

Twice-Told Stories: or the double erasure of Times Square

*Things must be twice-told in order to be safely redeemed from time and decay*¹.

The contemporary space of Manhattan is suffering from a series of Disneyfications and Theme Park simulations.

Times Square/42nd Street, for example, the meeting of two triangles that form an “X” at 42nd Street, was once was the popular entertainment district of vaudeville and the Broadway theater.

This rowdy playground has been the central public place where New Yorkers have celebrated New Years’ Eve since the early twentieth century.

Frequented by thousands of daily commuters who arrive via its labyrinthian subway system, Times Square/42nd Street is intimately linked to the entire metropolitan region.

It has been, as its name designates, the location of great newspaper and radio headquarters.

But at this very moment in time, Times Square/42nd Street is being rendered by Disney and turned into a wax museum with the likes of Madame Tussaud.

It is being regulated by guidelines that call for a requisite number of Lutses [Light Units in Times Square] and controlled by urban designers who have planned its spontaneous unplannedness. Times Square/42nd Street is becoming Disney’s “New York Land”.

Patrolled by private policemen, its garbage picked up by private collectors, and its signage refurbished by private allocations –under the general guidelines set down by its Business Investment District [BID]– it is becoming as clean and pure as a whistle.

How have we let this happen to such an iconic place of popular culture? Will Times Square/42nd Street survive, will its competitive chaos and tough-guy allure be able to hold out against this latest onslaught of improvement schemes?

Or has a grand mistake been made - and this disfunction junction mauled by disimprovement policies amending its authentic nature instead of its corruption?

Has Times Square/42nd Street become another non-place instantly recognizable from the images that circulate on our television and cinema screens but a space that we never experience directly².

Cuentos contados dos veces: la doble desaparición de Times Square.

“Las cosas han de decirse dos veces para ponerlas a salvo del tiempo y la decadencia”¹.

El espacio contemporáneo de Manhattan está padeciendo toda una serie de Disneyfications como si se tratara de un parque temático de atracciones.

Times Square/Calle 42, por ejemplo, la intersección de dos triángulos que forman una X en la Calle 42, fue en su día el área de entretenimiento de masas, donde se daban cita la picaresca del vodevil y el teatro de Broadway.

Este bullicioso patio de recreo ha sido el principal lugar público al que, ya desde comienzos del siglo XX, acuden los neoyorquinos a celebrar el Fin de Año.

Times Square/Calle 42 recibe diariamente a miles de transeúntes de todas las zonas de la ciudad, que llegan a través del laberíntico sistema metropolitano, íntimamente ligado a todo el área subterránea.

Ha sido, como su nombre indica, la razón social de grandes periódicos y emisoras de radio (*New York Times*, por ejemplo). Pero en este momento de la historia, Times Square/Calle 42 se está convirtiendo en un escenario de Disney o en un

museo de cera al estilo del londinense Madame Tussaud’s.

Se han marcado pautas que establecen un número determinado de Lutses (unidad de luz en Times Square) y la controlan diseñadores urbanos que han planificado su espontánea falta de planificación. Según parece, Times Square se está convirtiendo en *New York Landia*.

Sus calles las patrullan policías privados, la basura la recogen empresas de recogida privadas, y sus carteles han sido renovados con capital privado, eso sí, bajo las normas generales establecidas por la *sic* Business Investment District, BID (Organización de Empresarios para la Mejora). De esta manera, la zona se ha vuelto tan puritana y limpia como una patena.

¿Cómo hemos permitido que le suceda esto a todo un símbolo de la cultura popular? ¿Podrá sobrevivir Times Square/Calle 42? ¿Podrán el caos competitivo y el encanto de los tipos cachas contener el violento ataque que suponen los proyectos de mejora?

¿O es que acaso se ha cometido un error fatal, que ha resultado en que este punto de intersección ha sido estropeado por las políticas de desmejora, que han modificado su auténtica naturaleza en vez de erradicar su corrupción?

Christine Boyer

Professor of Architecture and
Urbanism School of Architecture
Princeton University.

Is it in danger of extinction or disappearance - reduced to an any-space-whatever?

Gilles Deleuze claimed that any-space-whatever is "... a perfectly singular space, which has merely lost its homogeneity, that is, the principle of its metric relations or the connections of its own parts, so that the linkages can be made in an infinite number of ways"³.

Times Square/42nd Street is a postmodern heterotopic space juxtaposing in a single real place several types of spaces. This open-ended disjunctive set of sites co-exists simultaneously as a retro-theater district, a media center, a Disneyland, a suburban-style shopping mall,

an advertising zone, a corporate office park, a movie but also a song, a novel, a play, a street, and a way of life, a place where prostitutes, pimps, hucksters, or teenagers rub shoulders with out-of-town conventioners, theater audiences, corporate executive secretaries, tourists, and families.

Can it also be a center for the visual arts, a place of emerging electronic industries, a truly plugged-in space connected to the rest of the world?

As a media center, Times Square has been at a crossroad since 1961 when the New York Times sold its 24 story triangular Times Square Tower, originally built in 1904.

Even "the Great White Way" the razzle-dazzle electronic wizardry of great neon signs that have turned the night lights of Time Square into a mid-town Coney Island since the mid-1920s has been tampered with by requiring that neon signage now adorn every new structure.

"Lutes" have been turned loose in the Square -defined by a 1987 ordinance that mandates the amount of illuminated signage and the degree of brilliance that new buildings *must* carry.

The city wants these new signs to be as flashy as possible, and advertising is clearly allowed, hoping to cover over the fact that Times Square has become a dull and dark canyon of over-large skyscraper office towers the unintended result of zoning bonuses that operated in the territory around the square from 1982 until 1987.

Artkraft Strauss Sign Corporation has kept the competitive glow of Times Square alive since the first animated ball dropped on the square in 1908.

