

**Registro de la accesibilidad a radiotransmisores WiFi en un paseo
de la Plaza de la Constitución a la Plaza Carso**

ÉRIC OMAR CAMARENA

Centro Multimedia, Centro Nacional de las Artes / University of Southern California

Ciudad de México, México / Los Ángeles, EUA

contacto@ericomarcamarena.info



Figura 1. 11272 S Normandie Av., Los Angeles



Figura 2. 10486 S San Pedro St., Los Angeles



Figura 3. 11188 S Figueroa St., Los Ángeles

Antenas de Los Ángeles

Desde que comenzaron a expresarse los rasgos que componen el carácter de la ciudad de Los Ángeles, a principios del siglo XX, se ha registrado un rango de reacciones en distintas manifestaciones culturales entre las que abunda el rechazo a su culto de la celebridad vanidosa y el artificio exacerbado, el desprecio hacia su autopropagandismo, la reprobación de su antiintelectualismo, y el impulsivo deseo de destruirla. “Hasta las pálidas estrellas del cielo son lo suficientemente inteligentes como para esconderse de LA”, piensa Larry, el neurótico Lázaro de nuestros días, en la canción “Dig, Lazarus, Dig!!!” del disco homónimo de Nick Cave (2008). En el alegórico drama de vampiros contra zombis *Only Lovers Left Alive* (Jim Jarmush, 2013), Adán, indignado personaje principal de los primeros, desdeña a Los Ángeles por ser la sede central de los segundos. La capital de los vampiros, no se dice pero se entiende, está en la costa este. Y, en general, por lo menos desde el último cuarto del siglo pasado el cine estadounidense ha cultivado la costumbre de destruir edificios o vecindarios característicamente angelinos, cuando no la ciudad entera, para representar su psicosis apocalíptica.

En sintonía con la reacción que produce a lo ancho del espectro de la cultura, voces manifestadas con autoridad desde el gremio de la arquitectura la han ninguneado no pocas veces. Por ejemplo, el arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright famosamente aseveró que si se inclinara la Tierra de un lado todo lo que estuviera suelto terminaría en Los Ángeles. Haciendo a un lado su implicación de una Tierra plana, la frase caracteriza a la ciudad como un imán para desarraigados y reitera su estereotipo de hervidero de alienados que no saben lo que hacen. Un cliché de Los Ángeles, prevalente entre arquitectos y comentaristas, visitantes y residentes, sostiene que no es una ciudad ‘real’. Que a pesar de

todas sus máquinas –cámaras, pantallas, automóviles, teléfonos– es nomás un enorme pueblo palmar. Que tiene buen clima pero no ha perdido su poco sofisticado carácter rural. Que, de hecho, algo en su culto a la máquina mantiene provincianos a sus habitantes – *Beverly hillbillies*. En el distópico cuento “The Pedestrian”¹ de Ray Bradbury, una noche una patrulla no tripulada detiene a Leonard Mead, un peatón angelino, para llevarlo al Centro Psiquiátrico Para La Investigación De Tendencias Regresivas solo por estar caminando. La presteza con la que fue asimilada la red de *freeways* que acompañó a la expansión de la industria automotriz convirtió a Los Ángeles en algo distinto a lo que la academia y la profesión, con sede en Europa, Nueva York y Chicago, entendían por ciudad. Una ciudad ‘real’ estaba compuesta por un conjunto compacto de edificios claramente diferenciables, de aspiraciones verticales, diseñados en estilo neoclasicista o funcionalista, entre los que se podían formar comunidades cuyos miembros se reunían cara a cara rutinariamente; en Los Ángeles, la combinación del crecimiento de la producción en serie, los avances en tecnologías para la comunicación, y la rápida expansión del sistema de transporte privado gestaron una red dispersa de construcciones que la Arquitectura juzgó genérica (bodegas anodinas que contienen *sets* de cine y televisión), anacrónica (residencias suburbanas unifamiliares que replican el estilo colonial español), ridícula (parques temáticos que simulan ambientes extraídos de los dibujos animados), o de interpretación semántica inaccesible (¿cómo leer, desde la Real Academia, la variedad de tinacos y antenas que salpimientan techos y estacionamientos por doquier?). Una ciudad horizontal, delgada como una pantalla de cine, superficial como sus habitantes, cuyas comunidades, de haberlas, requerían transportarse kilómetros para su reunión o, más probablemente, la mediación de algún dispositivo de telecomunicación. El paisaje urbano angelino, en contraste con el *skyline*, que se distinguió como el principal rasgo de identidad de la ciudad

