

## **Escalones y escaleritas en pequeñas construcciones de los pueblos del Ajusco (Ciudad de México): morfología y ensoñación**

*Teresa Carbó*  
CIESAS

### **Introducción: *Una escalera grande y otra chiquita...***

En virtud de la topografía accidentada del terreno, por la densidad de las precipitaciones y el rigor del clima en general (alta humedad e intenso frío), es muy frecuente en el área suroeste de la ciudad de México la presencia de escalones y escaleritas de acceso a las construcciones, habitacionales o comerciales. Lo que se busca en la práctica edilicia de la región es elevar, *despegar*, la construcción del suelo, y establecer el propio nivel con relativa independencia de las irregularidades naturales. No hemos intentado estimar la densidad numérica o distribución espacial de ese rasgo en los pueblos que se asientan en las cañadas, faldas y laderas de la cadena montañosa del Ajusco y área circundante. La evidencia que ofrece una circulación frecuente por los distintos caminos y calles de la zona permite asegurar que el fenómeno es abundante, y forma parte de un diseño constructivo básico y bien establecido, de clara funcionalidad. Es notorio asimismo que, a pesar del carácter elemental que puede atribuirse en principio a un simple par de escalones, las instancias observadas muestran una gran variación en concepto, diseño y realización.

Diremos a continuación que este trabajo ingresa con singular cautela y a muy modesta escala en el inmenso universo de asociaciones que la noción de escalera despierta y hace resonar en la inmensa esfera significativa de la cultura humana de hoy y de antaño. La cita que da título a esta introducción proviene de una variante de copla en *La Bamba*, bien conocida y harto bailada pieza musical popular latinoamericana (siglos XIX a XXI). Para subir al cielo, nada menos, es que se necesitan las dos escaleras, grande y chiquita. ¿Y cuáles serían ellas? puede uno preguntarse. ¿Hechas de qué o manifiestas cómo? La escalera, como figura de palabra y de imagen, exhibe un vasto y añejo campo de realizaciones y empleos. Desde la escala de Jacob (Gén. 28: 12) y mucho más atrás en el tiempo, la extensa genealogía de este símbolo testimonia sus valores significantes en una variedad de ámbitos: literario, religioso, mitológico, espiritual, místico y hasta alquímico.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El de la escalera es un tópico mitológico universal, atestiguado desde tiempos remotos y a lo ancho de amplias geografías. Las ideas esenciales que engloba son: ascensión, gradación y comunicación entre diversos niveles de la verticalidad. En un sentido afirmativo, subir, elevarse, es un fenómeno material, y también espiritual y evolutivo, y aparece como tal en muy distintos marcos religiosos e históricos. La ascensión es una valorización en el campo simbólico de la verticalidad, en tanto que la horizontalidad representaría el orden de lo cuantitativo y de la superficie. Una escalera situada por debajo del nivel del suelo es siempre un símbolo de apertura hacia lo infernal. La escala de Jacob, se afirma, tenía setenta y dos escalones y su cima se perdía en las mansiones del cielo. La noción de un contacto entre cielo y tierra es asimismo generalizada, al igual que la idea de un tránsito laborioso, pues sólo una ruptura de nivel permite el paso de un mundo a otro y la comunicación entre estos. Como camino del alma hacia la perfección, los testimonios son por demás abundantes, y en los Padres de la Iglesia, en la Biblia, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, la escalera está presente. Orígenes describe las siete etapas que el alma debe franquear para celebrar sus sponsales con el Verbo, y antiguas tradiciones mesopotámicas exhiben también la escalera como símbolo místico; se han encontrado muchos amuletos en forma de escalera de mano en tumbas egipcias. Interesante es el hecho de que las escaleras, se asegura, forman parte importante del culto a los antepasados en los pueblos llamados primitivos. La honra a los mayores requiere, para el éxito de los esfuerzos en este mundo, el ascenso de la escalera de los antepasados, un retorno hacia arriba, en una peculiar derivación biológica e histórica del símbolo místico

Este trabajo se propone sólo una aproximación a la materia y forma de unos cuantos casos específicos de este elemento constructivo en la zona; busca la experiencia de algunas de sus morfologías. Por forma se entiende una *principio formante*, tanto en una acepción lata (que podría coincidir con “género”) como restringida: un criterio de organización que puede ser descubierto en la obra misma (Williams, 1976: 114-115). Para este caso, la noción de forma de los escalones y escaleritas incluye también algunos datos de su colocación en el terreno, su exposición al clima y orientación, además de lo que puede leerse de su anticipación de usuarios e integración al paisaje en una dimensión más extensa, si aplica. Asimismo, y en idéntica disposición de aprehensión deliberada de su evidencia física, se observarán los elementos y materiales empleados para su erección, sus colores, acabados, detalles y rasgos particulares.

Concebidos abstractamente, los escalones bien pueden ser vistos como sistemas de opciones, el soporte material, visible y sólido, de algunos repertorios de acciones definidas: se sube o se baja; se está en movimiento o en quietud; afirmado, sostenido, en la pierna izquierda o en la derecha; cabe inclusive el estar de pie o sentado. En las escaleras de pleno desarrollo, los peldaños se presentan normalmente en series, delimitadas y a menudo reorientadas por los rellanos o “descansos”, una designación que reconoce el esfuerzo corporal que se implica en el ascenso, en el movimiento del cuerpo hacia arriba, en contra de la fuerza de la gravedad y del propio peso.<sup>2</sup>

---

(Biederman, 1996: 170-171; Cirlot, 1997: 192-193; Chevalier y Gheerbrant, 1982: 383-387). El aspecto de la gradación fue especialmente bien recogido por la alquimia (cf. Alcázar, 1996). En suma: en todas sus manifestaciones y sentidos, la escalera parece ser emblema de pasaje.

<sup>2</sup> La energía requerida depende significativamente de la forma de la escalera. Es mucho menor el esfuerzo si lo que se sube es, por ejemplo, una amplia escalera curva, diseño de extrema gracia y liviandad, tanto en su versión lateral, sencilla, como en su realización plena, doble, con ambos lados desplegados como alas de mariposa. En el cine llamado clásico de Holywood ese tipo de escalera, realizada sobre todo en madera pintada de blanco, con abundantes reflejos de espejos

En tanto materialización de un sistema de opciones que atañe al cuerpo en primer lugar, los escalones son un espacio con alta capacidad formante. Sin duda, son constitutivos del punto de vista de quien sube, baja o permanece en ellos. Más aún: rigen la experiencia corporal inmediata de quien los transita, y le requieren concentrarse en una compleja constelación de tareas: la manera en la que veo, miro, distribuyo mi cuota de esfuerzo, atención, tonicidad muscular o distracción, está preformada por la escalerita, por pequeña que ésta sea. ¿Cuán altos son los peldaños? ¿Son regulares o no? Su frente, ¿es estrecho o es amplio? Su superficie, ¿es rugosa o tersa? ¿opaca o translúcida? ¿Hacia dónde oriento mi espalda? ¿Hacia dónde me dirijo? Ocurre, además, que al subir se amplía o, al menos, se eleva el campo de la mirada, cuya dirección está también regida muy fuertemente por el diseño del acceso, lo que se traduce, por ejemplo, en el efecto de ligero desconcierto que experimentamos cuando hay un giro entre la orientación de los últimos escalones y la colocación de la puerta de entrada.

Al bajar, lo que estaba más distante se aproxima de nueva cuenta; el pecho se dirige hacia adelante y hacia abajo, aunque la mirada debe repartirse entre los escalones, por una parte, y el frente y un horizonte más amplio, por la otra. Reconfortante es la sensación de que a medida que se baja, todo se reacomoda; cuando se está a nivel del suelo las cosas regresan a una suerte de normalidad. Por cierto, en una topografía accidentada como la de esta zona, el nivel del suelo está allí donde se asienta la construcción de referencia. Ése es el nivel de base, al menos en el espacio circundante inmediato (patio o terreno), lo cual no excluye que éste a su vez exhiba en su propio desarrollo distintos niveles, con cambios inclusive abruptos entre algunos de ellos.

---

y lámparas, se volvió emblema de una nueva opulencia en el vivir, el lujo incomparable de abundante, irrestricto, espacio habitacional. Ése, desde luego, no es el caso de los modestos escalones que se exhibirán aquí.

Los escalones en general, puede argumentarse entonces, son pasajes de un cierto tipo. Claramente son áreas de tránsito y circulación, y en tanto tales, actúan como tramos comunicantes y relacionales. En el Ajusco, con frecuencia sirven también de umbrales, pues el final del pequeño camino ascendente suele rematar, tanto en viviendas como en comercios, aunque de distinta manera, en la línea simbólica y también material, de distinción y frontera entre dos ámbitos o espacios que muestran (ambos) marcada densidad significativa y nítida transición recíproca: lo íntimo y lo extraño, lo público y lo privado. Asimismo, entre adentro y afuera, arriba y abajo, pecho y espalda, un lado o el otro, sombra y luz, bajo techo o a la intemperie, mojado o seco, según el caso. Estas dimensiones se articulan de manera distinta, no necesariamente opuesta, en viviendas y negocios. Pecho y espalda sí parecen invertir sus respectivas posiciones de atención y tensión.

En una tiendita, con pocas excepciones, se mira hacia adentro, donde suele estar el mostrador, mientras se da la espalda a la calle. Estar adentro, esperando turno para ser atendido, por ejemplo, ya lo autoriza a uno a considerarse un sujeto integrante de la situación en el interior de ese espacio público: el de compra y venta al menudeo. Así, el territorio de una tienda no es “simple calle”, tierra de nadie, sino una microsociedad momentánea en un ámbito delimitado: el de una propiedad particular en el rubro del comercio en pequeño. En una casa, por su parte, quien se sienta perezosamente al sol de la mañana en unos escalones, lo hace teniendo a su espalda la casa, protectora, oscura, sólida. Nótese que casi por necesidad, para que el gesto de sentarse en los escalones pueda ocurrir (o tener lugar, en sentido propio y figurado), el sujeto ha de encontrarse en territorio de familiares o amigos.

El fenómeno arriba mencionado es muy interesante, y llevaría a indagar las causas que explican ésa y otras tendencias posturales del cuerpo humano, que se despliegan en espacios definidos y en asociación con disposiciones anímicas de cierto

tenor o coloración afectiva. Seguramente provienen de órdenes muy profundos de aprendizaje y asimilación de la experiencia humana del espacio cercano, aquel que se vive más estricta (¿propriadamente?) como el de uno, el territorio poseído y a resguardo. En efecto, la imagen de una persona sentada en los escalones de su vivienda parece encarnar lo más emblemático de las conductas humanas de muy baja alerta, en apacible uso y goce de uno de sus espacios cercanos más seguros, el cual es también, o puede ser, social en micro-grupo. Ése es el caso de los conjuntos habitacionales llamados horizontales, planificados o urbanos; por ejemplo: una serie de familias nucleares independientes que viven en contigüidad física, o bien espontáneos, en situaciones rurales o marginales, donde el terreno da asiento, a lo largo del tiempo, a los varios núcleos emparentados que componen una familia extensa, y las unidades constructivas se asientan según una pauta que no es necesariamente regular. Las dinámicas de interacción que ocurren en uno u otro tipo de agregación habitacional son del todo diferentes, según los vecinos tiendan a una vivencia sociópeta o sociófuga del espacio compartido (Hall, 1991: 134-136).