They have even been responsible for the famous Camel ad which belched rings of smoke into the square, the moving-headline "zipper" around the Times Square Tower created in 1928,

¿Se ha convertido Times Square/Calle 42 en uno más de esos *no-lugares*, fácilmente reconocible por las imágenes que pululan en las pantallas de televisión o cine, pero que en realidad nunca hemos percibido directamente?².

¿Se encuentra en peligro de extinción o desaparición, reducido a un *lugar-cualquier-cosa*?

Gilles Deleuze, filósofo y antropólogo francés, afirmó que un *lugar-cualquier-cosa* es un "... sitio muy singular que simplemente ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio por el que se rigen sus relaciones métricas o las conexiones de sus propias partes, de manera que se pueden establecer infinitas combinaciones entre ellas"³.

Times Square/Calle42 es un lugar heterotópico posmoderno que yuxtapone en un solo espacio real, varios tipos de lugares. Este conjunto de sitios disyuntivo y sin fronteras existe simultáneamente en calidad de distrito retro-teatral, de cuartel general de medios de comunicación, de Disneylandia, de centro comercial al estilo suburbano, de área publicitaria, de centro empresarial, de película pero al tiempo de canción, de novela, de obra de teatro, de calle y en calidad de estilo de vida, un lugar donde prostitutas, chulos, vendedores ambulantes o adolescentes se entremezclan con congresistas de todo el mundo, público de teatro, secretarías de ejecutivos, turistas y familias.

¿Acaso puede ser este un lugar para las artes visuales, donde emergen industrias electrónicas, un lugar verdaderamente conectado al resto del mundo?

Como eje de varios medios de comunicación, Times Square/Calle42 ha padecido una crisis de personalidad desde que en 1961, la compañía New York Times vendiera su torre triangular de 24 pisos, la torre de Times Square, construida en 1904. Incluso la "Gran Vía Blanca", el embrujo frenético de los grandes carteles de neón que, desde mediados de los años 20, han hecho de las luces nocturnas de Times Square un parque de atracciones tipo Coney Island en medio de la ciudad, la han estropeado al exigir que todas los nuevos edificios tengan un cartel de neón.

Se ha dado carta blanca al número, por exceso, de Lutes: una ordenanza de 1987 establece la cantidad de carteles luminosos y el grado de iluminación que como mínimo *deben* tener los nuevos edificios.

La razón por la que la ciudad quiere que estos nuevos carteles sean tan resplandecientes como sea posible, y por la que la publicidad está claramente permitida, reside en la esperanza de ocultar el hecho de que Times Square se haya convertido en un cañón sombrío y oscuro ladeado por inmensos rascacielos, resultado no pretendido de los incentivos fiscales

Artkraft has put up about 99% of the signage in the square or more than 200 miles of neon.

Today it is responsible for Joe Boxer at 42nd and Broadway -a 6000 square foot lighted bottom strip that continuously unfurls birthday greetings, marriage proposals sent to the World Wide Web address or e-mailed to the underwear company Joe Boxer. Artkraft also has designed the fast paced triple zipper on the Morgan Stanley building on Broadway between 47th and 48th street that tells the spectator the latest financial data and stock quotes.

There is plenty of new signage to be seen in the Square: In fact Times Square is now so bright at night that not only can you see its glow from lower Manhattan looking up 7th or 8th avenue, but a new ball was required for New Year's Eve in 1995 because the old one no longer stood out in the blaze of lights.

But a cry has been heard on the inter-net that this traditional media center is losing its vitality and will never survive the electronic media revolution.

As a cultural pulse-point, Times Square/42nd Street is doomed to become a ghetto for quaint neon signage and saccharine musicals like *Cats* or *Beauty and the Beast* for the operative word on the square is nostalgia -or staged chaos- not reconceptualizing the future.

Instead of retro signage and sculptural camels smoking cigarettes, Times Square needs a dozen fast past flex-face billboards that change every 30 seconds.

And it should become an incubator space for the new electronic arts rather than the proposed format of yet more shopping and still trying to have some fun.

All of these so-called improvements have taken place under the watchful eyes of three redevelopment organizations "who keep an eye on that brew of the electric, vital, colorful and ... aesthetic chaos", that spells "the gestalt of Times Square":

But will all of this improvement activity salvage the trashy, glitzy raffish quality of the underbelly of life that once defined Times Square? Or is that desire only blatant nostalgia, what has been called "romanticizing the gutter"?

As the 1933 musical movie proclaimed 42nd Street (1933) was a "naughty, bawdy, gaudy, sporty" place already well in decline when it lent its iconic title to the film opening at the Stand Theater, five blocks away.

concedidos desde 1982 hasta 1987 para construir en el territorio que rodea la plaza.

Artkraft Strauss Sign Corporation, empresa de carteles luminosos, ha mantenido vivo el competitivo esplendor de Times Square desde que en 1908 descendiera por primera vez sobre Times Square la gigantesca bola iluminada que hoy día forma parte de la tradición de la Noche Vieja neoyorquina.

Incluso han sido los responsables del famoso anuncio del camello que arrojaba anillos de humo sobre la plaza, o la pantalla luminosa que rodea la Torre de Times Square desde 1928.

Y es que Artkraft ha colocado alrededor del 99% de los luminosos que hay en Times Square o, lo que es lo mismo, más de 320 kilómetros de neón.

Hoy día se encarga del Joe Boxer en la Calle 42 y Broadway, una franja luminosa de más de 550 m² que despliega constantemente felicitaciones por cumpleaños o propuestas de matrimonio enviadas a la página web de esta empresa de ropa interior o a su buzón de correo electrónico. También ha diseñado Artkraft la pantalla luminosa triple situada en el edificio de Morgan Stanley en Broadway, entre la Calle 47 y 48, que informa al espectador sobre los últimos datos financieros y las cotizaciones de la bolsa.