del siglo XX, se compuso por extensas matrices de viviendas diseñadas en el ‘estilo arquitectónico’ encontrado en el sitio, secuencias monótonas de bodegas sin características notables ni señas particulares, largas filas de palmeras flanqueando bulevares automotrices conectados a la red de *freeways*, a su vez intersectados en complejos monumentos de concreto armado – ¿qué triunfo celebra la intersección del *freeway* I-110 con el I-105? Y todo esto aplastado por el indiferente cielo radiante, siempre azul.

Sin embargo, independientemente de la validez de los argumentos implícitos en las obras referidas más arriba, una cualidad innegable de Los Ángeles es que registra en primer plano los componentes de la ciudad que viene. Y esto lo encontramos precisamente en las mismas características que llevaron a unos a juzgarla de no ser una ciudad ‘real’. El adelgazamiento del tejido urbano en conjunto con el carácter genérico de sus construcciones, desdibujadas además por la velocidad a la que son vistas desde el automóvil, deja pasar las miradas de sus habitantes a lo que sucede más arriba: el carácter fotoquímico del *smog* intensifica espectacularmente los colores del cielo al atardecer; el frecuente batir de las aspas de helicópteros recuerda la virtual omnipresencia de los noticieros y el departamento de policía; los cambios en los patrones atmosféricos del cielo solicitan su minucioso análisis visual, como si de una pantalla gigante se tratara, en anticipación de giros en el guión del drama climático que nos envuelve. En la Primavera del 2015, debido a una prolongada sequía en California, el gobernador del estado firmó una orden que impone la reducción de una cuarta parte en la distribución de agua potable a las agencias correspondientes.

Las características ambientales de las nuevas formas urbanas de Los Ángeles también se manifiestan a una escala arquitectónica más tradicional. En la figura 1 notamos

cómo en Los Ángeles la antigua ciudad de las obras de albañilería, concreto y acero cede a una compuesta más bien por infraestructuras en red, de carácter dinámico, y de naturaleza electrónica – sistemas de iluminación y distribución de energía eléctrica, de control del tráfico vehicular, de videovigilancia, de transporte aéreo masivo y de telecomunicaciones. La incipiente gravitación de teléfonos portátiles en torno a cuerpos humanos conlleva la de antenas en torno a edificios para la efectiva implantación sin costuras de la red celular de telecomunicación. Dicho de otro modo, para que toda una ciudad o país sea territorio celular es necesaria una monumental intervención arquitectónica concebida e implementada a su propia escala.

La figura 2 muestra la transformación de una palmera en una antena de radiodifusión del sistema celular 3G. Esta escena angelina involucra una subversión de la imagen estereotípica de la casa entendida como la célula básica de la ciudad. La imagen de una casa con techos inclinados construida sobre un jardín y junto a un árbol, además, está asociada con la noción de la familia como célula básica de la sociedad. Esta tipología arquitectónica ha sido motivo de diversos experimentos –famosamente realizados por algunos de los despachos más difundidos en la prensa especializada– que involucran ejercicios de virtuosismo técnico comparables con un solo para guitarra de quince minutos de duración interpretado por el greñudo Yngwie Malmsteen en la cima de los ochentas. Los albergues del Parque Nacional Hoge Veluwe, construidos por MVRDV en Holanda en 1996, presentan deformaciones oblicuas de una estructura tradicionalmente sencilla y composiciones de fachadas cuya relación entre llenos y vacíos quiere sugerir efectos de antigravedad. El *showroom* VitraHaus, construido por Herzog & de Meuron en Suiza en 2010, por su parte, juega con el apilamiento caótico, la extrusión longitudinal y la

compresión vertical de varias instancias del módulo básico en un conjunto estructuralmente complejo pero de apariencia ligera. El experimento arquitectónico del caso angelino, rápidamente replicado alrededor del mundo, involucra el desplazamiento de la denominación de célula urbana básica, y por ende también de la importancia, de la casa al árbol, o de la bodega a la palmera. ¿O qué resguarda esa construcción de techos inclinados? ¿Dónde están su puerta y sus ventanas? La célula social básica relativa al sistema compuesto por antenas disfrazadas de palmeras no es la familia.

