáculo que se le propone. “Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales integrales” (Rancière, 2010:12). Con este argumento condensa la noción de Brecht y de Artaud acerca del teatro, en la que se debe *tomar distancia* y, en su anverso, *perder toda distancia*, es decir, afirmar la mirada y abdicar la posición del que mira. Es evidente que parte de que la esencia del espectáculo que señala Debord (2008) se basa en la contemplación como acto que restringe la acción, que separa la apariencia de la ‘verdad’. Por lo tanto, lo que el hombre contempla en el espectáculo es la actividad que le ha sido hurtada, vuelta contra él, devenida extranjera y organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento (Rancière, 2010). Es decir,

la emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez los espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone (Rancière, 2010:19-20).

Por otro lado, en el *elogio de la profanación*, esbozado por Agamben, se presenta una mirada peculiar acerca del contacto con las obras, las ciudades y los cuerpos. En el mismo, se quiebran los dispositivos que interpelan bajo la lógica de la razón instrumental. El filósofo italiano propone una alternativa al confrontar a los conceptos de *acción* y de *producción* (que han ocupado la centralidad del discurso político ontológico de Occidente) con la idea de *uso*, concebida como categoría política fundamental abriendo un campo vasto de posibilidades vinculadas a las de: habitar el lugar y hacer experiencia. De esta forma, se propicia una alternativa conceptual basada en la creación de un nuevo *uso*



posible a partir de la desactivación de uno viejo, es decir, en la inoperancia y desarticulación del uso es donde se nuclea la *profanación* como acto de restitución al ‘uso común de los hombres’<sup>5</sup>. Así es que esta lógica disruptiva se asemeja al *ethos lúdico* con que los niños se vinculan con los objetos; siendo esta una recurrente tradición del pensamiento estético; homologarlo al juego, dado que se concibe como ‘la finalidad sin fin’.

Ahora bien, cuando se intenta visualizar el proceso de turistificación<sup>6</sup> que han tenido las ciudades en los últimos años, se puede percibir lo que Agamben sugeriría como la ‘imposibilidad de usar’ los espacios, como un accionar tradicional que tiene su epicentro en el Museo y que ha diseminado su lógica a diversas esferas de la vida social. Tal es así que los marcos de espectacularización que suministran los lugares hacen que el habitante y visitante del sitio tenga una postura diferente –a la que tradicionalmente tenía- frente al uso y tránsito por dicho espacio. El intelectual italiano lo evidencia del siguiente modo:

La museificación del mundo es hoy un hecho consumado. Una después de la otra, progresivamente, las potencias espirituales que definían la vida de los hombres -el arte, la religión, la filosofía, la idea de naturaleza, hasta la política- se han retirado dócilmente una a una dentro del Museo. Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más [...] Por ende, todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia (Agamben, 2013:109).

A lo que deriva en una evidente analogía entre el capitalismo y la religión, dando al museo el espacio y la función que hace un tiempo estaban reservados para el templo como lugar de sacrificio. A su vez, el intelectual italiano realiza un paralelismo con el rol del turista al que le adjudica la siguiente dinámica:

---

5 Agamben sostiene que la profanación es un proceso de restitución al uso común de los hombres, actividades que habían sido separadas por ser adjudicatarias de una condición sagrada. Es interesante como el filósofo italiano da cuenta de la dimensión religiosa que constituye al capitalismo, al asociar este proceso de separación que se genera mediante los dispositivos de poder que –en la fase extrema del capitalismo en la que vivimos- se exhiben mediante el espectáculo y el consumo como la más concreta imposibilidad de usar.

6 La turistificación alude al impacto que tiene la masificación turística en el tejido comercial y social de determinados barrios o ciudades. Este accionar incide de forma depredadora en los precios de las viviendas y en la configuración comercial de las zonas en cuestión.

Dondequiera que vayan, ellos encuentran multiplicada y llevada al extremo la misma imposibilidad de habitar que habían conocido en sus casas y en sus ciudades, la misma incapacidad de usar que habían experimentado en los supermercados, en los shoppings y en los espectáculos televisivos. Por esto, en tanto representa el culto y el altar central de la religión capitalista, el turismo es hoy la primera industria del mundo, que involucra cada año más de 650 millones de hombres. Y nada es tan asombroso como el hecho de que millones de hombres comunes lleguen a vivir en carne propia la experiencia quizá más desesperada que es dada a hacer a todos: la de la pérdida irrevocable de todo uso, de la absoluta imposibilidad de *profanar* (Agamben, 2013: 110-111).

Por consiguiente, a partir de esta 'imposibilidad de profanar', se podría tomar el caso paradigmático de mi estudio en el que se formula la discusión con la concepción de Augé de *no lugares* como epicentros de *anonimato* donde se cambia la concepción del ciudadano, ya que este es interpelado en tanto consumidor y prevalece dentro de estos espacios vertiginosos y provisorios con el único propósito que le puede brindar un capitalismo voraz y financiero; *consumir*. Vale la pena dilucidar que Marc Augé confronta con la idea de lugar como el espacio en el que el lazo social orgánico propio del estudio antropológico clásico se constituía mediante los procesos de identificación y subjetivación. A los que este contrapone estos espacios como *no lugares* propios de la *sobremodernidad* en la que se disuelve la identidad, y el sujeto está desligado de su historia e identificaciones para zambullirse en la atmósfera más propicia para el consumo y el disfrute del mercado; el *anonimato*.