Hay muchísimos carteles que ver en la plaza, de hecho, Times Square está tan iluminado de noche que no sólo es posible apreciar su esplendor desde el bajo Manhattan mirando hacia arriba en la Séptima u Octava Avenida, sino que además, en la Noche Vieja de 1995 fue necesaria una nueva bola porque la que tenían antes ya no resaltaba entre el resplandor de las luces.

Sin embargo, se ha oído un grito en internet que nos advierte que este núcleo de medios de comunicación está perdiendo su vitalidad y que nunca podrá sobrevivir a la revolución de la comunicación electrónica.

Como centro de interés cultural, Times Square/Calle42 está sentenciado a convertirse en un ghetto de rebuscados carteles luminosos y musicales descafeinados como *Cats* o *La Bella y la Bestia*. Y es que la palabra clave de la plaza es nostalgia, o caos llevado a escena, y no reconceptualización del futuro.

En vez de letreros anticuados y esculturas de camellos fumando, Times Square necesita una docena de esas modernas vallas publicitarias que cambian cada treinta segundos.

Más aún, es preferible que se convierta en una incubadora de las nuevas artes electrónicas que en el estereotipo propuesto de más tiendas y algo de diversión.

Even so, 42nd Street was still the most imaginary yet glamorous street in the world, it was the hub of the entire theater world for thousands who dreamed about being an actor or dancer.

“That little thoroughfare” in “the heart of old New York”, invites the spectator to “come and meet those dancing feet” and as the heroine begins her tap routine, the chorus line –in one of Busby Berkeley’s great production numbers– turns it back and mounts the stairs enabling the spectators to see the placades that form an animated image of the New York skyline. While the buildings sway, the chorus line begins to exit along the prone body of the Empire State building.

The movie had that lean, hungry, underlit look of gangster films of the same era –a “hardboiled Musical” as Hollywood called it– for it had a social message that spoke to the times.

The spectacle of 42nd Street, the act of putting on a play, or a show within a show, is largely about securing a job in the theater. In fact, the movie was called “... the Times Square of the assembly line”.

The narrative of the play points out that “... the machine could not pause to brook over the destinies of the human beings that are caught up in its motion. Machines are impersonal things not given to introspect and retrospect. All that driving force was pounding relentless toward one goal - a successful premier on Forty-Second Street”.

The movie captured the ethos of the Depression years. Its opening coincided with the inauguration of Franklin D. Roosevelt as President, and opportunistically, Warner Brothers advertised the film with the slogan “Inaugurating a New Deal in Entertainment”.

Upon taking office, Roosevelt said “If I have read the temper of our people correctly, we now realize as we have never realized before our interdependence ... If we are to go forward, we must move as a trained and loyal army willing to sacrifice for the good of a common discipline”.

Cooperation was the new deal and Peggy Sawyer, the heroine of the movie, embodies this new sense: she works hard, resists temptation and gets her break but she does so as a cog in a vast machine, cooperatively following orders.

Commenting on Americanism and Fordism in the 1920s and 1930s, Gramsci noted that “American industrialists are concerned to maintain the continuity of the physical and muscular-nervous efficiency of the worker.

Todas estas “mejoras” se han llevado a cabo bajo la supervisión de 3 organizaciones de desarrollo, “que vigilan la elaboración del caos electrónico, enérgico, lleno de color y ... estético” que representa “el conjunto indivisible de Times Square”. Pero ¿podrán estas mejoras recuperar aquella calidad disipada, ostentosa e inútil de la vulnerable vida que en su día albergó Times Square? ¿O es que ese deseo no es más que pura nostalgia, lo que se ha dado a llamar “romantización del barrio bajo”?

Como se afirmó en la comedia musical de 1933 *La Calle 42*, éste era un lugar “pícaro, picante, horter y libertino” que ya estaba en decadencia cuando prestó su simbólico título a la película estrenada en el Theater Stand, a cinco manzanas. A pesar de eso, la Calle 42 todavía era la calle más fantástica y con más glamour del mundo; era la Meca del teatro para miles de personas que soñaban con ser actores o bailarines. “Esa pequeña vía pública” en “el centro de Nueva York” invita al espectador a “venir a ver esos pies de bailarín”, como reza la canción, y, mientras la heroína comienza su rutinario claqueo, la línea de coro, en uno de los números del famoso coreógrafo Busby Berkeley, nos da la espalda para subir las escaleras permitiendo a los espectadores ver los carteles que forman la imagen animada del perfil de Nueva York. Mientras

los edificios se inclinan, la línea de coro empieza a salir por el cuerpo boca abajo del Empire State Building.

La comedia tiene ese aire de carestía, de pobreza, de penumbra típico de las películas de gánsters de esa misma época, y fue calificada por Hollywood como un “musical severo”, pues contenía un mensaje social que hablaba de los tiempos. El espectáculo de *La Calle 42*, el acto de poner una obra, o un show, dentro de un show, trata en gran medida acerca de asegurarse un puesto en el teatro. De hecho, a esta película se le llamó “... el Times Square de la cadena de montaje”.

El narrador de la obra señala que “... la máquina no podía detenerse para enmendar el destino de los seres humanos que están insertos en su funcionamiento. Las máquinas son cosas impersonales no dadas a la introspección y retrospectión. Toda esa fuerza directriz estaba martillando implacablemente hacia un objetivo: un estreno con éxito en la Calle 42”.

La película refleja la actitud vital generalizada que se vivía en la época de Depresión. Su estreno coincidió con la inauguración de la presidencia de Franklin D. Roosevelt, por lo que, aprovechando la ocasión, la Warner Brothers hizo publicidad de la película con el slogan “Inaugurando un Nuevo Programa (*New Deal*) en el Ocio”, haciendo referencia al nombre que se le dio a las medidas de Roosevelt para levantar el país.

It is in their interests to have a stable skilled labor force, a permanently well-adjusted complex, because the human complex (the collective worker) of an enterprise is also a machine which cannot, without considerable loss, be taken to pieces too often and renewed with single new parts”.

The New Deal in Entertainment, was a lullaby on Broadway, a dream world of escape, from the repetitions and fragmentations of the conveyor belt and the assembly line.