En el tercer caso de antenas angelinas, en la figura 3, encontramos un vínculo –no simbiótico ni parasítico, sino silenciosamente depredador– entre dos arquitecturas de telecomunicaciones donde la más vieja sostiene a la más nueva. A través de la arquitectura vieja, una institución encargada de las telecomunicaciones entre el Cielo y la Tierra anunciaba a sus miembros el llamado a atender ciertos mensajes al hacer sonar sus campanas. La constancia de ese sonido marcaba el ritmo de los días e imprimía regularidad en las vidas de sus miembros. A través de la arquitectura nueva, una institución encargada de las telecomunicaciones globales administra las llamadas entre sus miembros, anunciadas por el sonido del *ringtone*, cuyo ritmo es impredecible. La superposición de dos arquitecturas radicalmente distintas no es inédito; por ejemplo, un antecedente directo de este caso lo encontramos en el siglo XVI, en el estratégico empleo de los escombros de los edificios ceremoniales de Tenochtitlán para la construcción de la Catedral del asentamiento español en América.

Las lecciones de Los Ángeles son válidas en cualquier ciudad que haya asimilado su influencia. Por razones obvias Rem Koolhaas no vinculó las características de *La Ciudad Genérica*² con ninguna ciudad específica, pero con el fin de sugerir una noción de la

fecundidad global del modelo urbano angelino se invita al lector, especialmente si es arquitecto, a considerar esta conexión. O considérese, por lo menos, la asociación entre Los Ángeles, la cultura automotriz y su asimilación mundial.

En la introducción³ a *Burbujas*, el primer volumen de la trilogía *Esferas*, Peter Sloterdijk articula una narrativa cosmológica que ofrece una interpretación de esta arquitectura celular. Antes de la llamada Ilustración, cuando Europa volteaba hacia arriba se creía cálidamente guarecida por domos celestiales – esferas benignas girando alrededor de la Tierra, pobladas por personajes familiares y animadas por una voluntad superior. En arquitectura, las cúpulas y los arcos de medio punto quieren reflejar esta idea. La figura 4 ilustra esta concepción geocéntrica del universo, atribuida a Ptolomeo.