Por su parte, Esteban Dipaola refuta esta visión sosteniendo que si la normatividad social se ha tornado flexible, induciendo una dinámica y flexibilidad de las comunidades y de las identidades, debe entenderse, entonces, que también el espacio, los lugares responden a esa flexibilidad. No se trata de suscribir a la idea de 'no lugares', sino pensar una multidimensionalidad y pluralidad del espacio. Un espacio como devenir y una ciudad que se hace 'a partir de los flujos', entrando en intensa correlación con la noción de Mongin (2006) de 'un urbanismo contemporáneo caracterizado por la multipolaridad y ya no por la relación con el centro' (Dipaola, 2010).

## **La Terminal**

Como deriva de esta tensión conceptual es propicio generar una conexión con la película emblemática llamada *La Terminal* (2004), en la que el director Steven Spielberg, muestra en los primeros 10 minutos un sinnúmero de conflictos banalizados y livianamente presentados ligados a la incomunicación, la hospitalidad, la identidad, la moral y la extrañeza con la que se trata a un sujeto que está dispuesto a vivir en un lugar de tránsito para lograr su cometido. Además, en ella se evidencian ciertas estructuras normativas que se ponen en cuestionamiento mediante un factor disruptivo, azaroso y contingente que irrumpe en la escena, ya que, se constituye al 'turista' como un 'inaceptable', debido a que en el transcurso de su viaje aéreo, su país tuvo una revolución y esto le quitó la legitimidad e institucionalidad como ciudadano apto para ingresar a los Estados Unidos de Norteamérica. Tópico que está íntimamente vinculado con la cuestión del *no habitar* que enuncia Agamben, en la que los turistas cual peregrinos instalan la tensión entre el *habitar-transitar* mediante la ruptura con un espacio que funciona, si y solo si el individuo divaga fugazmente por el mismo.

Por otra parte, la película no deja de ser una historia romántica de desencuentros, de cooperación y solidaridad (un tanto ingenuas); pero es importante esta primera escena para resaltar todos estos fenómenos disruptivos que incorporan la evidente problemática del film. En consecuencia, el protagonista vaga sin rumbo en un *no lugar* por excelencia como es el aeropuerto, a la 'espera' de la resolución de su conflicto de representación. Esto muestra la disposición del aeropuerto al consumo y al flujo incesante de pasajeros que difieren con esta posición 'anormal' que acapara Tom Hanks. Este personaje destroza las normativas del espacio y el tiempo con las que se dispone el aeropuerto, y esto brinda un cúmulo de complejas resoluciones frente a una situación 'excepcional'; ya que este, tiene que habitar un espacio 'inhabitable'.

## **Horizonte de debate**

Pues bien, se puede señalar que en estos espacios de anonimato a los que hace referencia Augé no es que se desintegre el lazo social -frente a la concepción orgánica a la que Mauss hacía referencia en sus estudios-, sino que lejos de romperse, lo que hace es flexibilizarse permitiendo una mutación y un dinamismo al momento de adaptarse a la coyuntura. En esta línea de pensamiento, "el devenir, la circulación y los 'flujos'

indefinidos no forman parte de una ruptura de los lazos sociales, sino de series de experiencias de vida en las ciudades; nuevas formas de emprender y comprender la dinámica de esos lazos de interacción, que no sufren una disolución, sino una nueva inscripción dinámica” (Dipaola, 2010: 17). En otras palabras, es propicio pensar que el devenir de los flujos anteriormente mencionados pueden producir una nueva dimensión de la vida urbana; conceptualizada como la noción de *posciudad* o *lo posturbano*, en cuyo seno se dirime la misma lógica de *tránsito* como un *perpetuum mobile* que constituye los procesos de configuración de los espacios (Dipaola, 2010). Por ende, y siguiendo a Dipaola, quien reafirma la idea de que la potencia de los flujos no impide que aún puedan darse las prácticas urbanas, aun cuando se fragilicen; sino más bien, haciendo que el *lugar urbano* -como la experiencia actual- se presente como un *vector* y un *permutador de flujo*, es decir, como un espacio que hace posible las múltiples interacciones (Dipaola, 2010). De esta forma, el vertiginoso panorama de las *posciudades* se presenta como una plataforma integral que engloba a los no lugares dentro de una ‘sinergia urbana mayor’ ligada a la mutación de las prácticas sociales y a la injerencia de las nuevas tecnologías y circulación de información que dinamizaron (y dinamizan) las múltiples interacciones constitutivas del lazo social y del espacio.

En conclusión, sin la obvia intención de saldar la problematización, y al poner en discusión todos estos conceptos y nociones que conciben y articulan algunas de las tensiones culturales-urbanas contemporáneas, es apropiado finalizar este artículo mencionando que la intención del mismo es la de presentar esta gran amalgama de debates que quedan latentes para ser revisitados con frecuencia para lograr construir un horizonte crítico para interpretar y reinterpretar la ciudad, el museo y los no lugares- lugares emblemáticos que componen nuestro devenir social, cultural y urbano.

### **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio.** 2013. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Augé, Marc.** 2008. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, Pierre.** 2003. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, Pierre.** 2004. *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, Pierre.** 2010. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Debord, Guy.** 2008. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.

- Dipaola, Esteban.** 2010. "Socialidades contemporáneas: dinámica y flexibilidad en relaciones comunitarias e identitarias". En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 26, Nº 2.
- Dipaola, Esteban.** 2017. "Lazo social y globalización: las sociedades imaginables y un abordaje metodológico para su estudio". En *Athenea Digital*, 17 (1), 249-267.
- Huysen, Andreas.** 2007. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Huysen, Andreas.** 2014. *Memorias crepusculares. La marcación del tiempo en una cultura de la amnesia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameso, Frederic.** 2012. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Ranciére, Jacques.** 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Ranciére, Jacques.** 2014. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sarlo, Beatriz.** 2011. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.