But now as the global economy shifts and turns, information or data-processing has replaced the production of goods, the computer stands in for the machine, and leisure time not work time is on the rise.

Thus Americanism has turned into consumerism transforming the landscape of cities into new imagescapes for the display of commodities.

While leisure time has been utilized to stitch the worker into a commodified network of pleasurable and innocent entertainments.

Long ago, Walter Benjamin noted that architecture was always consumed by the collectivity in a state of distraction; all acts of forgetting take the form of distractions never allowing the essence of a thing to penetrate perception.

But now as the global economy shifts and turns, information or data-processing has replaced the production of goods, the computer stands in for the machine, and leisure time not work time is on the rise.

Thus Americanism has turned into consumerism transforming the landscape of cities into new imagescapes for the display of commodities.

Thus it should be no surprise that Times Square/42nd Street is the latest urban territory to be shaped by global capitalism or that it substitutes signs of the real for the real.

Distracted, we forget what role architecture in the city once might have held.

Why should we be critical of the new imagescape of Times Square intended to be televised more than experienced? Walter Benjamin warned us that:

“Criticism is a matter of correct distancing. It was at home in a world where perspectives and prospects counted and where it was still possible to take a standpoint. Now things press too closely on human society. The “unclouded”, “innocent” eye has become a lie, perhaps the whole naive mode of expression sheer incompetence. Today the most real, the mercantile gaze into the heart of things is the advertisement ... For

Al hacer posesión de su cargo, Roosevelt dijo: “Si he captado correctamente el temple de nuestro pueblo, en este momento nos estamos dando cuenta como nunca antes de nuestra interdependencia... Si estamos destinados a caminar hacia adelante, debemos hacerlo como un ejército preparado y leal con la voluntad de sacrificarse por el bien de una disciplina común”.

La cooperación era el *New Deal* y Peggy Sawyer, la heroína de la película, encarna este nuevo concepto: trabaja mucho, resiste la tentación y finalmente obtiene su recompensa, pero lo hace como una rueda dentada de una gran máquina, cooperando en el cumplimiento de órdenes.

En un comentario sobre Americanismo y Fordismo en los años 20 y 30, el pensador y político italiano Gramsci señaló: “los empresarios americanos se preocupan por mantener la continuidad de la eficiencia física, muscular y síquica del trabajador. A ellos les interesa tener una mano de obra cualificada y estable, un complejo que funcione bien permanentemente, ya que el conjunto humano (el trabajador colectivo) de una empresa es también una máquina que no puede desguazarse sin pérdidas considerables y renovarse añadiendo nuevas piezas”.

El *New Deal* en el Ocio era una canción de cuna en Broadway, un mundo onírico para evadirse de las repeticiones y fragmentaciones de la cinta transportadora y de la línea de montaje.

Pero ahora, con el cambio de la economía mundial, la información o el procesamiento de datos ha reemplazado la producción de bienes, el ordenador suple a la máquina, y el tiempo de ocio, no el tiempo de trabajo, va en aumento.

Así, el Americanismo se ha convertido en Consumismo, por lo que el paisaje de las ciudades se ha transformado en escaparates donde se exponen artículos de consumo.

Simultáneamente, el tiempo de ocio se ha utilizado para incitar al trabajador a formar parte de una acomodada red de placeres e inocentes entretenimientos.

Hace ya tiempo, Walter Benjamin hizo notar que la colectividad siempre consumía la arquitectura en un estado de distracción; todos los actos de olvido adoptan la forma de distracción, por lo que nunca se percibe la esencia de las cosas. Por tanto, no debería sorprendernos que Times Square/Calle42 sea el último reducto urbano que queda por ser modelado por el capitalismo global o que sustituye carteles de lo real por lo real.

Distraídos, olvidamos qué papel pudo haber desempeñado en su día la arquitectura de la ciudad.

¿Por qué debemos ser críticos con la nueva imagen de Times Square, orientada más bien a ser televisada que experimentada? Walter Benjamin ya nos advirtió:



the man in the street, however, it is money that ... brings him into perceived contact with things. And the paid critic, manipulating paintings in the dealer's exhibition room, knows more important if not better things about them than the art lover viewing them in the showroom window ... What, in the end, makes advertisements so superior to criticism? Not what the moving read neon sign says - but the fiery pool reflecting it in the asphalt".

Benjamin was arguing that the tempo of modern life no longer facilitated the old style of rhetorical convincing but required a new form of picture-writing taken from advertising.

Advertising was a peculiarly America event, and Le Corbusier surmised its origin lay in the great size of the country - its millions of citizens stretched over vast open spaces had constantly to be informed that this or that existed.

Yet advertising was banal and without plastic quality, he would ban it from the streets of the city "... the traffic lights cause vertigo; in the streets and along highways immense, shining, and as it were cellophaned, posters - young men and young women of the pure American type, exuberantly healthy, their cheeks provided with useful reflections - fruits shining and also cellophaned, with all their reflections; boxes of various products, bottles, cars, always cellophaned and supplied with reflections ... M. Ingres, raising his finger, said to his students: "Gentlemen, reflections are unworthy of great art".

But the lights of Broadway were seductive. Le Corbusier admitted that

"... I cannot pass by the luminous advertising on Broadway. Everyone has heard about that incandescent path cutting diagonally across Manhattan in which the mob of idlers and patrons of motion pictures, burlesque shows and theaters moves.

Electricity reigns, but it is dynamic here, exploding, moving, sparkling, with lights turning white, blue, red, green, yellow. The things behind it are disappointing.

These close-range constellations, this Milky Way in which you are carried along, lead to objects of enjoyment which are often mediocre. So much the worst for advertising! ...

And on Broadway, divided by feelings of melancholy and lively gaiety, I wander along in a hopeless search for an intelligent burlesque show in which the nude white bodies of beautiful women will spring up in witty flashes under the paradisiac illumination of the spotlights".