## **1. Un acercamiento semiótico al objeto**

Se advertirá que la sumaria presentación, arriba intentada, de escaleritas y escalones como objeto exclusivo de escrutinio, deriva muy pronto en conjeturas y reflexiones acerca de las redes sociales y de todo tipo: históricas, de parentesco y cohabitación, arquitectónicas, económicas, políticas, semióticas, sin duda, en las que actores y situaciones, estados de cosas y desarrollos, se tejen y manifiestan en el mundo material y cercano de lo visible, lo transitable y lo habitable. Desde ese marco, notoriamente móvil, de nociones, este ejercicio metodológico se realiza con el ánimo de hallar en los escalones un caso interesante de pasajes. Que las modestas escaleras proporcionan vías de tránsito de un ámbito a otro parece indudable, y hasta en una práctica de inves-

tigación como ésta, ilustrada sólo por imágenes que muestran accesos cerrados,<sup>3</sup> es claro que el objeto seleccionado ofrece apropiadas condiciones para explorar el mundo de la ensoñación (Bachelard, [1975] 1982) como un espacio de proyección significativa que es incalculable, virtualmente infinito.

El ejercicio de análisis que se presenta en este texto implica, según reza el título del apartado, una acción de acercamiento al objeto; es la búsqueda de una proximidad con éste; una reducción de la distancia, imaginaria y física; una aproximación. Tal cercanía se inscribe en lo que John Berger llama, acerca del mirar, “una devoción por lo existente” (2002: 17).<sup>4</sup> También se necesita una cierta actitud del ser mirado, pues para que la colaboración entre ambos polos sea posible, es preciso que exista lo que —sigue Berger— se reconoce como “una participación, una voluntad-de-ser-visto” (*Ibid.*, p. 49). Eso ocurre

---

<sup>3</sup> El asunto de cerrado o abierto no carece en absoluto de importancia. Si al término del esfuerzo del ascenso no hay, para quien llega, una llegada, una puerta, una entrada o un territorio; en suma, un otro lugar a donde se ha deseado ir, y se ha llegado por virtud de los escalones, ¿dónde nos hallamos? Estamos perdidos en las vertiginosas alturas sin término ni lógica de los famosos grabados de las *Prisiones*, caprichos arquitectónicos de Piranesi (Ficacci, 2005). En esos espacios claustrofóbicos e inmensos, las escalas, escaleritas, escaleras rectas simples o en forma de caracol, las amplias escalinatas y remotas balaustradas aparecen por doquier, introduciendo efectos de adicional extrañeza en esos espacios alucinatorios, propios de un estado de no vigilia. En nuestros días, M.C. Escher acude a semejantes imposibilidades, sin que su obra, más ingeniosa que profunda, despierte parecida angustia existencial. En un largo ensayo sobre Piranesi, Marguerite Yourcenar (1985: 93) habla de él como “[un] observador al acecho”, a la par que señala que en las *Prisiones* las escaleras incrementan la ansiedad del observador, intensificando la sensación intuida de que existen, fuera de nuestra vista, abismos aún más insondables de altura y profundidad (*Ibid.*, p. 113). En el Museo Judío de Berlín (obra relativamente reciente de la arquitectura de la memoria, de amplia difusión), una escalera que culmina en un muro cerrado es instanciación material y simbólica del camino sin retorno de los condenados por el nazismo.

<sup>4</sup> Williams (1976: 106) subraya en la etimología de *ex(s)istere* (L.) las ideas de *estar ahí, ser perceptible*; por lo tanto, también de ser, o existir, en la acepción lega contemporánea.

en algunas de las casas pintadas por Vermeer (*Ibid.*, p. 18), o en cierto tipo de dibujo. Se trata de “un esperar-a-ser-visto” (*Ibid.*, p. 49) que, en conjunción con la disposición de apertura perceptiva de quien mira, produce un “estar-ahí” de intenso, inmenso, poder significante y relacional. Dice así: “Rubens pintó repetidamente a su amada Hélene Fourment. En ocasiones ella colaboraba; a veces no. Cuando no lo hacía, queda como un ideal pintado; cuando lo hacía, nosotros también la esperamos” (Berger, 2002: 17).

Conozco la experiencia de la observación absorta y extraña de los objetos, una suerte de abismamiento en ellos; y he practicado en el análisis de los discursos verbales numerosas formas metódicas de deliberada extrañeza descriptiva; una suerte de libre caída en la literalidad de las palabras, en su materialidad lingüística (léxico-sintáctica; *cf.* Carbó, 1989 y 1995). En el mundo de lo visible es también fácil entregarse a la rareza espléndida de las formas de las cosas. El sumergirse en la resistente ontología de lo no humano, los objetos, permite una aprehensión intensa y nítida de su estar ahí, así, ahora; tal cual y en este instante mismo.

Ante el sabor fenomenológico de esa formulación, involuntario realmente, resulta curioso releer y corroborar hasta qué punto el viaje es un retorno al punto de partida. En un texto de 1970 el maestro Roman Jakobson (1976: 14-18) indica con toda claridad la afinidad conceptual profunda y la cercanía de contactos e intercambios que prevalecieron, desde muy temprano, entre la lingüística estructural y la filosofía de orientación fenomenológica, tanto husserliana como hegeliana. En esas disciplinas, el concepto de intencionalidad se proponía sustituir las nociones de estímulo y reacción, reconociendo el papel crucial del observador y de su posición relativa al objeto, y admitiendo como parte legítima de la empresa de indagación, el vínculo, necesariamente fundado en la subjetividad, que se establece entre el observador y lo observado. Jakobson comentaba también que la lingüística estaba lejos, en ese momento, de haber obtenido



todas las conclusiones que se derivaban de algunas de esas premisas, compartidas entre la lingüística estructural, la física moderna y la fenomenología (*Ibid.*, pp. 71-72).

De modo que —podemos continuar— si para Jakobson la indagación fenomenológica es semiótica *per se*, este experimento se reclama inscrito en el territorio de la lingüística descriptiva de tipo estructural, con la semiótica del mundo visible como una extensión natural de su campo primero de competencia, una ampliación prevista, en cierto modo, desde los orígenes mismos de la disciplina.

La *fisicalidad* de las cosas despliega, por su parte, una exuberancia de lo real, que está muy alejada de las opciones binarias propias del lenguaje verbal, con lo que se abren más itinerarios de aprehensión, que son a su vez variados e impredecibles. El color que ilumina unos escalones es constitutivo de la felicidad de su diseño ¿sí o no? Esta esquina ligeramente fuera de escuadra, ¿añade o no una imperfección que vuelve a todo el conjunto tanto más entrañable? Lo empinado de una escalerita metálica ¿no hace de ella por ventura un ser aéreo e ingrávido? Esos rasgos/rastros constructivos, ¿no narran acaso historias humanas, reconocibles y próximas?

Además de un juego, estos ejercicios de entrega a la percepción concentrada de la forma física de los seres, constituyen, pudiera argüirse, una práctica semiótica de “de-semiotización”, de postposición, siquiera pasajera, del aparato interpretativo, en una deliberada aprehensión literal del material, forma, color, volumen, densidad y tamaño de lo que se mira.

Sin embargo, ¿es posible acaso detener el flujo de resonancias significantes que lo mirado despierta, siendo algunas de ellas evocadoras de lo vivido, y otras ensoñadoras de lo ignoto o lo por venir? Ciertamente que no; el intento de detener, congelar, poner en *off* la aptitud semiótica del sujeto y su actividad incesante es sólo una especie de (ilusión de) tregua en la abundancia e intensidad de las apelaciones del mundo visible al observador

para que éste produzca, sin pausa y por doquier, procesos de detección-contrucción-asignación de sentido.

Los temas conexos de la receptividad en el hacedor de imágenes, y su íntima asociación con la voluntad de ser visible que exhiben algunos seres, objetos o configuraciones, se inspiran en la obra de John Berger, quien, junto con Roland Barthes y Susan Sontag, proporciona buena guía en los asuntos de la visión. Berger describe al fotógrafo, el que escoge el instante preciso de la toma, como un ser en alto grado “receptivo a la coherencia de las apariencias en ese instante, desde esa posición, en ese lugar” (Berger y Mohr, 1998: 124). Al mismo tiempo, afirma, es claro que

[e]n cada acto de mirar hay una expectativa de sentido. Esa expectativa debiera distinguirse del deseo de una explicación. El que mira puede explicar *después*; pero antes de cualquier explicación existe la expectativa de lo que las apariencias están a punto de revelar (*Ibid.*, p. 117, énfasis original).

Tan intrínseca considera Berger la búsqueda de significado a la disposición a mirar que, a propósito de una cita de Kertesz (“La cámara es mi herramienta. Con ella doy razón de todo lo que me rodea”), sugiere la posibilidad de “construir una teoría sobre el proceso fotográfico de *dar razón*” (*Ibid.*, p. 128, énfasis original). ¿Por qué no, en efecto? ¿Por qué no dar cuenta y razón de algunas instancias escogidas de diseño y autoconstrucción en la arquitectura vernácula de esta área? Nada lo impide, e inclusive hay otras voces que alientan ese empeño.

Desde décadas anteriores, en distinto marco conceptual, orientación y propósitos, la obra de Gastón Bachelard sobre la ensoñación poética suma, de manera delicada y compleja, una potencia de comprensión (‘permisión’) fenomenológica, a las posibilidades vivenciales de un personaje que no sólo mira, fotografía o hace imágenes en general, sino que se entrega también

al ensueño de los lugares y las cosas; que se sumerge en la fuerza que algunos tópicos, también en sentido locativo, ofrecen para que un sujeto se abstraiga concentradamente. *La poética del espacio* (obra suya de 1957) se desenvuelve en el campo de la topofilia, “las imágenes del espacio feliz”, y aspira, dice, “a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados” (Bachelard, 1975: 27-28).

Entre otras dimensiones, quisiera concebir mi presente tratamiento de los escalones en el Ajusco como una práctica semiótica exploratoria de esa índole, nacida de la topofilia que es posible experimentar por el paisaje de esta zona; una instancia, como tantas otras, de proximidad y atención, sensibilidad y escucha al espacio circundante, y a las formas funcional y estéticamente posibles en las que el habitar humano produce intervenciones constructivas que alcanzan, en algunos casos, un diseño y realización realmente afortunados. Por lo demás, y tal como Susan Sontag (1981: 113) asegura, “las fotografías han revelado que la belleza, tradicionalmente asociada a modelos ejemplares [...] existe por doquier”.