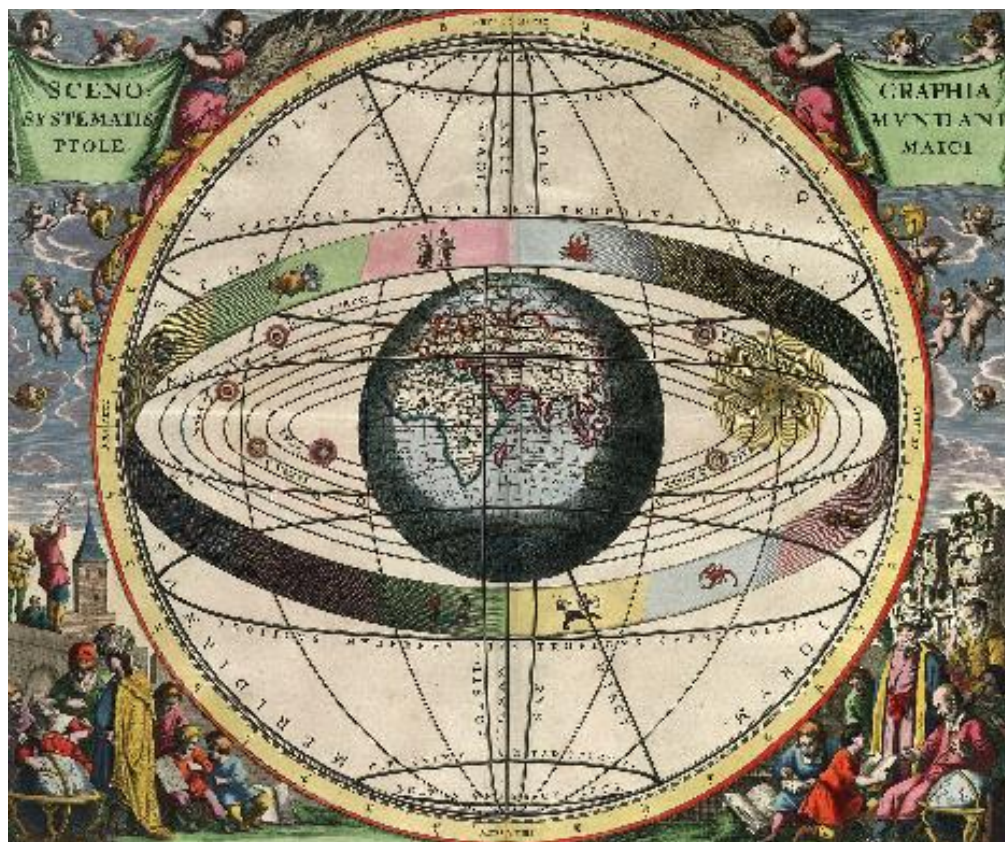


Figura 4. Cosmografía ptolomeíca. *Harmonia Macrocosmica*, Andreas Cellarius, 1660

Cuando Copérnico declaró que la Tierra gira alrededor del Sol y no al revés, Europa entró en crisis: descubrió que no estaba sentada en las piernas del cosmos; sintió el frío aliento de un exterior indiferente. Los mismos ilustrados encargados de asentar los nuevos conocimientos fueron incapaces de contener su ansiedad. Cuando Bruno postuló la infinitud del universo, Kepler objetó que el horror secreto de esa idea lo encontraba a uno vagando en una inmensidad sin centro ni límites. Pascal confesó el pavor que le daba imaginarse el silencio eterno del espacio exterior. Y desde entonces estar en la Tierra ha significado asirse de su corteza y rezarle a la gravedad.

Sloterdijk se propone demostrar que mucho de lo relacionado con el término “globalización” surge del dilema no resuelto de la excentricidad de la Tierra. Argumenta que el propósito de superestructuras modernas como el libre mercado, las cadenas de televisión, las redes de telecomunicación o las compañías de seguros, ha sido reemplazar la seguridad perdida de los domos celestiales con un domo artificial del tamaño del planeta entero. Podemos decir que la monumental intervención arquitectónica necesaria para la implementación de la red celular, referida párrafos arriba, es uno de los componentes de este domo artificial. En sus términos, el trauma de la desestabilización terrestre se manifestó en una ofensiva desesperada: calentamiento global contra el frío cósmico que la Ilustración dejó entrar.

Últimamente, con frecuencia se nos invita a llamarle ‘la nube’ al Internet. Como el sistema atmosférico al que pertenecen las nubes, la infraestructura física del Internet envuelve a la Tierra por completo. Para referirse a ella, Benjamin Bratton habla de una red de computación a escala planetaria⁴. Aludiendo a los efectos de su aceleración inherente, William Gibson ubica a sus usuarios en una situación posgeográfica⁵. Sin embargo, la

composición general de la dichosa ‘nube’ no es necesariamente atmosférica; o por lo menos no en el estricto sentido gaseoso del término. Hablamos de edificios de almacenamiento de datos conectados por innumerables kilómetros de fibra óptica a cuyo través pulsos electromagnéticos insinúan la velocidad de la luz. Estos cables recorren el fondo del océano y el drenaje de la ciudad, se enredan entre techos y postes hasta alcanzar las antenas que coronan los edificios y las montañas, y que decoran las salas de nuestras casas. Las antenas, por su parte, emiten al aire la cacofonía inaudible que por fin se resuelve en las pantallas de nuestros dispositivos móviles. Y solo en este instante de interacción radiofónica entre la antena y la pantalla portátil el Internet satisface su fantasioso apelativo de nube. Sin desdeñar el mote, que resulta sugerente, cabe señalar que un término no menos evocativo da nombre a la plataforma sobre la que se atribuyen los derechos para la utilización del aire –como si de una agencia de bienes raíces se tratara– como recurso de telecomunicación: el espectro radioeléctrico. La frecuencia de 2.4 GHz del espectro aloja las transmisiones ‘WiFi’. Mientras los profesionales de la arquitectura se ciñen a los materiales constructivos que la escuela les dio, los ingenieros construyen la arquitectura electromagnética que rige el ritmo de nuestros días y dirige nuestra atención. Mientras la prensa especializada regularmente imprime variantes de objetos arquitectónicos encuadrados como en las fotografías del apogeo del movimiento moderno, los efectos de la urbanización del cielo pasan ampliamente desapercibidos.