"La crítica es una cuestión de correcto distanciamiento. Se encontraba muy a gusto en un mundo en el que la perspectiva era importante y en el que aún era posible atenerse a un punto de vista. Hoy en día, las cosas están muy encima de la sociedad humana, impidiendo la objetividad. El ojo "inocente", "despejado", se ha convertido en una mentira, quizás toda la manera de expresión naif rebosa de incompetencia. Ahora, lo más real, la mirada comercial en el corazón de las cosas, es la publicidad ... Para el ciudadano de a pie, sin embargo, es el dinero lo que le hace ser consciente de las cosas que percibe. Y el crítico remunerado, que manipula los cuadros en la galería de arte, sabe cosas más importantes, si no mejores, acerca de éstos que el amante del arte que va a contemplarlos a una exposición. ¿Qué es lo que, al fin y al cabo, hace la publicidad tan superior a la crítica? No es lo que dice el luminoso de neón rojo, sino su feroz reflejo en un charco de la carretera".

Benjamin sostenía que los tiempos modernos ya no eran dados a la vieja retórica convincente, sino que requerían una nueva forma de imagen-rótulo tomada de la publicidad. La publicidad fue un acontecimiento particularmente americano. Le Corbusier suponía que la causa de sus orígenes era la gran extensión del país: sus millones de habitantes, espar-

cidos sobre grandes extensiones, tenían que estar informados constantemente de que *esto* o *aquello* existía.

Aunque la publicidad era banal y sin la calidad plástica de hoy en día, Le Corbusier la hubiese retirado de las calles de la ciudad: "... los semáforos dan vértigo, en las calles y autopistas nos encontramos grandes carteles resplandecientes, como si tuvieran celofán, de chicos y chicas del más puro estilo americano, rebosantes de salud, con las mejillas dotadas de los muy útiles reflejos; carteles de frutas brillantes y también cubiertas de celofán, con sus correspondientes reflejos; de cajas de varios productos, botellas, coches, todos ellos con celofán y reflejos... M. Ingres, alzando el dedo, dijo a sus alumnos: "Señores, los reflejos son indignos del arte sublime".

Sin embargo, las luces de Broadway eran seductoras. Le Corbusier admitió:

"No puedo pasar por alto la publicidad luminosa de Broadway. Todo el mundo ha oído algo acerca de la vía incandescente que corta Manhattan diagonalmente, en la que se mueve una muchedumbre de desempleados y mecenas de películas, espectáculos burlescos y teatros.

La electricidad reina en este lugar, pero aquí es dinámica: explota, se mueve, chispea, y las luces se vuelven blancas,

Far from pitting desire against rationality, the compelling advertising image against the purities of high art –opposing forces that lead nowhere– Walter Benjamin noted instead that

“The commodity ... celebrates its incarnation in the whore”. She is both cunning saleswoman and item for sale and sets up a burning desire that can never be quenched. She is the one who leads the stroller of city streets astray by enticing him to step over the threshold of lust into oblivion.

And so the destabilizing forces of desire must be eradicated from Times Square if it is to be transfigured into a pleasurable, innocent, or enchanted but never seductive locale - a place that will incorporate and use productively the very play with advertising signs that simultaneously threaten its existence with disruptive impropriety.

Since the decline of legitimate theater along 42nd Street or “The Deuce” as the block of 42nd Street braced by Times Square and Eighth Avenue is called, Times Square/42nd Street has seen the spread of pornography and a sordid undercurrent of crime and prostitution take over its terrain.

But we should be reminded that the last legitimate stage production on 42nd Street closed in 1937 and most of that street’s theaters became movie houses shortly after the Brandt Organization bought them in 1933. Of the 13 fabled theaters that once adorned 42nd Street –all built between 1899 and 1920– there are only 5 survivors.

Beginning in 1982 when John Portman’s 50 story Marriott Marquis Hotel was built, the city has waged a war to “clean up” the area.

But Times Square has always had its burlesque shows, its B-rated movies, its fleapit paradises and it has also had other improvement crusaders, vice squads, and prohibitions

–so why do we continued to tell tall tales of the decline, danger and sordidness of Times Square and its need for redevelopment? Why erase this popular good time place from our collective memory?

No other American place stands out as a monument to raucous commercial enterprise more than does Times Square.

After two decades of debate, this famous space has been placed in a state of suspension and we wait to discover whether it has been weakened beyond repair, or been given a new lease on life. Will the city be strong enough to over-ride these disimprovements and invade its sanitized domain?

azules, rojas, verdes, amarillas ... Sin embargo, las cosas que están detrás son decepcionantes.

Estas constelaciones de poca extensión, esta Vía Láctea en la que estamos envueltos, nos conducen a objetos de ocio generalmente mediocres. ¡Con diferencia, lo peor de la publicidad!...

Y en Broadway, dividido por sentimientos de melancolía y alegría, deambulo en busca de un espectáculo burlesco inteligente, en el que los blancos cuerpos desnudos de bellas chicas resaltan en divertidos destellos bajo la paradisíaca iluminación de los focos”.

Lejos de anteponer el deseo a la racionalidad, la irresistible imagen de la publicidad a las puezas del arte sublime (fuerzas opuestas que no llevan a ninguna parte), Walter Benjamin hizo notar:

“El artículo de consumo... celebra su encarnación en la prostituta”. Ella es tanto la astuta vendedora como el producto en venta, y provoca un deseo ferviente imposible de sofocar. Ella es la que descarría al viandante de las calles de la ciudad tentándole a cruzar el umbral de la lujuria para entrar en el olvido. Y por eso, las fuerzas desestabilizadoras del deseo deben ser erradicadas de Times Square si se quiere convertir este en un lugar complaciente, inocente o encantado, pero nunca

seductivo, un lugar que incorporará y utilizará de manera productiva una verdadera representación teatral de carteles publicitarios, que son los que al mismo tiempo amenazan con acabar con la existencia de este sitio con una falta de decoro destructiva.