La ensoñación, por su parte, es concebida por Bachelard (1980: 20) como “una entrada en confianza con el universo”. ¡Cuán sugerente imagen! Páginas más adelante, ésta se describe de la siguiente manera: “[l]a ensoñación ilustra un descanso del ser, un bienestar. El soñador y su ensoñación entran en cuerpo y alma en la sustancia de la felicidad” (*Ibid.*, p. 26). Los atributos de ese “estado de alma” son “[u]na especie de estabilidad, de tranquilidad” que ayudan a escapar del tiempo e introducen al soñador en “el mundo de la confianza” (*Ibid.*, p. 30). Según el mismo autor, los psicólogos que critican las conductas llamadas evasivas, “no siempre reconocen que la ensoñación teje en torno al soñador dulces lazos de íntima vinculación, que es una argamasa [...]” (*Ibid.*, p. 32), una potencia y una poética de “coordinación y armonía” (*Ibid.*, p. 33); y que esos estados contribuyen a sanar el universo, podríamos añadir. La meta es ensoñar,

imaginar, como John Berger quisiera (2002: 106-115), en una carta abierta al alcalde de la ciudad francesa de Lyon, que el funcionario soñara con el huerto de manzanos que pudiera plantarse en un predio histórico en el centro mismo de la ciudad.<sup>5</sup>

Me permitiré entonces, con motivo de este trabajo, asumir la dimensión semiótica del objeto que observo como la capacidad que éste exhibe para despertar en quien lo mira un conjunto de asociaciones significantes, una red, no insensata sino por el contrario plena de posibles itinerarios de sentido, de vinculaciones y resonancias entre experiencias de vida, recuerdos, anhelos, vagos principios de orden y composición, y un apego, que puede llamarse carnal, al mundo que nos rodea, tal como éste se entrega a ser visto, y se ve (¿acaso a sí mismo?). Presidiéndolo todo, como marco y también como fuente profunda de la vivencia, emerge con intensidad particular la presencia física de los objetos, su densidad material, su condición construida por manos humanas, y su apariencia visible, que porta y exhibe ese origen terrenal e histórico.

Si distinguimos la capacidad evocadora de los seres inanimados, como un polo, y el método de análisis de esos significados encarnados como el otro polo, complementario, este ejercicio alcanza cierta validez. Se inscribe, experimentalmente al menos, en el polo de lo existente visible, y la labor consistirá en mirar de modo tal que hablen en quien observa las formas y sus ecos. Para ello se basa en un concepto del analista como espacio

---

<sup>5</sup> “Señor alcalde, sigue usted, espero, soñando todavía. El primer paso, si lo entiendo bien, en su amplio plan para la reconstrucción del centro de Lyon (el plan al que dio usted el mágico nombre de *Confluencia*), es la demolición de las cárceles de San José y de San Pablo.//¿Qué ocupará su lugar? Quisiera hacer una sugerencia. El área que cubren las dos prisiones es pequeña. Menos de dos hectáreas. Imagínes el lugar convertido en una huerta de manzanos, utilizada y disfrutada como parque público. ¡Sería en el mundo entero la primera huerta de manzanos situada en el corazón de una ciudad! Y las flores en primavera, y la fruta a fin de octubre, serían un recordatorio de todos los sueños que aquí se han soñado” (Berger, 2002: 114).

de escucha y resonancia de lo real, según Roland Barthes (1986a y b), y se inscribe en la manera en que Bachelard, en su poética del espacio íntimo, desarrolla una idea de sintonía del sujeto (soñador) con lo que lo rodea. Las nociones de resonancia y de repercusión son esenciales en su indagación fenomenológica, y la naturaleza de ellas es sugerida así: “[I]as resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo; la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia experiencia” (Bachelard, 1975: 14).

Seguimos pues, la senda de una práctica perceptiva de índole semiótica, que en este caso equivale a decir que estará pendiente de la potencia significativa de lo que se observa. Es una modalidad de aprehensión (y re-construcción) de las significaciones y sentidos (sensaciones, pensamientos, recuerdos, ideas, ecos) que emanan, se diría, de lo que existe. Esa manera de leer el mundo visible atiende primordialmente, como hemos dicho, a la apariencia de éste, a sus perfiles particulares, su tamaño y volumen, sus trazos, colores y configuraciones. Quien observa calla, y la mirada se beneficia del silencio que así prevalece; la quietud de esa abstraída y deliberada concentración hace que el ver devenga escucha, y que lo observado alcance su propia voz. De ese modo se agudiza y fortalece la aprehensión sensorial, que es compleja y simultánea (sinestésica). Una actitud ordenada de hacer explícito lo que esos objetos despiertan en el analista será, en cierto modo, la única brújula en este trabajo.

## **2. Registro fotográfico y algunas redes significantes del objeto**

Que el objeto de este escrutinio sea registrado y exhibido en imágenes fotográficas a color no es para nada un asunto incidental. Me he referido ya a los efectos que produce en los fenómenos que se miran la introducción de la cámara, y a otros temas concernientes al uso de la fotografía como evidencia en ciencias sociales (Carbó 2002, y Carbó, en prensa). Ello no exime a este

trabajo de una mención de la asumida neutralidad, transparencia, de las tomas fotográficas con la que se observarán más adelante las imágenes anexas, que han sido tomadas, manufacturadas, por quien esto escribe. La ausencia de discusión sobre la índole y orientación del mensaje que la foto constituye en virtud del punto de vista que adopta, es en este caso sólo una ficción operativa, empleada con el ánimo de abrir la discusión a otro tipo de asuntos. De ninguna manera implica que suponemos carente de efectos esa intervención de una mirada particular y de la técnica de registro adoptada; no es tampoco que desconozcamos la complejidad de los fenómenos de representación que se suscitan desde una colocación determinada (la frontalidad de las fotos en este trabajo, por ejemplo).

En esta ocasión me gustaría destacar en materia conceptual el nexo que prevalece entre foto y tiempo, con base en la siguiente aseveración: “[t]oda fotografía nos presenta dos mensajes: uno relativo al suceso fotografiado, y otro relativo a un golpe de discontinuidad” (Berger, 1982: 86). Nada animado, sin embargo, aparece en las imágenes que aquí se presentan, al tiempo que es obvia la índole estática del objeto. Los escalones son elementos arquitectónicos que ya están erigidos, con mayor o menor horizonte de durabilidad, dependiendo, sobre todo, de sus materiales (mortero, piedra, madera o hierro, entre muchos otros, inclusive llantas viejas), pero claramente con la expectativa de extensión temporal en su uso cotidiano; es decir, son espacios de caracteres fijos o, en el caso de uso de los materiales más perecederos o frágiles, de caracteres semifijos (Hall, 1991: 127). Toda vez que las fotografías que acabo tomando, sin que pueda explicar por qué, registran datos edilicios en ausencia completa de seres animados, la discontinuidad a la que alude Berger no puede haber acontecido. Nada ocurre allí; no hay suceso para fotografiar.

Pocas páginas más adelante, sin embargo, en ese mismo autor, leemos lo siguiente: “[i]ncluso un simple paisaje rompe una continuidad, la de la luz y el tiempo” (*Ibid.*, p. 91), nada menos que la materia prima fundamental de la fotografía (*Ibid.*, p. 85),

sustento de su radical originalidad técnica y de su enorme capacidad expresiva. Los quietos escalones instalados en el espacio, atestiguan también el tiempo, en la luz que los hace visibles y los moldea. ¿Cómo podría ser de otra manera?

En cuanto a la inmovilidad de lo inanimado, lo deshabitado, este trabajo se acoge al tratamiento espléndido que John Berger (1980: 192-198) hace de un prado (*a field*), como hecho de experiencia, cuando es percibido de una cierta manera. Se trata de un espacio abierto de forma, tamaño y colocación tales<sup>6</sup> que proporciona lugar para el desarrollo de acontecimientos, nimios de preferencia, como que un rebaño de ovejas se traslade lentamente de un costado al otro del campo, o que dos hombres lo crucen conversando. A partir de allí, el autor describe la manera en que dicho prado, en el proceso de dar soporte y ámbito a pequeños sucesos, alcanza él mismo la condición de un evento; se convierte en una experiencia, en la que tiempo y espacio confluyen. El prado acontece, se diría, y la observación, en principio desinteresada, abre su centro en la vivencia de una inconfundible felicidad.

Los escalones, aunque inmóviles, no son inertes; puede experimentárselos como entes concentrados y absortos en su propia materialidad, a la vez que como construcciones expectantes y abiertas, también ellos, a formar parte de un acontecer o de una estadía, a proporcionar territorio y base a la escena por venir, cualquiera, la que sea; la siesta de un perro en el sol matutino que va calentando el cemento del umbral, por ejemplo, o la absorta distracción de un niño que aguarda a su madre, mientras ella compra algo en la tiendita. Están plenos, no sólo de “deseo-

---

<sup>6</sup> El autor hace un ejercicio modélico de descripción abstracta del prado, y enumera los elementos indispensables en su configuración para que la experiencia pueda tener lugar. Los rasgos son de lo más interesantes en materia de teoría de la aprehensión visual. Es preciso, por ejemplo, que el prado tenga bordes, linderos, definidos; también ha de ser de un tamaño manejable a pie, y debe exhibir una forma cercana al anfiteatro, esto es, con un máximo de posibilidades de entrada y salida (1980: 194-195).

de-ser-vistos”, sino de potencial imaginario, favorecedor del ensueño; casi latiendo, diría, de fuerza significativa, a la manera en la que Bachelard percibe la respectiva potencia de ensoñación de los componentes todos de la casa imaginaria, desde el sótano a la buhardilla, pasando por escaleras y rincones, cajones y armarios, miniaturas y caracoles.

Escalones y escaleras, al igual que puertas, dinteles, umbrales, ventanas, chimeneas, muros, murallas, y otros fenómenos arquitectónicos como el castillo, la torre, el molino, el puente o el camino ostentan una amplia y antigua tradición documentada en las diversas artes, y tejen una estrecha red de asociaciones culturales, históricas, líricas, épicas y amorosas. Masera (2004) y Bonavides Mateos (2000) presentan observaciones de interés sobre la puerta y el amor ilícito, lo cerrado o lo abierto, y varios elementos arquitectónicos en el espacio doméstico: zaguán, patio, azoteas.

He aquí también un poema contemporáneo en inglés, donde aparece asimismo el escalón que nos obsede en los pueblos del Ajusco. Por su origen geográfico, esa producción literaria evoca una práctica constructiva distinta a la hispanoamericana, con la madera como principal material, y en la que los peldaños conducen al porche, donde se ubica la puerta de entrada.<sup>7</sup> En la tradición arquitectónica latina, el corredor (o galería), tanto de trazo corrido (la versión tradicional) como en tramos o secciones (que obedece a adaptaciones y cambios más recientes), cumple funciones liminares que se parecen al porche anglo-americano.

---

<sup>7</sup> Aludo a un poema de seis estrofas de cuatro versos cada una, del australiano Michael Leunig (1996) sobre el sentido común (“*The common sense*”); una virtud que, según el poeta, es imposible de hallar hoy en día. En la composición lírica, la secuencia léxica de los núcleos temáticos de la búsqueda de este sentido tan poco común, muestra un recorrido interesante que va desde afuera hacia adentro, lo cual infunde a esa aproximación una creciente intimidad. Estrofa 1: *the door* (en sentido genérico); estrofa 2: *the porch*; estrofas 3, 4 y 5: ninguna mención; estrofa 6: *the porch, the step*. El ritmo se acelera en este tramo final porque allí, contiguo a los pies del sujeto, en el último peldaño (¿o es acaso el primero?), lo que se aguardaba ha llegado a destino.



También la crítica cultural o la antropología de las costumbres en México ha subrayado el valor social de las escaleras como base para una forma de convivencia vecinal extinta ya. En un breve ensayo sobre la decadencia de las escaleras, José Joaquín Blanco se lamenta de la desaparición de éstas como “lugar de reunión y exhibición ornamental”, y se mofa de los elevadores como una “invención que dosifica y cronometra los encuentros casuales de los vecinos, y del que uno sólo piensa en salirse cuanto antes, al revés de las escaleras, que invitaban a la demora en cada rellano” (1986: 128). Las escaleras de los nuevos condominios, asegura el autor, son “estrechitas y como provisionales, meros conductos artificiales para estar de paso, como los estacionamientos” (*Loc. cit.*).