La banda de 2,4 GHz del espectro radioeléctrico, a su vez enmarcado por los rangos audible y visible.



Figura 6. *La Plaza Mayor de México en el siglo XVIII o El paseo del virrey*, J. Antonio Prado (atribuido), ca.



Figura 7. *La Alameda de México*, José Ma. Velasco, 1866



Figura 8. *Vista de la Alameda desde un globo*, Casimiro Castro, 1855



Figura 9. Telcel. Comercial multimedia. 1999

De la Plaza de la Constitución a la Plaza Carso

En su estudio sobre la influencia de la obra poética de William Blake en la película *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), Alexis Harley cita la reacción de Philip K. Dick a la adaptación cinematográfica de su novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?*: “es como nuestro mundo, solo peor.”⁶ De ese mundo ficticio, cuya acción se desenvuelve en Los Ángeles de 2019, Harley agrega que lo peor es la condición de los Replicantes, seres virtualmente idénticos a los humanos, empleados como esclavos en la exploración y colonización extraterrestre; y compara la relación entre esas colonias y el ficticio Los Ángeles con lo que América fue para Europa en el siglo XVIII, la época en la que vivió Blake. “El imperio no ha sido abolido; solo ha desplazado su centro del palacio de Jorge III a la pirámide neo-Maya del genio corporativo Eldon Tyrell”⁷, CEO de la empresa fabricante de Replicantes.

Así como en el siglo XVI Copérnico desplazó el centro del universo de la Tierra al Sol, como en *Blade Runner* el centro del imperio se mudó de Inglaterra a Los Ángeles, o como en la real ciudad de Los Ángeles la designación de ‘célula urbana’ migró de la casa a la antena, también, en un sentido, hace no mucho que el ‘centro urbano’ de la Ciudad de México se recorrió de la Plaza de la Constitución a la Plaza Carso – de la plaza donde convergen los poderes religioso y estatal al desarrollo inmobiliario que resguarda las oficinas de América Móvil⁸, la empresa que administra la mayoría del mercado de las telecomunicaciones del país. Su desplazamiento, con dirección poniente, ha dejado una estela de monumentos que documentan el paseo del poder en México. *Westward the course of empire takes its way*⁹. Gracias al centralismo exacerbado del país, este paseo refleja la narrativa global en una imagen de cinco siglos compuesta de piedra, cristal, acero, concreto

y ondas de radio. Podemos reconstruir esta narrativa a partir del estudio del cruce entre ciertas obras pictóricas y publicitarias mexicanas con la arquitectura de este trozo de la ciudad.