Desde que se produjo el declive del verdadero teatro (en oposición al teatro barato) que se ofrecía a lo largo de la Calle 42, o “The Deuce”, como se le llama a la manzana de la Calle 42 con Times Square y la Octava Avenida, Times Square/Calle42 ha sido testigo de la expansión por toda la zona de la pornografía y la sórdida contracorriente del delito y la prostitución. Pero deberíamos tener en cuenta que la última producción de teatro verdadero llevada a cabo en la Calle 42 cerró en 1937, y la mayoría de los teatros de esa calle se habían convertido en salas de cine poco después de que la Organización Brandt las comprara en 1933. De los 13 teatros legendarios que en su día adornaron la Calle 42, construidos todos entre 1899 y 1920, sólo quedan 5 supervivientes.

Desde 1982, año en que se construyó el hotel de 50 plantas de John Portman, el Marriot Marquis, la ciudad ha librado una batalla para “limpiar” la zona.

Sin embargo, Times Square siempre ha tenido sus espectáculos burlescos, sus películas de serie B, sus paraísos del cine de

The New York Time's architectural critic Herbert Muschamp points out that "the goal of the \$20 million plan [of '42nd Street, Now!]' is not so much to overhaul the street physically as to reconstruct people's perception of it ...

A lot of time, money and public relations have gone into constructing the image of 42nd Street as a squalid corridor of horrors that can only be redeemed by ripping it apart.

The image is not unconnected to reality. The decay, crime, drugs, pornography and prostitution are real, and no one thinks that these are civic assets.

... even in its most blighted state the street continued to draw people who came to enjoy the bright lights, crowds and budget movie tickets. And it has never been clear that real estate development is the ideal deterrent to squalor or crime".

We could claim that New York City Real Estate values and the mid-town zoning district that operated between 1982-1987 and allowed taller and bulkier skyscrapers from Time Square to Columbus Circle along the Broadway spine killed Times Square and turned it into a corporate office Park.

Or we could mention the competition with the Wall Street area in lower Manhattan that favored Times Square as this new office park because it lies near the city's most densely populated mass transit hub and is in close proximity to commuter rail lines at Grand Central Station and Penn Station.

And of course there has been the city's economic development policies that have pushed family-style entertainment for the masses as a tourist incentive and demanded that the gutter sordidness and notorious vice zone of Times Square be erased by reallocating sex to safety zones on the periphery of the city.

After this law goes into effect in November of 1996, Times Square and its architecture of ludic pleasures will be considerably diminished. It will keep, for the sake of nostalgia, 6 to 10 of its original porn shops -but more than 10 evidently would tip the scales and produce sordid secondary effects such as crime, drugs, and declining real estate values.

Narrating the story of disappearance: Real Estate values alone do not tell us why the void exists in Times Square that enables us to tell tall tales about crime, prostitution, drugs, and illicit businesses.

Perhaps, instead, we should examine the role this public space has held in the popular memory of the city, for we will find that a double gap has occurred in our memory devices—one in the late 1940s and another in contemporary times— facilitating the telling of twice-told stories.

poca monta, y también ha tenido otras campañas de mejora, brigadas antivicio y prohibiciones, así que ... ¿cómo es que continuamos contando cuentos chinos sobre la decadencia, el peligro y la suciedad de Times Square y sobre la necesidad de reconstruir este sitio? ¿Por qué eliminar de nuestra memoria colectiva este lugar de diversión popular?

Ningún otro lugar en América destaca tanto como monumento a la estridente empresa comercial como lo hace Times Square.

Después de dos décadas de debate, nos hemos visto inmersos en un estado de suspense con respecto a este sitio. Ahora, esperamos a que se descubra si se ha debilitado irreparablemente o si se le ha devuelto la vitalidad. ¿Será capaz esta ciudad de sobrellevar estas desmejoras y volver a invadir su dominio saneado?

El crítico de arquitectura del diario *New York Times*, Herbert Muschamp señala: "El objetivo del plan de los 20 millones de dólares [el de "¡¡Calle 42, ya!!" para reorganizar la zona] no es tanto reconstruir la calle físicamente como reconstruir la percepción y el concepto que tienen los ciudadanos de ella... Mucho tiempo, dinero y relaciones públicas se han aunado para erigir la imagen de la Calle 42 como un pasillo miserable de horrores, que sólo puede salvarse mediante la extirpación.

La imagen, a decir verdad, no está desvinculada a la realidad. La decadencia, la delincuencia, las drogas, la pornografía y la prostitución son reales, y nadie piensa que sean valores morales.

... incluso en su estado de máxima ruina, la calle seguía atrayendo a gente que venía a disfrutar de las resplandecientes luces, del bullicio y de las películas baratas. Y nunca ha estado claro que el desarrollo de bienes inmuebles sea el freno ideal a la miseria o la delincuencia".

Podríamos afirmar que los criterios referentes a los bienes inmuebles de la ciudad de Nueva York, junto con el control sobre el uso del suelo que se llevó a cabo en el centro de la ciudad entre 1982 y 1987 y que permitió que se construyeran edificios más altos y voluminosos a lo largo de Broadway desde Times Square hasta Columbus Circle, aniquilaron Times Square y lo convirtieron en un conjunto de edificios de oficinas.

O también podríamos mencionar la competencia que surgió con la zona de Wall Street en el bajo Manhattan, que favoreció el que Times Square se convirtiera en este nuevo centro de oficinas debido a que está ubicado cerca del núcleo con más tránsito de masas de la ciudad y a que está muy próximo a las líneas ferroviarias de cercanías de las estaciones *Grand Central Station* y *Penn Station*.

These gaps enable a distinction to be made between realistic representation and simulated effects. And this distinction, in turn, engenders a twice-told story that lingers nostalgically over the memory of Times Square trying to keep it from change and destruction.