Bachelard anticipa claramente este desdén hacia los elevadores. En las casas sin raíces de la ciudad (edificios de departamentos que sólo tienen una altura *exterior*), los ascensores, asegura, destruyen el heroísmo de las escaleras, de modo que “ya no tiene ningún mérito vivir cerca del cielo” (1975: 58). La casa del onirismo poético y vivencial, que este autor ensueña y narra en forma incomparable, necesita tener escaleras. Ello es imprescindible, porque la casa onírica se imagina como un ser vertical y concentrado.<sup>8</sup> Particularmente, la casa ensoñada es vertical; se eleva, erguida y fuerte, con una polaridad que extiende su recorrido desde el sótano a la buhardilla (*Ibid.*, p. 48). Las escaleras, por su parte, las de los recuerdos y los sueños, son todas diferentes: la que va al sótano, se baja siempre; la que lleva al desván, hay que subirla; y en otras partes de la casa a veces ocurre, dice el maestro, que “algunos peldaños han inscrito

---

<sup>8</sup> Se dirá que sólo en el marco cultural de cierto tipo de arquitectura tradicional europea, rural o de pequeñas ciudades, como la que vivió en su infancia este autor. Sin embargo, ello no es del todo así; la penetración psicológica de su exploración sistemática del ensueño, las referencias líricas, de la mejor poesía francesa, con las que acompaña esa exploración fenomenológica, y su prosa fina y precisa, llegan a abrir las puertas de tal universo imaginario inclusive a lectores que no han conocido ese tipo de casas en particular.

en la memoria un débil desnivel de la casa natal. Tal cuarto no es solamente una puerta; es una puerta y tres peldaños” (1975: 56-57).

Iconográficamente, es obvio que las escaleras son tópico de enorme interés, a un punto que supera por completo el alcance de este trabajo. Hay obras de consulta de impresionante amplitud y belleza en materia de testimonios estéticos. Como objeto físico, su variación es notable. La escalera puede materializarse en múltiples sustancias y formas: en la figura de una cuerda, una estaca, un árbol o una montaña, en tanto esta última es ella misma emblema del eje del mundo. Puede estar construida de flechas; manifiesta en sustancia aérea, como el arcoiris; o ser de orden espiritual, como los grados de la perfección interior (Chevalier y Gheerbrant, 1982: 383). El número siete es el más extendido en cuanto a los peldaños que la componen, aunque el nueve aparece igualmente; y ocurren también las cifras en composiciones diversas, como en la simbología francmasónica, donde la escala mística se compone de dos veces siete escalones. En la cultura egipcia los escalones suelen ser nueve, el triple ternario que, con Osiris, forma el 10 del ciclo cerrado o retorno a la unidad —un libro excelente sobre los valores significantes de los números uno a diez, y su complejidad funcional en una (suerte de) geometría del símbolo, es el de González Ochoa (2003).

La escalera puede estar hecha de colores (como aquella por la que Buda desciende del Monte Meru), o de siete metales, o de planos cósmicos y esferas planetarias, así como de las siete artes liberales (en Dante). Cabe inclusive que esté oculta en el interior del sujeto, en su alma, de modo que al purificar sus pecados el sujeto descubrirá los grados, gradas, por las que ha de elevarse espiritualmente. Vietnam, Laos, los misterios de Mitra y hasta los ritos órficos, han visto a la escalera funcionar como un símbolo de elevación, asociado a la montaña y al templo, de modo que el cosmos íntegro llega a ser concebido como una vía de ascensión hacia el espíritu (Biederman, 1996: 170-171; Cirlot, 1997: 192-193; Chevalier y Gheerbrant, 1982: 383-387).

En esta modesta ocasión y pensando sólo en imágenes fotográficas, se revisó una obra reciente y masiva de historia de la fotografía (The George Eastman House Collection, 2005). Aparece allí sólo una imagen en la cual una escalera desempeña un papel central en la composición. Es una fotografía antigua ( fechada entre 1868 y 1877) que, por encargo de las autoridades municipales en la ciudad de Glasgow, registra para la historia una serie de inquilinatos (vecindades o conventillos) antes de que estos fueran demolidos.<sup>9</sup> No deja de ser curioso que este testimonio fotográfico esté tan nítidamente inclinado hacia el pasado, hacia lo que está en vísperas de desaparecer, impregnando de una aguda sensación de nostalgia la vista de esas escaleras.

Ellas son de hermosa hechura irregular, en sólidos peldaños de mampostería bruñida y sin barandal, y se repiten varias veces a lo largo del conjunto habitacional, en las demás viviendas que se extienden longitudinalmente, esto es, hacia el fondo de la toma (el punto de fuga). La serie de formas cúbicas en el estrecho callejón está fuera de foco, con lo cual no compite con la escalera que aparece en primer plano. Ésta en sí, los ladrillos y el cemento que la componen, su serena colocación lateral a la vivienda,

---

<sup>9</sup> “Close, nr. 193, High Street”, de Thomas Annan (*op. cit.*, p. 233). La obra consultada incluye varias otras imágenes en las que aparecen escaleras, y aunque en ninguna de ellas éstas son el tema central, sí muestran muchos de los usos posibles de ese elemento constructivo. Alguna escalera de acceso urbano (quizás un edificio de departamentos en altura) proporciona territorio para retratar niños disfrazados y con máscaras (*Ibid.*, p. 616); un porche espacioso muestra a un perro gustosamente dormido entre sol y sombra sobre el piso de madera (*Ibid.*, p. 342); aparecen también escalas marineras, hechas en sogas y mecidas por el viento (*Ibid.*, p. 516); una escalera curva lateral pintada de blanco e iluminada de costado por el sol (¿matutino?) que atraviesa, difuminado, las cortinas, y sobre la cual posan unos bellos infantes, vestidos en colores claros, en una vivienda, al parecer, de alta burguesía (*Ibid.*, p. 409); una escalera metálica, usada como elemento de equilibrio formal en una fotografía moderna de arquitectura industrial (p. 698), y en otra fotografía arquitectónica, antigua ésta (*ca.* 1897), se registran también dos series de peldaños en un desván tenuemente iluminado, e impregnando el conjunto de una deliberada quietud (*Ibid.*, p. 376).

en suma, todo lo fotografiado parece resistirse a morir; y se diría que emana de la construcción en su conjunto un sordo rumor de resistencia. Vivencias semejantes pueden experimentarse también ante las escaleritas de estos pueblos de México: un sabor de inminencia, el paso de una premonición, un anhelo súbito, y el silencioso llamado de lo que pide ser visto (y también admirado), antes de desaparecer en la arrolladora homogeneización estilística que trae consigo el presente ritmo constructivo de la ciudad de México.

### **3. Testimonios del objeto en Santo Tomás Ajusco**

Las tres imágenes que aparecen en este texto están tratadas como una serie, aunque constituyen un sub-conjunto relativamente incidental de un universo de 37 fotografías a color, en 35 mm. (ASA 100), tomadas con una cámara analógica comercial de buena calidad, en modalidad automática total, en una misma sesión, en el transcurso de la mañana (temprano y no tanto) del día 9 de abril de 2006, domingo. Ésta se desarrolló en el pueblo de Santo Tomás Ajusco, por calles cercanas a la iglesia patronal. De ese conjunto se extrajeron las imágenes más aceptables técnicamente, y que ofrecieran, también, el mayor potencial evocador, ensoñador, en la activación de algunos valores significantes (para quien efectúa el experimento, desde luego).

Cada una de las tres fotografías representa un conjunto diferente de escalones, y se teje con redes de asuntos o temas específicos, distintos. Las imágenes 2 y 3 son cuadros completos, tal como aparecieron en el revelado, y registran construcciones inmediatamente anexas. En la imagen 1 se hizo un corte en el extremo izquierdo (aproximadamente un 17% del ancho total), eliminando un personaje humano que aparecía fuera de foco, a media marcha. El orden cronológico en el que fueron obtenidas es: 1, 3, 2.

Al día de hoy carezco, desafortunadamente, de una toma fotográfica en la que sea evidente la contigüidad de los dos frentes

de las imágenes 2 y 3, lo cual es una omisión grave, he advertido gracias a un experto dictaminador. Las diferencias en concepto y realización de las escaleras que aparecen en las respectivas imágenes son muy marcadas, y este ejercicio de aprehensión de sus distintas fuerzas significantes se priva del efecto global implicado en su silenciosa contigüidad y en tan poderosa diferenciación de estilos. La lectura de esos frentes no ha contado en este caso con los mensajes no articulados aunque intensos que son propios del efecto de conjunto, y sólo de éste.

Las tres tomas son horizontales y frontales casi por completo, con ligeras variaciones en sus respectivas inclinaciones (grado de la misma y orientación, derecha o izquierda), distancia focal y luminosidad. Sobre esas imágenes se aplica una observación o escrutinio que procede sin un catálogo preestablecido de categorías. La aprehensión avanza por medio de asociaciones entre rasgos, conjuntos y subconjuntos de elementos visualmente perceptibles, en una red analítico-descriptiva en expansión controlada. Ninguna pregunta a los dueños de las construcciones, ninguna averiguación municipal o territorial, nada que trascienda la (¿simple?) vista está permitido en este experimento: sólo la resonancia que llegue a establecerse entre el objeto fotografiado y el sujeto observador.

#### *a. Una invisible función*

Como dice el título, puede detectarse en los escalones de la imagen 1 una funcionalidad tan plena que resulta prácticamente imperceptible (¿invisible?), hasta tal grado es íntima la unión entre sus requerimientos de uso (por lo que se ve, rudo o *heavy duty*) y la índole de su realización.

Una calle, en una zona de configuración urbana, sub-urbana, quizás mejor, un poste metálico de alumbrado público, vistas parciales de un par de fachadas, comercial una a muy pequeña y sencilla escala, y habitacional la otra: la toma pudiera haberse producido en cualquiera de los incontables pueblos, barrios y

colonias de la ciudad. Inclusive las ramas de un árbol que se alcanzan a ver por arriba del alero de tejas de la casa habitación serían plausibles en numerosos lugares de la ciudad de México. Se trata, claramente también, de un ámbito modesto, con escaso mantenimiento urbano, público o privado (nótese las tejas rotas y disparejas de los vecinos), y, tal vez por consecuencia o en asociación con ese rasgo, también desprovisto de adecuada seguridad urbana. Esto último no puede saberse. Lo que sí se ve es que los escalones de la pequeña tienda de regalos se insertan en un declive bastante extenso y pronunciado, según la línea de la banqueta (pintada en amarillo: prohibición de estacionar). Obsérvese la casa contigua y el cambio acumulado de nivel que hay entre una y otra construcción.<sup>10</sup> Los escalones están asimismo expuestos a la intemperie, sin alero o tejabán, y al tránsito peatonal general, que puede presumirse intenso, de día y de noche, a juzgar por la variedad de intervenciones que exhiben los muros, el poste y el cerramiento metálico de la tienda.