Comenzaremos este breve repaso en el Zócalo o Plaza de la Constitución, o como le decían cuando fue terminada la primera pintura que visitaremos (ca. 1769): Plaza Mayor. “Miles de personas en miles de actos simultáneos”¹⁰, reza la descripción que Salvador Rueda ofrece de *La Plaza Mayor en el siglo XVIII* (figura 6), un óleo sobre tela atribuido a J. Antonio Prado. La elección de la palabra ‘actos’ subraya el carácter teatral inherente al diseño arquitectónico de la plancha de piedra. Como en un teatro, la relación entre un escenario y un auditorio enaltece la presencia de los personajes y objetos dispuestos sobre la superficie de la Plaza, envuelta en las miradas proyectadas desde los balcones de los edificios circundantes. Y efectivamente, el uso que se le ha dado a esta Plaza es frecuentemente histriónico, como el escenario de un teatro o un *set* de cine o televisión. El Zócalo ha hospedado eventos oficiales del Estado, conciertos, un ‘museo monumental itinerante’, pistas de hielo, manifestaciones, coreografías, árboles de navidad y peleas acrobáticas de James Bond sobre un helicóptero. En la pintura vemos un reparto masivo, *a cast of thousands*, donde cada actor interpreta un papel en la ciudad. “Cerca de un millar de personajes pintados con detalle en indumentaria, ornamento, ocupación. [...] Es el retrato del espacio público, donde convergen los distintos y bien jerarquizados poderes políticos terrenos y espirituales”¹¹, señala Rueda. También conocida como *El paseo del virrey*, la pintura atiende el recorrido que hacía el virrey (se ha supuesto que en este caso se trata de Carlos Francisco de Croix), con ritual solemnidad, del Palacio a la Catedral durante la época colonial de la Nueva España en América. “La ceremonia se efectuaba un día después

de la recepción del correo de España; entonces se ofrecía una misa de acción de gracias por la salud del rey o por la noticia afortunada de algún nacimiento real o matrimonio principesco.”¹² El carro del virrey, casi centrado sobre el margen inferior de la pintura, “es el último de una serie que se dirige al atrio y de otros, ya descargados, que se esconden tras la multitud que atestigua el movimiento, casi todos criollos y españoles de distintas edades y condiciones.”¹³ El punto de vista, dirigido hacia el poniente, flota sobre el centro del Palacio Virreinal (al centro del margen inferior del cuadro se distingue la campana que corona su puerta principal) y no muestra ni un parche de cielo. A pesar de que el cuadro fue realizado después del desarrollo de técnicas de dibujo en perspectiva, las líneas que enmarcan a los edificios corresponden a más de dos puntos de fuga en competencia. El caos de la multitud parece impregnar la geometría de la traza urbana que rodea a la plaza. Algo en la escena hace pensar en *Los proverbios flamencos* de Bruegel el Viejo (1559).

Desde que México se independizó de la colonia española otras fuerzas extranjeras se han interesado en controlar este pedazo de Tierra. En la figura 7, el óleo sobre tela *La Alameda de México* (José Ma. Velasco, 1866) retrata una escena correspondiente al momento histórico en el que Napoleón III invadió México, durante el Segundo Imperio francés. La pintura muestra a la emperatriz Carlota paseando con su corte en la Alameda, ubicada entre el Zócalo y su residencia, el Castillo de Chapultepec (apenas visible entre las frondas de los árboles, al fondo, sobre el horizonte); es decir, entre el centro del país y el satélite imperial de la ciudad. Como en la pintura anterior, la escena muestra la coexistencia de castas en el espacio público. Para nosotros, sin embargo, lo más interesante del cuadro está en la brevísima pincelada ocre que conecta el Castillo con la Alameda y representa el trazo inaugural del actual Paseo de la Reforma. Entonces llamada ‘Paseo de la Emperatriz’,

esta vialidad monumental estuvo inspirada en dos modernos modelos europeos: el bulevar parisino y la *ringstrasse* vienesa. El bulevar, un diseño asociado tanto a Napoleón III como a su arquitecto, el Barón Haussmann, fue una innovación urbana representativa de los esfuerzos de modernización del siglo XIX. Se caracterizó por la amplitud de su derecho de vía, la ordenada abundancia de vegetación, la estricta rectitud de sus largos ejes y la presencia de monumentos y estatuas en glorietas ubicadas en la intersección entre bulevares. Se argumentaba que estas características formales traerían orden, higiene y desplazamientos más eficientes a los parisinos. La implementación sistemática de la red de bulevares sobre el caótico entramado medieval de París significó una reconfiguración radical de la forma de la ciudad. Por una parte, porque para trazar un bulevar recto había que horadarlo entre los trazos quebradizos de las manzanas preexistentes y cubrir las caras abiertas de los edificios afectados con fachadas nuevas. Por otra, porque servía a una estrategia de contrainsurgencia. Concebido en Francia poco después de su agitado primer tercio del siglo XIX, el bulevar, con su largo, facilitaba la vigilancia del espacio público – desde los puntos de intersección entre ejes fue posible vigilar más áreas simultáneamente; con su ancho, dificultaba la construcción de barricadas y facilitaba el rápido despliegue de las fuerzas militares en las zonas más conflictivas. La *ringstrasse* (o anillo periférico), a diferencia del bulevar, se construyó a las afueras de la ciudad, circundando la muralla medieval de Viena. Como el bulevar, se compuso de una red de espacios públicos ajardinados, los cuales eran frecuentados por la burguesía con fines de esparcimiento y reconocimiento mutuo – saber quién es quién. Este tipo de diseños –la plaza, la alameda, el bulevar y la *ringstrasse*– fungían como una interfaz urbana, en el sentido de espacio “entre caras”, la cual establecía vínculos entre clase y la manera de desplazarse por la ciudad. La figura 10 retrata una multitud de caras entre monumentos. Estas características de la