Deleuze argues that any-space-whatever began to proliferate after WWII - they were demolished or reconstructed towns, places of undifferentiated tissue or underutilized and fallow lands such as docklands, warehouses or dumps.

Represented in film, these any-space-whatevers became spiritual spaces: an amorphous set that eliminated that which happened and acted in it, a non-totalizable space full of shadows and deep black holes.

They were pessimistic sites, offering no promise of comfort or retreat. Times Square was a quintessential postwar any-space-whatever.

In postwar America, when the first memory gap occurred and the first story was told, central places such as Times Square were beginning to be threatened with disappearance.

As a result, Times Square, along with other important places of the city, were reduced to representational images that could stand-in for places no longer explored by pedestrians nor remembered from the details of direct encounters.

This was a way of memorializing their loss, without committing them to nostalgic re-enactments.

A certain degree of command and control over these unknown terrains could be effected, however, by narrating a series of technical facts and enumerating their characteristics.

The detective story and the police narrative are devices that offer an illusion of reality in narrated form.

They can be used to focus on, underline, point out and re-member parts of the city that have been covered over by mysterious events. They presented an imaginary centered and legible city and thereby enabled the spectator to "cognitively map" or gain command and control over a place that was no longer experienced directly.

Kevin Lynch used the terms "cognitive map" in *The Image of the City* (1960) to explore how mental images not only affected a spectator's sense of identity, well-being and belonging to a particular city but also made the city memorable or imageable.

Y, por supuesto, hay que mencionar las políticas de desarrollo económico de la ciudad, que han introducido para las masas el ocio al estilo familiar como reclamo turístico, y han exigido que la sordidez barriobajera y el evidente vicio de Times Square sea erradicado, realojando el sexo en zonas más seguras de la periferia de la ciudad.

Después de que en noviembre de 1996 entrara en vigor esta ley, Times Square y su arquitectura de lúdicos placeres se habrán reducido. Se mantendrán, por consideración con la nostalgia, entre 6 y 10 sex shops, aunque si quedasen más de 10, evidentemente se desequilibraría la balanza y se producirían terribles efectos secundarios tales como delincuencia, drogas y declive de los principios que rigen los bienes inmuebles.

Narrando la historia de la desaparición: Los principios que rigen los bienes inmuebles en sí no nos dicen por qué existe este vacío en Times Square que nos da pie a contar historias exageradas sobre delincuencia, prostitución, drogas y negocios ilícitos.

Quizás, en lugar de eso, deberíamos examinar el papel que ha desempeñado este lugar público en la memoria popular de la ciudad, ya que descubriremos que se ha producido una doble laguna en nuestros mecanismos de memoria: uno a finales de

los años 40 de este siglo y otro en la época contemporánea, haciendo posible contar cuentos contados dos veces.

Estas lagunas nos permiten que se establezca una distinción entre representación realista y efectos simulados. Esta distinción, a su vez, genera un cuento contado dos veces que se resiste nostálgicamente a desaparecer de la memoria de Times Square, intentando salvarlo del cambio y la destrucción.

Deleuze argumenta que los *lugares-cualquier-cosa* empezaron a proliferar después de la Segunda Guerra Mundial: eran ciudades demolidas o reconstruidas, lugares de tejido indiferenciado o infrautilizado y *tierras en barbecho* como zonas portuarias, almacenes o vertederos.

Representados en películas, estos *lugares-cualquier-cosa* se convirtieron en lugares espirituales: un conjunto amorfo que eliminaba todo aquello que acontecía o actuaba en él, un sitio no totalizable lleno de sombras y profundos agujeros negros. Eran sitios pesimistas, que no ofrecían perspectivas de bienestar o de refugio. Times Square era el *lugar-cualquier-cosa* de posguerra por excelencia.

En la América de posguerra, cuando se produjo la primera laguna en nuestra memoria y se contó el cuento por primera vez, los lugares neurálgicos como Times Square empezaban a estar en peligro de extinción.

Fredric Jameson argues that this cognitive framework enables a spectator to project an imaginary image of the total city even where it might be broken in parts. The spectator is able subsequently to gain a sense of place and to construct a composed ensemble that can be retained in memory, and used to map and remap the city along flexible and changing trajectories.

But this was the problem in postwar cities: the relationship between the spectator's perception of the physical structure of the city had been shattered and a "cognitive map" could no longer be based on direct experience.

Some other device had to mediate between the two and render the city readable. A "cognitive map" could be produced, for example, by images of cities depicted in films and photographs.

The semi-documentary *The Naked City* (Jules Dassein, director 1948) provides an excellent example of such mediating devices that "cognitively map" the city because it not only stars the streets and landmarks of Manhattan as its main feature attraction, but utilizes voice-over narration in an unusual manner.

Voice-over narration helps to illustrate the case history of police work and to tie together the 107 different locations filmed in the streets and buildings of New York City.

From its beginning, the spectator is presented with a bird's eye view of the city, stretched out below and waiting for inspection –this is a truthful story, the Naked City whose facts will be exposed, whose crimes will be revealed.

The narrator/director Mark Hellinger is above all a story-teller who maps out the space of New York while simultaneously directing the flow of the narration.

His voice over remarks on the next move, informs the viewer of police routines and offers background information on the characters. It enables the spectator to dip in and out of "representative" New Yorker's minds as they go about their daily routines.

Then the narrator omnisciently withdraws to a higher level where he weaves together the montage of images and story lines as the camera constantly shifts its visual and narrative focus.

He tells the young detective Halloran who is staring out a large window that looks out over the city, "[t]here's the layout, Jim. The man who killed Jean Dexter is somewhere down there. Can't blame him for hiding can you?"

Como resultado, Times Square, junto con otros lugares importantes de la ciudad, fueron reducidos a imágenes representadas que podían suplir esos lugares que ya no serían explorados por los viandantes ni recordados por los detalles captados en encuentros directos.

Este era un modo de memorizar la pérdida de estos lugares, sin hacer reconstrucciones nostálgicas.