Así, situados en el micro-centro del pueblo, el par de escalones, uno de los cuales es umbral de acceso a la construcción cuando está levantada la cortina, en tanto que el otro se apoya sobre la superficie de la banqueta o área pública de tránsito peatonal, así

---

<sup>10</sup> Con respecto a esa vivienda, que se entrometió hasta cierto punto en la toma fotográfica, es interesante destacar su acceso: la conocida solución de las entradas descendentes. Con frecuencia se asocia ese tipo de acceso a terrenos panorámicos, que abren sobre amplias y bellas vistas (nótese la palabra), la Bahía de Acapulco, por ejemplo. Sin embargo, el momento de culminación del descenso puede involucrar espacios menos privilegiados aunque no por ello menos hermosos: un amplio patio, fresco el piso barrido y agradable el conjunto, de una habitual polifuncionalidad (ropa puesta a secar en la soga, triciclos infantiles y un coche viejo, en plácida contigüidad, custodiados por un perro o dos); o en un pequeño jardín-patio, muy frondoso, de los que no es raro encontrar inclusive en zonas de alta densidad habitacional. En los casos que maximizan el uso del área disponible en el centro, o “corazón”, de la manzana, el acceso, en servidumbre de paso, suele asumir la modalidad de un largo pasillo o corredor, cuya estrechez y penumbra evocan con intensidad la arcaica memoria del recorrido prenatal y su constelación de sentidos: descenso, apretura y, al final, ampliación del espacio y luz intensa.

dispuestos y formados, se ven muy sólidos; más que firmes y estables, de hecho, con una confección que no ha escatimado cemento, principal material constructivo. El acabado es bruñido y pintado en partes, amén de que el escalón inferior parece haber sido fraguado (“colado”) en una sola pieza, según la evidencia de la textura de sus superficies horizontales y laterales. Todo esto contribuye a la sensación de fuerza, aplomo y seguridad que emana de ellos, junto con sus dimensiones no escasas (véase de nuevo el tamaño del escalón inferior), su altura con respecto a la banqueta y la calle, y su erguida nivelación “a despecho de” éstas.

Los escalones son parte de una fachada que ha sido fuertemente intervenida por manos anónimas sobre el diseño original de sus propios dueños o arrendadores. Esto ha ocurrido a lo largo del tiempo, como lo muestra la arqueológica acumulación de capas, huellas, fragmentos, transparencias (*pentimento*) y superposiciones. Sin embargo, parece claro que los artistas espontáneos y los avisadores de todo tipo de eventos han sido clementes con los muros exteriores de esta construcción; son frecuentes, por ejemplo, las corridas de toros en la región, y grandes avisos coloridos las anuncian. El estado del poste es testigo privilegiado de la densidad acumulada de los anuncios de una vida pública vecinal en una localidad como ésta, donde no existen espacios ni equipamiento urbano para el encuentro y el esparcimiento, la información y sociabilidad comunitarias. El oscuro color de base del poste armoniza cromáticamente con el conjunto de la tiendita. El estilo pictórico general de las contribuciones parece ofrecer, en mi léxico, un buen ejemplo de “barroco urbano contemporáneo”, con participación deliberada y azarosa de distintos medios y mensajes: *graffitis* en aerosol, letreros y anuncios en chapa metálica, plástico, papel y pintura, además de dibujo lineal, con relleno parcial a color, de una figura en género caricatura, de publicidad comercial de golosinas y pastelitos chatarra, e inmenso arraigo social y cultural en el país.

El resultado plástico es de índole sincrética, y alcanza en tanto tal una suerte de gracia abigarrada, que es sin duda agobiante

cuando se extiende, como es el caso de la ciudad de México, por cuadras y kilómetros sin fin. Tiene lugar sobre lo que fue en su momento inaugural un trazo severo y clásico de cromatismo en fachada: la conocida composición de “guardapolvos” (azul en este caso) y resto de los muros (en blanco, cal probablemente). En el costado derecho de los escalones (izquierda en la imagen) se percibe que el guardapolvos fue constitutivo de la construcción misma de la fachada, pues el acabado general del muro (aplanado rústico) se interrumpe en su tramo inferior para dar lugar a una cenefa sobrepuesta de pares de ladrillos en colocación capuchina, que trazan áreas cuadrangulares en dicha superficie, y en cuyo borde superior ocurre el tránsito exacto entre blanco y azul.

Adentrémonos un poco más en la morfología de estos escalones. Advertimos entonces que, dentro de la disposición guardapolvos/resto del muro, la línea imaginaria que une cada uno de los dos lados, costados, del vano donde está el acceso, se ha extendido al escalón interpuesto, el superior, que es también umbral, y que exhibe un color azul bruñido en el mismo tono que el resto de la cenefa. Resulta una gloria y un misterio asombroso del diseño vernáculo el hecho de que sólo el escalón superior, que es parte del cuerpo mismo de la construcción, y exclusivamente ése, haya sido coloreado. Sutil y delicadísima diferenciación, imperceptible casi, aunque en cuanto se la mira un instante más, se advierte que es constitutiva de un poderoso efecto de cierre y consolidación del (inexistente) marco de la abertura.

La modesta tienda de regalos, cuando fue concebida y trazada en blanco y azul, aceptó en las superficies blancas de su fachada el trazo esmerado de diseños publicitarios, con un cuidado estético que es visible aún. En el lado extenso del muro (izquierda en la imagen), a gran tamaño, el nombre de la marca mencionada, que es perfectamente reconocible a pesar de que en la condición actual de la pared sólo se distinguen las tres últimas letras. En el otro costado, recluido en un área que es casi sólo



pilar y colindancia con los vecinos, el retrato del personaje más entrañable de dicha marca comercial: un ánade blanco, antropomorfizado y alegre. Es sólo un efecto de la publicidad insistente lo que nos dictaría llamar “gansito” a esa figura, tal como aparece inscrito el nombre arriba del dibujo; éste realmente puede mostrar tanto un pato como un ganso. En el dintel de la puerta, muy pegado al borde inferior, en mayúsculas cursiva tipo versales, el asunto específico del establecimiento comercial: *REGALOS*. El encuadre de la imagen impide saber si más arriba en el muro se indica el nombre de la tienda. Toda la tipografía está en azul, el mismo del guardapolvos, ordenada y dispuesta con singular armonía en la producción de un mensaje de conjunto. De esa misma fase pictórica es el ofrecimiento de algunas funciones de papelería (copias, engargolado y enjicado),<sup>11</sup> típico pequeño negocio familiar, femenino inclusive, recatado y seguro.

Intrigante y curioso resulta el corte que el vano del acceso hace de un último elemento parcial de la tipografía más grande: el extremo curvo de la letra final “a”. Cabe al respecto preguntarse si hay allí evidencia de un asunto temporal, de secuencia constructiva; por ejemplo, la instalación y decoración inicial de la tienda con una puerta más chica. Esta posibilidad tendría la ventaja de dar cuenta de la diferencia que se percibe entre los muros y la cortina metálica, en el tono del color azul, que es más pálido y con mucho más desgaste visible en el área de guardapolvos, donde la superficie roja de los ladrillos asoma irregularmente en una bonita distribución azarosa. La cortina metálica, por su parte, muestra un parecido, una semejanza evocada, diría

---

<sup>11</sup> El enmicado, esto es, el plastificado en caliente (rígido y transparente al enfriarse) de tarjetas, credenciales, o inclusive cartas, certificados escolares y documentos, es una práctica frecuente entre los sectores de bajos recursos que deben cumplimentar innumerables trámites ante instancias gubernamentales o políticas en el sobrecargado sistema de transporte público. Ruina segura es el destino de los papeles de frecuente uso y mucho valor que no sean prudentemente enmicados, y ello proporciona una señal adicional del nivel socioeconómico de la zona que se observa.

Barthes (1990), con algo más nuevo que los demás objetos, menos marcado por la intemperie y la pictografía anónima, de la que exhibe sólo una capa en un único trazo compuesto, a altura media, propia de transeúntes al paso, en color blanco, gracias a lo cual se diría que ha participado un bienaventurado azar en materia cromática. Si las cosas hubieran sucedido así, la posterior ampliación del vano habría sido simultánea a la instalación de la cortina metálica en su forma actual. Contradice esta hipótesis el hecho de que el tono del color azul en la pintura de la parte frontal del escalón-umbral, y el grado de desgaste de esa misma área, es sumamente uniforme en todo su desarrollo. Es posible asimismo que la ausencia del trazo final en el nombre de la marca comercial sea sólo el resultado de un mal cálculo por parte del maestro letrista e ilustrador. Destacaremos que a pesar de los pesares, no obstante las mezclas y contribuciones pictóricas espontáneas, subsiste en el conjunto de la fachada, como una poderosa fuerza inspiradora, la vocación armoniosa de la decoración primera.

*b. El anhelo de ahí estar*

¿En dónde? En los escalones de una sencilla papelería, en la mínima plaza pública que ellos, junto con otros desniveles, configuran en este pequeño espacio anexo a *La Subidita*, en el juego de volúmenes y planos que allí coexisten en serena armonía. En uso cotidiano —ensueño— es muy probable que el modesto equipamiento urbano que acompaña a los escalones desplazados de su centro geométrico contribuya a la formación de pequeñas tertulias de escolares demorados fuera de su hogar, en la papelería a la que han acudido en pos de algún objeto menudo que a media tarde vino a resultar por completo imprescindible para la exitosa realización de alguna tarea, sea éste un mapa de Eurasia, una monografía sobre los ríos de Sudamérica o una cartulina de color lila pálido exactamente. Casi se oyen las vocecitas decir:

“No, mamá, ésa es demasiado oscura; tengo que ir por otra, a fuerzas tengo que ir”.

Este establecimiento comercial sí exhibe su nombre; de hecho, lo pregona con orgullo, en el marco de una decoración esmerada y conmovedora. Sin embargo, no caigamos en la condescendencia (un sentimiento tan antipático): hay aquí una voluntad de diseño y ornato que logra no pocos frutos. Los dos letreros pintados en el muro están coloreados en rojo, lo que combina muy bien con el azul pálido, casi blanco, de las paredes, y permite que la tipografía se distinga con claridad; ésta se halla cuidadosamente trazada y es diferente en cada leyenda. También aquí hay mayúsculas tipo versales para el giro comercial: *PAPELERÍA*, y unas cursivas fluidas y nítidas para el nombre del establecimiento.

Como en muchos casos de nomenclatura popular, el nombre escogido alude a la topografía del lugar; recoge quizás una forma toponímica coloquial ya establecida para referirse a la calle o al lugar mismo. En parecido propósito de captura de lo real, podría pensarse, la inscripción del nombre de la papelería y el diseño decorativo que la acompaña reproducen la posición inclinada de la calle. ¿Será esta abundancia de alusiones a lo escarpado del terreno una expresión de incomodidad u orgullo en la locación de esta casa? Imposible saberlo (o preguntarlo). La ornamentación que acompaña al nombre es policroma y abstracta (formas ovaladas de diferente tamaño, en apretada abundancia), y evoca la representación prehispánica de camino o marcha, por medio del dibujo lineal (a veces relleno) de huellas estilizadas de pies humanos. Un pie, así diseñado, es, por cierto, la imagen emblemática oficial de la Delegación de Tlalpan, zona de asiento de estos pueblos de montaña.