interfaz están estrechamente ligadas al *flâneur* del siglo XIX, el tipo urbano-literario que recorría ociosamente la ciudad con fines estéticos, el hombre de la multitud a quien Baudelaire celebró como un atento y privilegiado espectador de la vida moderna. Tras el ascenso de la cultura del entretenimiento electrónico y el desarrollo de tecnologías de transmisión de imágenes a través del aire, ya en el siglo XX, el *flâneur* fue reemplazado por el televidente – desplazado del bulvar al sillón de la sala.¹⁴



Figura 10. *La Ringstrasse de Viena*, Theo Zasche, 1908

En la figura 8 otra representación de la Alameda muestra un panorama del límite poniente de la ciudad, el cual se mantuvo más o menos igual durante la colonia y el siglo XIX, hasta la llegada del automóvil, poco después de la revolución. La litografía coloreada *Vista de la Alameda desde un globo* (Casimiro Castro, 1855) comparte con *El paseo del*

virrey el punto de vista aéreo dirigido hacia el poniente, pero dos diferencias técnicas entre las dos imágenes coinciden en un mismo punto. Por una parte, tenemos que las leyes de la perspectiva rigen el trazo de la ciudad; por otra, desde el título sabemos que el artista sí observó la ciudad desde el aire para realizar su obra. La importancia de este detalle es tal que Castro decidió ubicar un ‘autorretrato’ del globo que le permitió ver el panorama exactamente en donde convergen los ejes viales que enmarcan la Alameda. Es decir, hace coincidir el punto de vista con el punto de fuga en el cielo.

José María Velasco y Casimiro Castro fueron dos de los paisajistas mexicanos más celebrados del siglo XIX. Ambos cercanos al poder, atendieron el progreso industrial en escenas del tren atravesando los valles y barrancas del país. Sin embargo, Casimiro Castro fue el primero en usar las nuevas tecnologías (el globo aerostático) para la realización de sus vistas aéreas¹⁵, muchas de las cuales fueron publicadas en el álbum litográfico *México y sus alrededores* (1856). Primeros planos de rocas y arbustos en varios paisajes aéreos de Velasco revelan su preferencia por la montaña. Es muy probable que Telcel, se haya inspirado en la litografía de la Alameda de Castro para la campaña de publicidad con la que se representa a sí misma desde finales del siglo pasado. La portada del menú de la cadena de restaurantes Sanborns, otra empresa subsidiaria de Grupo Carso, exhibe otra litografía de Castro. En la figura 10 vemos la fotografía de un globo azul flotando sobre un paisaje natural. La campaña publicitaria a la que pertenece esta imagen, acompañada del *slogan* “Todo México es territorio Telcel”, ha aparecido en un amplio rango de medios: ha sido transmitida en la radio y la televisión, proyectada en cines, impresa en carteles y revistas. Una flota de globos aerostáticos de Telcel vuela sobre ciudades mexicanas periódicamente.