La construcción está a unos cuantos metros de la iglesia patronal, lo cual habla de un origen local antiguo para estos vecinos (por ende aristocrático, en la jerarquía social de la localidad), pero la calle es en verdad empinada y sube muy abruptamente, como se puede apreciar con la construcción contigua y

la elevación que muestra. Es justamente la magnitud de ese desnivel lo que ha permitido la erección precaria de una especie de banquita a la izquierda del acceso a la papelería (derecha en la imagen), la que, con una suerte de respaldo, se diría (que es el desnivel de la casa contigua), provee un cierre tenue aunque definido al territorio de lo que percibo como una hermosa plaza en muy pequeña escala.

Más de una fase constructiva es también visible en esta fachada. Puede conjeturarse que en primer lugar se erigió la vivienda, probablemente en etapas: en un primer momento la planta baja, cuyo muro está aplanado y pintado, y después el primer piso, de hechura aparentemente más profesional y sin revoque, todavía o quizás para siempre, dado el esmero visible en el tratamiento de las juntas de los bloques y su estricta alineación. Apoyan la hipótesis de una construcción escalonada en el tiempo según la disponibilidad monetaria, las varillas al aire en el muro anexo a la puerta de acceso a la sección familiar del edificio. Un pequeño letrero en chapa metálica labrada (blancas las letras y azul marino el fondo), registra los datos oficiales (catastrales) de la ubicación del inmueble y el apellido de sus dueños.

Con posterioridad a la erección de la vivienda, apremiados quizás los propietarios por la crisis económica y laboral que aflige al país desde hace ya muchos años, recurrieron a la instalación de un mínimo comercio para equilibrar los ingresos familiares. La tienda resta superficie al uso doméstico, privado, del inmueble, con respecto al cual podemos también conjeturar. El alero que se ve en el remate de la planta baja, en el interior de la propiedad, hace pensar que la pared que ahora es fachada era antes sólo el costado de un cuarto, de (bastante) buen tamaño, a juzgar por el lado que se aprecia, con ventana y acceso protegidos bajo el saliente continuo que alcanzamos a ver. Si por detrás del muro se asentara, como me figuro, un pequeño conjunto habitacional de familia extensa, el diseño sería el clásico de varias unidades alineadas, abriendo todas ellas a un patio común de colocación lateral (en la izquierda en la imagen), lo que sería

congruente con la ausencia de construcciones visibles por arriba del muro en ese costado de la propiedad, y explicaría también las generosas dimensiones de los cuartos en sentido lateral: esa medida sería el largo total de las viviendas, su profundidad máxima.

En cuanto a escalones, hay aquí dos juegos de ellos claramente diferenciados. Uno, sólido aunque rústico, se aprecia en el lado izquierdo de la imagen; está confeccionado en bloques (ladrillos económicos), sin aplanados laterales aunque sí con una lechada escasa de cemento en las superficies planas, homogeneizando el área útil de pisada. La altura de los peldaños es reducida, lo cual se explica por la índole de la construcción de la escalera misma. Es ésta un sólido rectángulo macizo, adherido a la pared y orientado en sentido opuesto a la pendiente de la calle. Los bajos escalones parecen continuar lo que sería una rampa que, a modo de banqueta, se extiende a lo ancho de la fachada, excepto en el tramo que sigue a la puerta, en donde ya no se la habría juzgado necesaria. Allí, en el costado externo del cubo de los escalones, libre de cualquier intervención humana, brilla verde la gramilla rústica de la región. Sólo un diseño utilitario es perceptible en esta escalerita: ningún esfuerzo para embellecerla, nada superfluo en su hechura, lo que confirma la idea de estrechez económica en esta unidad doméstica. Tampoco hay un mínimo techo que proteja la puerta, y *La Subidita* no tiene toldo ni tejabán.

La otra escalera, la de acceso a la tienda, es la que seduce y cautiva; ésa es, con sus tres peldaños, la que inunda y punza al observador con un deseo persistente. Es la vista elegida, en palabras de Barthes, pues no obstante la austeridad y modestia de la construcción, a pesar del aire melancólico que algunos observadores le atribuyen, esa serie de tres escalones despierta en mí con singular intensidad el ensueño de allí estar, de llegar y “durar”, permanecer, en ese lugar. Como un placer inofensivo y sereno, propio de la infancia, se antoja sentarse en los escalones (exquisitamente fuera de alineación con respecto al vano de la

entrada),<sup>12</sup> y quedarse ahí un rato; tranquilo, sosiego el ánimo. Una experiencia de dulce abstracción mientras se está arropado, sostenido, en el uso confortable de un espacio que, en cierto modo, no estaba allí antes; acaba de ser inventado como asiento por el gesto simple de sentarse, y no de transitar, pasar solamente, cual sería la función literal de la construcción.

Es cierto que la mayor parte de los escalones son superficies parejas, estables y recortadas, que devienen con mucha naturalidad asientos o planos de apoyo, colocados en diferentes niveles. Sucede en este caso que la materialidad particular de esta escalerita resulta propicia al ensueño. Obsérvese en la hechura de los escalones su solidez y finura, sus parejas superficies, con una cuota activa (precisa) de aspereza (no más como para no resbalar); la soltura del trazo de la construcción misma de la escalera, iluminada por la luz matutina temprana, que hace casi palpables las irregularidades del aplanado (revoque) de los muros, inscritos también ellos, aunque apenas, con sorprendente levedad, por la marca obstinada del *graffiti*. Apréciese el azul desvaído de la fachada y las manchas de humedad en ella, el sereno volumen de los escalones, y la suave nitidez de sus perfiles y ángulos.

He aquí una invitación a la ensoñación en un espacio de demora, reposo, calma e interacción social en pequeña escala. La distancia social que la breve plaza ofrece en su conjunto, parece

---

<sup>12</sup> Un escrutinio cuidadoso del frente de los escalones muestra que este rasgo insólito, que contribuye mucho al encanto percibido en la composición general, testimonia de nueva cuenta una fase constructiva posterior a la erección de la escalerita, fase segunda en la que, por motivos que permanecen enigmáticos, el ancho de la escalera se hizo crecer en una proporción considerable (casi un 40%, diríase), extendiéndose sobre el muro ciego en una medida sorprendente. La quietud de la hora temprana en la imagen desalienta la idea de un tránsito intenso en el pequeño comercio, pero nunca se sabe. Es innegable, no obstante, que las uniones irregulares de los escalones originales y sus respectivos tramos de ampliación prueban que la escalerita sí estuvo antes centrada en el vano, aunque eso contraría la divagación que hubiera podido emprenderse sobre el post-modernismo avanzado de este diseño vernáculo.

ser la del brazo, la distancia personal en fase lejana, de 75 a 120 cm (Hall, 1991: 147-148). La mínima banqueta en el extremo derecho de la imagen, y en el otro lado, a la izquierda, los desniveles de acceso a la vivienda (inclusive inhóspitos como los hace ver su color oscuro), suman sus áreas al efecto de amplitud e integración del conjunto. El ámbito construido resulta espacioso, complejo y armónico, a pesar de sus reducidas dimensiones.

Además de servir para dejar el tiempo transcurrir, esos escalones parecen que ni a propósito para “hacer como si”; hacer como si fueran otra cosa, no sólo asientos, sino algo en esencia habitable, concebido para un cuerpo a gusto consigo mismo. Jugando a la casita en el umbral de la propia casa, los niños pequeños neutralizan varias oposiciones al tiempo que habitan dos mundos: imaginación y materia, además de adentro y afuera, acompañados y solos, libres y quietos. Y hacen como si el escalón de arriba fuese la alacena de una minúscula residencia instalada en los niveles centrales, habitación que es deliciosa, elevada y sólida. Los escalones, dóciles, devienen la otra cosa que dicta la fantasía, la de hoy aquí y ahora, en este preciso instante.

Como de costumbre, y por fortuna, las experiencias que aquí se indagan han sido ya objeto de descripción y finas interpretaciones. Gastón Bachelard (1975: 33-34) conoce muy bien el ensueño de habitar, el gozo de esa dulce sensación de arraigo que proporciona al soñador inmensos placeres. Existe, dice, “una adhesión, en cierto modo innata, a esa función primera”, y el fenomenólogo debe hacer “el esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata” del ensueño de habitar.

Roland Barthes, por su parte, en un apartado de *La cámara lúcida* (1990: 82-84, énfasis original) bajo el título de “Dan ganas”, y a propósito de una foto de Charles Clifford (*Alhambra*, 1854), se declara “impresionado”. Dice así:

[e]s que, ni más ni menos, tengo ganas de vivir *allí*. Estas ganas se sumergen en mí hasta una profundidad y por medio de unas raíces que

desconozco. [...] Sea lo que sea (de mí mismo, de mis móviles, de mi fantasma) tengo ganas de vivir allí [...]. Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser *habitables*, y no visitables.

Desde luego, dice mucho más, y uno quisiera siempre escuchar su voz: “Ante esos paisajes predilectos, todo sucede como si *yo estuviese seguro* de haber estado en ellos, o de tener que ir. Freud dice del cuerpo materno que ‘no hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él’. Tal sería entonces la esencia del paisaje (elegido por el deseo): *heimlich*, despertando en mí a la Madre (en modo alguno inquietante)” (1990: 84, énfasis original).

### *c. Los encantos de la geometría*

La imagen 3 desata, creo, otro imaginario, más cercano al diseño gráfico de las superficies planas que a la hondura modulada e irregular de lo habitable. Esta construcción exhibe una composición cuidadosamente rectilínea, con marcada definición de áreas y niveles, por medio de un manejo contrastante de llenos y vacíos, con materiales rugosos o tersos, opacos o brillantes, de sustancia pétreo, metálica o textil, y un uso deliberado del color, impuesto o propio de los elementos constructivos, en una distribución armoniosa de una paleta con marcadas diferencias: naranja (sepia), azul, verde, blanco y gris.

Al observar esta fachada, emerge la sensación nítida de que todo está exactamente en su lugar; ordenado, delimitado y distinto dentro del conjunto, que es en sí bastante complejo. Globalmente, sin embargo, resulta mucho más apacible y fluido de lo que el total de sus ángulos nos podría haber inducido a esperar. Todos los elementos alcanzan claramente sus respectivas funciones, y se aplican a ellas con mucha dedicación.

En la parte de vivienda, es cosa seria y prolija el portón para ingreso de vehículos, un cancel metálico corredizo pintado de blanco. Sólida es asimismo la reja de intervalo estrecho que pro-



tege la imagen religiosa que se exhibe dentro de un nicho, cerrado a su vez con vidrio; también los tubos de confiable diámetro en el barandal de herrería de la escalerita, que tal cosa es como conjunto a pesar de sólo contar con dos escalones en sentido estricto. Buena es asimismo la confección (semi-industrial, no doméstica) del toldo, en lona a rayas azul y blanco, con estructura metálica de expansión que se integra al barandal; y buenos son los pilares de cemento y varilla (presumiblemente, por su altura) que sostienen el voladizo completo. Todo en la construcción y en su uso de materiales se muestra concienzudo, meticoloso y alerta, con clara voluntad de servir, y también (¿por qué no?) de “ser-visto”. La ausencia de *graffitis* en el terso revoque naranja de las paredes agudiza la sensación de que los dueños de este inmueble supervisan estrechamente y cuidan con severidad la condición intacta de su frente.

Los escalones son laterales, adheridos a una parte de la fachada de la casa, y se combinan con una suave rampa de acceso en el inicio; ésta viene siguiendo el nivel anterior de la construcción, indicado por el cancel del garaje, en un extremo del cual están construidos otros dos escalones (¿desniveles?) que proporcionan el acceso frontal al conjunto. Por medio de ellos se llega a la rampa; después, un giro completo a la izquierda en la orientación del cuerpo y la mirada, dos escalones y el ascenso se materializa. El recorrido culmina en una pequeña terraza elevada, en cuyo costado interno se aprecia un ancho vano, cerrado por una cortina metálica de color verde intenso, libre por completo de inscripciones también ésta.

Todo ello traza una configuración bastante compleja del espacio exterior de esta vivienda y su presunta tiendita; tanto así que cabe preguntarse si el propósito de la obra es realmente facilitar un acceso seguro a la altura considerable en la que está colocado el que creemos un local comercial, o si su callado propósito es distanciar de la calle el cuerpo de la construcción. Cual suele ser el caso en la vida, es probable que ambos impulsos estén allí al mismo tiempo, latiendo en una enigmática

ambivalencia. Eso sucede, igualmente, con la apretada reja que cierra el nicho, y que, por cierto, no coincide con el trazo del vano: es más ancha y más corta que éste (con toda probabilidad, la adición posterior de una pieza de herrería que andaba por ahí). La Virgen, claro está, protege la casa y sus moradores, pero parece necesitar también ser protegida. ¿Qué cálculo estratégico de riesgo se materializa en la instalación de una reja, a menudo conocida eufemísticamente como “protección”? Quizás sólo el pensamiento práctico, indeterminado, de que “es preferible prevenir que lamentar”.

En sí, los escalones, y la estructura que ellos arman, son perceptiblemente sólidos; sin duda concebidos para uso comercial, cual parece ser la función del cuarto que cierra la cortina metálica, aunque no hay en los muros anuncio ninguno, y ese silencio visible es inusual, probablemente transitorio. El giro comercial de este pequeño establecimiento podría ser alimentos: una fonda o un sencillo comedor popular. No es posible, empero, descartar la posibilidad de otra papelería, o inclusive otra tienda de regalos. Hay alta redundancia en el repertorio de comercios en el área, lo cual habla quizás de la escala, muy reducida, que se estima conveniente que prevalezca entre un establecimiento de venta y otro. Eso hace pensar en una aversión colectiva hacia la caminata, idea que es plausible. Las farmacias, colocadas en cercanías que se antojan increíbles, son también un clásico de la geografía comercial de la región.

La obra constructiva más reciente (apertura de vano, escalera y barandal) está aparentemente inconclusa, pues hay arena y piedras almacenadas bajo el voladizo, en la conjunción del plano inclinado de la escalera y el plano recto de la plataforma de acceso al supuesto pequeño comercio. La adición combina bien con los demás elementos, que presumimos anteriores, de la fachada de la propiedad en su conjunto. El encuadre de la fotografía impide ver cuánto más ésta se extiende en ambos costados. Sólo en el lado izquierdo de los escalones (derecha en la imagen) puede apreciarse cuánto falta para el término del cancel de

coches: menos de un tercio. Ilumina con tenue resplandor dorado el “mini” depósito de materiales bajo la escalera, una franja de luz matinal ascendente, pues la construcción que observamos se halla bastante próxima a la cima del cerro. Todo ello alimenta y alienta (expresa, emana) un efecto general que es grácil, de diseño afortunado, con buen asiento en esta irregular superficie terrestre.

Diremos asimismo que, según esta aprehensión, la composición geométrica, compleja y colorida, junto con la mezcla de materiales y su estilo lineal, da al conjunto un aire ligeramente futurista. Parece estar activo aquí un imaginario de modernidad y urbanización, excluida con esmero toda señal de una estética rural o arcaica. La única concesión aparente a un estilo arquitectónico tradicional es el nicho enrejado en cuyo interior “habita” la Virgen de Guadalupe, prenda pública de convicción religiosa. Este rasgo constructivo es interesante, pues además de situarse en el lugar aproximado donde se esperaría una ventana, y a través de ella un atisbo quizás al interior de la casa, lo que el nicho hace es multiplicar un efecto doble de exhibición y clausura. Desde el exterior, sabemos que existe una profundidad por detrás de la fachada; que ésta no es un telón teatral cuidadosamente diseñado y dispuesto. Sin embargo, nada se vislumbra a excepción de este frente hermético.

El pequeño habitáculo de la Virgen, por su parte, encarna un núcleo significativo muy intenso. En virtud de él ingresamos al universo de lo pequeño, el mundo de Liliput, Alicia en su más reducida escala. La Virgen, empero, no está expuesta a los caprichos de esas extrañas reinas; tampoco padece la intemperie: intacta, serena, colorida, habita el ensueño más esencial de la guarida. Suyo es un refugio donde las contradicciones se desvanecen, pues es cerrado y abierto al mismo tiempo, protegido y luminoso, mínimo y amplio, superficial y profundo. Por añadidura, permite ver y ser visto sin que mano alguna pueda alcanzar a su privilegiada habitante, si no es desde el interior de la casa que los contiene a ambos. ¿Un pequeño paraíso en esta accidentada

tierra? Huelga casi replicar que es artificial y estático, además de reducido, ilusorio y clausurado.

Contribuye a un efecto de relativo desconcierto en el espectador ante esta fachada el hecho de que la toma fotográfica es casi totalmente frontal: sólo un ligero desplazamiento entre el poste de metal (azul) y la cortina metálica (verde) en el lado derecho de la imagen, permite apreciar que existe cierta distancia entre los postes y el borde de la cortina metálica, aunque la profundidad de la terracita no puede realmente calcularse, ni el ancho de los escalones (de la misma medida, suponemos por lógica), que en la imagen se ven prácticamente planos.

Interés despierta el árbol contiguo al barandal, único que aparece en área pública en la serie de tres imágenes, lo cual es extraño, se diría, en la región boscosa donde están los últimos restos del suelo de conservación que impide el desplome ecológico completo de la ciudad de México y su inmensa zona conurbada. Y, por cierto, ese árbol ¿es joven o es enclenque? Ni es realmente joven ni es debilucho: ocurre que ha sido podado. Ha sido podado con severidad más de una vez, de modo que se le han ido eliminando los brazos, cualquier crecimiento lateral, hasta hacerlo asemejarse a un poste.

Toda potencialidad de escalera le ha sido cercenada, aunque se le permite una ligera copa, cuya sombra se suma a la del toldo y cubre los escalones, que carecen del alero que protege el área de acceso a la vivienda. Sin embargo, el lado externo de la rampa que conduce a la escalerita parece empujarlo hacia la calle, sin un espacio mínimo para su ulterior crecimiento; tampoco una cazuela le ha sido concedida, y el cemento de la calle lo ciñe estrechamente. El poste de la baranda, aunque de poca altura y menor diámetro, contrasta agudamente con el recorrido irregular del tronco en el trazo vertical contiguo de ambos elementos. Se reintroduce así la polaridad inevitable entre naturaleza y cultura, binomio en el cual los autores de este diseño parecen haber optado sin reticencias por el segundo elemento del par. Añadiremos que el desplazamiento imaginario de esta fachada con res-

pecto a la fisonomía constructiva más extendida en el territorio de su asiento real habla con mucha elocuencia sobre los procesos profundos de cambio en las prácticas arquitectónicas que están teniendo lugar en esta área. El modelo estilístico anhelado es —y seguirá siendo— el que más se aproxime a los materiales y formas de la ciudad-ciudad.

*[Nota ex post sobre el efecto de contigüidad (ausente)]*

El comentario recibido sobre esta pérdida, o carencia más bien, de información interesante y útil para este ejercicio, resultó muy poderoso y certero (*cf. supra* el inicio del apartado 3). La situación, desde luego, será corregida en ulteriores trabajos. Por ahora, esto es, en este texto, las cosas son como fueron. Puede sostenerse que una ventaja de esta omisión ha sido el tratamiento de cada una de las imágenes en sí misma, como tres casos distintos, que lo son (también). Eso permitió que una relectura cuidadosa de las observaciones ya escritas sobre las imágenes 2 y 3 hiciera patente lo que, conjeturamos, emanaría del postulado efecto de conjunto. Se hicieron también más cosas: recortamos y pegamos las fotos y observamos esa contigüidad artificiosa. El resultado preliminar de ese pequeño experimento adentro de otro es que las descripciones consignadas sobre las respectivas fachadas anticipan la sensación visual de marcado contraste que estimamos sería propia de una toma de los dos frentes alineados. La manipulación de las imágenes puso en evidencia también un dato muy interesante: hay bastante más distancia focal en la toma de *La subidita* que en la imagen de los vecinos geométricos; de modo que se juegan allí, con toda probabilidad, efectos de sentido distintos y hasta contrapuestos: lo nostálgico y melancólico de la lejanía o el impacto imponente de lo cercano y sólido.

Es asimismo distinto el repertorio de operaciones constructivas exhibido en las dos fachadas contiguas, como marcos de las dos instancias de escalones, o unidades de observación. En tanto la modesta y tradicional papelería cierra sin excesivas complica-

ciones lo que es menester cerrar, y al mismo tiempo muestra la historicidad de su asiento allí, en la heterogeneidad constructiva del conjunto, sus modernistas vecinos parecen empeñados en cerrarlo todo, mostrando justamente que nada se ve, que el hermetismo y la protección son esenciales y que ellos, y tales decisiones estilísticas, son muy diferentes de sus vecinos inmediatos, claramente menos acomodados y, sobre todo, menos cosmopolitas. Si tan aguda diferenciación en el despliegue de “autorías” en el ejercicio de recursos semióticos para la autoconstrucción de viviendas y comercios, hace a alguien pensar en la existencia en esta zona de una comunidad fracturada, la conjetura no sería infundada. Tal es la situación que prevalece en el Ajusco en términos económicos, políticos, territoriales y hasta jurídicos].<sup>13</sup>

#### 4. Una última mirada

Concluir, cerrar, en sentido canónico, es desde luego imposible. En cierto modo, acabamos apenas de empezar. ¿Qué seguiría entonces? ¿Qué futuro de investigación ha sido introducido por medio de este primer experimento? Ante todo, ocurre en quien observa un fenómeno de intensa avidez (quizás sólo propia de la oralidad que se asocia con la mirada), un deseo persistente de más y más: más escaleras, más fachadas, más fotografías, más recorridos, más de todo ello, antes de que la disipación y la rui-

---

<sup>13</sup> En otro trabajo (Carbó, en prensa) he comentado el equilibrio de poder inestable y desigual que prevalece *de facto* en la zona, en el marco de las actuales condiciones de crecimiento urbano de la ciudad capital, indicando algunas de las líneas de contradicción que atraviesan la micro región y determinan las conductas y redes sociales de sus pobladores. Esta constelación predominante, este callado arreglo de cosas, controla no sólo el uso de los recursos naturales (aún) disponibles, sino asimismo los valores que presiden las acciones, y las consecuencias posibles del disenso a escala local. Sirva esto como muestra adicional de que el fenómeno llamado estilo es una práctica inherentemente social, que materializa, en una dimensión diferente que pudiéramos llamar simbólica, los trazos esenciales de la lucha de poder (*ergo*, de sentidos) que prevalece entre (todos) los participantes y sus respectivas y variadas estructuras de agregación, en los ciclos históricos de ocurrencia de cada caso.

na, so pretexto de modernización y progreso, acaben con la arquitectura vernácula en la zona, tendencia que, por cierto, está en curso acelerado, y fue un factor decisivo en el movimiento inicial de esta exploración.