Figura 11. La estrella portátil



Figura 12. Boceto del muestreo en la Plaza de la Constitución

***Paseo* – Registro de la accesibilidad a radiotransmisores WiFi**

Concluimos este ensayo con el avance de un proyecto de intervención del paisaje urbano capitalino que surge de la investigación precedente. El objetivo de *Paseo* es el de discernir la forma de ‘la nube’ de las telecomunicaciones en su intersección con la zona del país que aloja las iteraciones previas más elocuentes del proyecto de globalización al que la telecomunicación pertenece: el paseo de la Plaza de la Constitución a la Plaza Carso. A pesar de que su presencia sea atenuada por la cotidianidad y barnizada por el turismo, la Catedral aún refiere la colonización española de América, el Paseo de la Reforma el Segundo Imperio francés y los bulevares de Haussmann, y la Plaza Carso la cultura corporativa vigente que administra la telecomunicación en México. Se espera que, al enmarcar un atisbo del tráfico digital en este panorama monumental, la pieza ofrezca una plataforma para considerar el presente de las telecomunicaciones en los términos narrativos del añejo paisaje capitalino, que a su vez señala la composición política del país y su relación con el resto del mundo.

Para acercar nuestro procedimiento a un vocabulario de técnicas de visualización y análisis ambiental más conocidas, podemos referir el discernimiento de la nube como un muestreo del clima electromagnético de la zona. Usando un globo de vinilo de tres metros de diámetro equipado con un microcontrolador, una antena y un módulo de iluminación LED, entre otros componentes electrónicos (figura 11), reflejaremos en tiempo real la accesibilidad a transmisores WiFi en un gradiente de color en el que azul significa baja y rojo alta accesibilidad, como se muestra en el boceto de la figura 12. La intervención efímera será documentada cinematográficamente. El relieve del clima, además de hacerse visible (como un fulgor flotante) en tiempo real durante el muestreo, se hará audible (como

un zumbido envolvente) durante la posproducción del documento audiovisual traduciendo los datos recogidos por la antena en información sonora. El *Paseo* será exhibido en el Centro Nacional de las Artes, como parte de la muestra del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios del Centro Multimedia, en el Verano de 2016.

Notas bibliográficas

1. Ray Bradbury, *The Golden Apples of the Sun* (Nueva York: Doubleday, 1953).
2. Rem Koolhaas, *S, M, L, XL* (Nueva York: Rizzoli. 1993), pp. 1238-1264.
3. Peter Sloterdijk, *Bubbles*, (Los Angeles: Semiotext(e), 2011), pp. 20-25.
4. Benjamin Bratton, "On Geoscapes and the Google Caliphate: Reflections on the Mumbai Attacks." *Theory, Culture & Society* 26.7-8 (2010), pp. 329-42.
5. Mark Neale, *William Gibson, No Maps for These Territories*. DVD (Century City: Docurama, 2003).
6. Alexis Harley, "'America, a Prophecy': when Blake meets 'Blade Runner'" *Sydney Studies in English* 31 (2005), p. 64.
7. Ibid.
8. La compañía de telecomunicaciones América Móvil contiene las subsidiarias Telcel, Telmex, Prodigy, Claro, entre otras, y ofrece servicios de Internet de banda ancha, telefonía fija y celular, y televisión de paga.
9. "On the Prospect of Planting Arts and Learning in America. George Berkeley (1685-1753). Introductory to America. Henry Wadsworth Longfellow, Ed. 1876-79. *Poems of Places: An Anthology in 31 Volumes. America: Vols. XXV-XXIX.*"
10. Salvador Rueda Smithers, "Un día en la Plaza Mayor de México (siglo XVIII)." *Arqueología Mexicana* 116 (Julio - Agosto de 2012), p. 49.
11. Ibid. p. 45.
12. Ibid. p. 48.
13. Ibid.
14. En el cuento de Bradbury, antes de ser detenido, Leonard Mead les susurra a las casas suburbanas (cuyas ventanas son iluminadas por la luz fría de los televisores) al caminar entre ellas: "¿Qué pasan esta noche en el canal 4, canal 7, canal 9? [...] ¿Ya es hora de una docena de asesinatos diversos, de un *quiz*, de un comediante cayéndose del escenario?" Traducción del autor.
15. Lupina Lara, "Casimiro Castro (1826-1889)." *Resumen* 101 (Septiembre – Octubre 2009), p. 9.