Henos aquí, pues, en la materia misma de la fotografía: el tiempo (y la luz, que permite ver), y en el seno de una de sus más honorables ilusiones, la de la lucha contra la desaparición y el olvido. De allí podría seguirse una práctica fructífera de trabajo: las modalidades del registro y el testimonio, que aseguran “Esto, aquí, en un cierto momento, existió”. En contra de la corriente inmensa de la desmemoria y la demolición, una débil esperanza es posible. El camino evidente para la satisfacción de este impulso tenaz es el de una recopilación iconográfica extensa y detallada, que muy bien puede servir para un catálogo ilustrado de rasgos y elementos constructivos en la región.

Con miras a ese conjetural recuento arquitectónico, puede aquí enunciarse lo que hemos aprendido con este experimento acerca de las formas concretas de construcción en la zona. Es notoria, en primer lugar, la íntima cercanía, y hasta origen común, que prevalece entre viviendas y comercios. Parece no haber casi distinciones de diseño y concepto entre uno y otro uso, hasta tal punto son pequeños y domésticos los establecimientos comerciales de la localidad. Es interesante también el tratamiento de la banqueta (vereda), como área pública de circulación, y su incorporación lisa y llana al usufructo privado (doméstico o comercial), como hemos observado en las tres imágenes. Según las calladas reglas de cohabitación que rigen en el pueblo, nadie parece inquietarse porque el tránsito peatonal vea mermado el espacio de por sí escaso que le corresponde en la diaria circulación vecinal por estrechos caminos y calles, con intenso tráfico vehicular en las partes centrales de la localidad. Algo muy parecido sucede en las zonas más propiamente urbanas de la ciudad, modelo supuesto de civilización y modernidad, donde los accesos a cocheras y garajes vuelven prácticamente inútil la banqueta.

Los escalones, por su parte, materializan con la mayor solidez que está al alcance de sus constructores la calma insustituible de un plano horizontal entre tanta inclinación, tan divergente y aguda. Contrarrestan las pendientes y se yerguen con el orgullo de un nivel que antes de erigirse era sólo virtual y abstracto. Los casos concretos que hemos observado de atención a las necesidades de la topografía permiten apreciar cuán nítida e inolvidable resulta la belleza de lo singular y lo variado, para la resolución de necesidades habitacionales y aspiraciones imaginarias en la construcción.

Se desata también en la configuración de motivos (en el doble sentido de impulsos y de tópicos) que es este asunto de los escalones, una curiosidad que ha sido mantenida bajo control en esta ocasión: la de saber qué hay detrás de los cerramientos que observamos. Esta sensación no puede sino emanar de un saber del cuerpo, que sigue un impulso de aproximación a los escalones en el entendido implícito (en la convicción, más bien) de que son pasajes, lugares de tránsito y acceso, franqueables, en principio, dado que cierran transitoriamente un más allá, un más adentro, que continúa el exterior o puede hacerlo.

En términos concretos, la transposición de esa frontera por parte de un extraño en la región hubiera requerido un trabajo de campo en sentido propio, con pacientes negociaciones con los vecinos a fin de acceder al ámbito simbólico que puertas y cancelas custodian tan celosamente, el de lo privado, la casa donde se vive, sin testigos, a solas con los suyos. En esa geografía íntima, otro espacio adquiere inmediata prominencia: el del patio doméstico, elemento esencial en la arquitectura habitacional en la zona.

Late, pues, en la apreciación de los escalones y escaleritas la callada certidumbre de que son tales: accesos, entradas y pasajes; de que constituyen *per se* lugares de tránsito, y que las superficies al parecer herméticas de fachadas y puertas clausuran sólo momentáneamente una misteriosa profundidad en la cual la imaginación se proyecta hasta honduras insondables. ¿Quién asegura que por



detrás de las puertas cerradas no se abre una extensión quizás infinita? ¿Una serie de puertas y más puertas dispuestas en abismo? Otras trayectorias de ensoñación aparecen sin pausa: las figuras del túnel y la cueva, lo plano y lo profundo, lo distante y lo cercano, el camino y la llegada, el riesgo y el abrigo, lo estrecho y lo amplio, lo vacío y lo lleno.

Tal abundancia imaginaria aconseja retornar a las dimensiones teóricas y metodológicas de este experimento. ¿Es este tipo de acercamiento útil? ¿Son legítimas las libertades requeridas en su transcurso? Puede, sin duda, argumentarse que, en una actitud de recuperación deliberada de la subjetividad como herramienta de indagación crítica (Williams, 1976: 263), este texto ha producido algún conocimiento nuevo. Empero, no está claro en cuál campo supuesto del saber ello ha acontecido: ¿es acaso un asunto de historia?, ¿de historia del arte?, ¿de arquitectura?, ¿de diseño?, ¿estudios urbanos y campesinos?, ¿antropología de la vida cotidiana?, ¿microsociología del habitar? En esta fase de trabajo, esa indefinición disciplinaria no parece grave.

Sobre el rendimiento mismo de este ejercicio, mucho queda pendiente. Como mínimo, debe uno preguntarse, entre varias otras cuestiones, cuán diferentes serían las proyecciones imaginarias por parte de un observador de distinto género. ¿Es acaso la condición de mujer una fuerza (más) en la orientación de la ensoñación hacia el espacio de lo doméstico, lo interior, lo profundo, lo vedado a la vista? Se desprende que son necesarias distintas prácticas de observación, varias diferentes miradas y lecturas. Sin embargo, y a la vez, se comprueba que una aprehensión fenomenológica de lo visible de la índole aquí esbozada, semiótica en un cierto sentido, puede vislumbrar, en la materialidad de lo construido, de lo físicamente erecto, la densidad significativa de relaciones sociales que no están a la vista (aparentemente).

Es asimismo urgente y merecido el relevamiento sistemático de los rasgos más característicos de la arquitectura vernácula en la zona, al tiempo que sólo puede ser benéfica la presencia activa de

un testigo, una mirada dispuesta a escuchar y documentar ese diseño tradicional contemporáneo que se despliega en vivo uso en esta parte de la ciudad. Conviene, pensamos, la práctica regular de una atención que recorra, esmerada y serena, algunos rasgos físicos del entorno construido: patios o escaleras, anuncios, letreros, banquetas, veredas, huertas, caminos, puentes, cancelas y hasta depósitos de basura a cielo abierto. Ellos también son típicos de estos pueblos en acelerada e irreversible densificación de todos los usos comerciales posibles del suelo y con precarios o nulos servicios urbanos. Las vergonzantes soluciones de traspatio testimonian igualmente las formas de vivir y habitar hoy aquí, en este lugar, de los vecinos de esta zona del Ajusco, hermanos de especie en un mundo cada vez más hostil e indiferente.

### Referencias bibliográficas

- ALCÁZAR, Jorge (1996), “La figura emblemática de la melancolía en *El sueño de Sor Juana*”, *Poligrafías. Revista de literatura comparada*. Vol. 1, México: UNAM, pp. 123-150.
- BACHELARD, Gastón (1975 [1957]), *La poética del espacio*, México: FCE, Breviarios, núm. 183.
- \_\_\_\_\_ (1982 [1960]), *La poética de la ensoñación*, México: FCE, Breviarios, núm. 330.
- BARTHES, Roland (1990 [1980]), *La cámara lúcida*, Barcelona: Ediciones Paidós Comunicación, núm. 43.
- \_\_\_\_\_ (1986a [1977]), *Fragments de un discurso amoroso*, México: SIGLO XXI.
- \_\_\_\_\_ 1986b [1982], *Lo obvio y lo obtuso (Imágenes, gestos, voces)*, Barcelona: Paidós Comunicación.
- BERGER, John (1980), *About Looking*, Nueva York: Pantheon Books.
- \_\_\_\_\_ (2002 [2001]), *La forma de un bolsillo*, México: Ediciones Era.

- \_\_\_\_\_ y Jean Mohr, (1998 [1982] *Otra manera de contar*, Murcia: Ediciones Mestizo.
- BIEDERMAN, Hans (1996 [1989], *Diccionario de símbolos*, entrada ‘escala’, Barcelona: Paidós, pp. 170-171.
- BLANCO, José Joaquín (1986 [1978], “La decadencia de las escaleras”, en *Función de medianoche*, México: Ediciones Era y SEP-Cultura, Lecturas Mexicanas Segunda Serie, núm. 25, pp. 128-130.
- BONAVIDES Mateo, Enrique (2000), “Mujer y espacio en el Islam”, *Acta Poética*, núm. 21, México: UNAM, pp. 99-108.
- CARBÓ, Teresa (1989), “Acerca de la literalidad como fascinación”, en Piccini, Mabel (ed.), *La imagen del tejedor. Lenguajes y políticas de la comunicación*, Barcelona: Gustavo Gilli y FELAFACS, pp. 99-125.
- \_\_\_\_\_ (1995), “Lectura y sintaxis en análisis de discurso (Una reflexión teórico-metodológica)”, en *Discurso. Teoría y Análisis*. núm. 18, México: UNAM, pp. 35-71.
- \_\_\_\_\_ (2002), “Un experimento en lectura de fotografías”, en Galván, Luz Elena (coord.), *Diccionario histórico de la educación en México (siglos XIX y XX)*, México: CIESAS y UNAM, CD Rom, 26 pp. y 54 fotografías b/n y color.
- \_\_\_\_\_ [en prensa], “Un árbol menos en esta calle. Desamparo público y ejercicio de la mirada en la Ciudad de México”, 39 pp., 8 imágenes color, en Braig, Marianne y Anne Huffschild (eds.), *Los poderes de lo público*, Vervuert.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant (1982 [1969]), “Échelle”, *Dictionnaire des symboles*, París: Ediciones Robert Laffont y Ediciones Júpiter, pp. 383-387.
- CIRLOT, Eduardo (1997 [1958]), *Diccionario de símbolos*, entrada ‘escalera’, Madrid: Ediciones Siruela, pp. 192-193.
- FICACCI, Luigi (2005), *Piranesi*, Taschen, Köln.
- GONZÁLEZ OCHOA, César (2003), *Música congelada. Mito, número, geometría*, México: Ubari Ediciones.

- HALL, Edward T. (1991 [1966]), *La dimensión oculta*, México: SIGLO XXI Editores.
- JAKOBSON, Roman (1976 [1970]), “Relaciones entre la ciencia del lenguaje y las otras ciencias”, *Nuevos ensayos de lingüística general*, México: SIGLO XXI Editores, pp. 11-82.
- LEUNIG, Michael (1966), *Short Notes from the Long History of Happiness*, Australia: Penguin Books.
- MASERA, Mariana (2004), “Llaman a la puerta/Espero yo a mi amor. Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico”, en Bubnova, Tatiana y Luisa Puig (eds.), *Encomio de Helena (Homenaje a H. Beristáin)*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Seminario de Poética, Ediciones Especiales, núm. 33, pp. 337-358.
- Sontag, Susan (1981 [1973]), *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.
- The George Eastman House Collection, *A History of Photography (From 1839 to the Present)*, Colonia: Taschen, 2005.
- Williams, Raymond (1976), *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, Glasgow: Fontana/Croom Helm.
- YOURCENAR, Marguerite (1985 [1962]), “The dark brain of Piranesi”, *The Dark Brain of Piranesi and Other Essays*, Nueva York: Farrar, Straus y Giroux, pp. 88-128.