Sin embargo, se podría ejercer cierto mando y control sobre estos terrenos desconocidos mediante la narración de una serie de datos técnicos y la enumeración de sus características. Las historias de detectives y las novelas policíacas son mecanismos que ofrecen una versión de la realidad en forma de narración.

Se pueden usar para examinar, destacar, señalar o recordar partes de la ciudad que han sido empañadas por acontecimientos misteriosos. En ellas se presentaba una ciudad imaginaria centrada y legible y por lo tanto brindaban al espectador la posibilidad de "mapear cognitivamente" un lugar que ya no era experimentado directamente, o adquirir control sobre este.

Kevin Lynch empleó los términos "mapa cognitivo" en *The naked city* (1960) (La ciudad desnuda) para investigar cómo las imágenes mentales no sólo tenían sus efectos sobre el sen-

tido de identidad del espectador, su bienestar y su pertenencia a una ciudad concreta, sino también hacían que la ciudad se pudiera recordar y estructurar con imágenes.

Fredric Jameson argumenta que esta estructura cognitiva permite al espectador proyectar una visión imaginaria de toda la ciudad incluso donde ésta pudiese estar fragmentada en varias partes. Como consecuencia, el espectador puede adquirir un sentido de orientación y construir un conjunto ensamblado susceptible de ser retenido en la memoria y de usarse para mapear y remapear la ciudad siguiendo trayectorias flexibles y variables.

Pero este era el problema de las ciudades en la posguerra: el modo de percibir la estructura física de la ciudad que tenía el espectador había sido hecha añicos, por lo que "un mapa cognitivo" ya no podía estar basado en la experiencia directa.

Le correspondía a algún otro mecanismo la tarea de mediar entre el espectador y la ciudad y hacer que ésta fuese legible. Se podía producir un "mapa cognitivo" por ejemplo, empleando las imágenes de la ciudad que aparecen en las películas y fotografías.

El semi-documental *The Naked City* (sic Jules Dassein, director 1948), es un excelente ejemplo de mecanismo mediador que "mapea cognitivamente" la ciudad, puesto que el papel



It is up to this detective to make the connections that solve the mystery just as he slowly blocks out one street after another street on his sectional map of lower Manhattan searching step by patient step for the killer's address.

Camera shots that follow the detective as he walks through the city, that capture him mapping out block after block on his map, plus skyline panoramas and views out over the city, in addition to the invisible lines of telecommunication,

"cognitively map" the city for the spectator trying to offer a synoptic view that spatial fragmentation –both the reality of the postwar American city and the filmic process of montage– increasingly renders impossible.

To explore another manner in which the title of "The Naked City" and even the process of mapping have been replayed, it should be noted that the title for Hellinger's movie was taken from

a 1945 book of photographs entitled "Naked City" by Weegee, the sensational crime photographer. Before the title adorned a Hollywood movie and its subsequent television series, it was Weegee who turned the prying eye of his camera on the bizarre and disorderly life of New York City.

He recorded the spectacle of its streets: the cruel and violent life of murders, fires and accidents and the compelling scenes of loneliness, homelessness, and poverty.

His sensational snapshot of a car accident (1945), published in *Naked City*, captures a police man's futile gesture towards a paper-covered corpse while a movie marquee ironically announces the "Joy of Living". The quickness of this image and its jarring juxtapositions inhibit the auratic potential of photography which otherwise endow it with a timeless quality.

Instead, this Street photography sets up a virtual monument to the death of the city, the withdrawal of life, money and people from communities that were being "killed" by the bulldozer.

The dark photographs of *Naked City* map this death, this twilight of the life of a great city and the blackness that smothers it and can not be erased.

By the summer of 1957, the MIBI ("Mouvement Internationale pour un Bauhaus Imaginiste" one of the precursors of the Situationist International) had re-appropriated the title for a map of Paris created by Guy Debord.

principal no sólo lo desempeñan las calles y puntos destacados de la ciudad, sino también una voz narrativa empleada de un modo un tanto inusual.

La voz narrativa ayuda a ilustrar el caso que sigue un policía y a vincular los 107 lugares diferentes que se filman en las calles y edificios de la ciudad de Nueva York.

Desde el comienzo, se le brinda al espectador una vista de pájaro de la ciudad que se extiende bajo la cámara en espera de ser examinada: esto es una historia real, la Ciudad Desnuda cuyos hechos serán expuestos, cuyos crímenes serán revelados.

El narrador / director Mark Hellinger es sobre todo un cuenta cuentos que mapea el espacio de Nueva York al tiempo que dirige el decurso de la narración.

Su voz en off comenta el siguiente movimiento, informa al espectador sobre la rutina de la policía y ofrece información acerca de los personajes. Permite al espectador recorrer las mentes del "estereotipo" de neoyorquino en el devenir de sus vidas cotidianas.

Entonces, el narrador omnipresente nos atrae a un nivel superior, donde entreteje el montaje de imágenes con el argumento mientras la cámara cambia constantemente su foco narrativo y visual.

Le dice al joven detective Halloran, postrado en frente de un ventanal desde el que se divisa la ciudad: "(ahí) está el trazo de Jim. El hombre que mató a Jean Dexter está en algún lugar de ahí abajo. No podrás reprocharle que se esconda, ¿no?"

Es tarea de este detective el hacer conexiones que resuelvan el misterio. Mientras, recorre manzana a manzana en su mapa del bajo Manhattan buscando pacientemente paso a paso la dirección del asesino.

Las tomas de cámara que siguen al detective en su caminata por la ciudad, que le captan mapeando en su mapa manzana tras manzana, junto con los panoramas del perfil de la ciudad y las vistas de pájaro, además de las vías de comunicación invisibles, "mapean cognitivamente" para el espectador, intentando ofrecerle una visión sinóptica que la fragmentación espacial (tanto la realidad de la ciudad americana de posguerra como el proceso de montaje de la película) hace cada vez menos posible.

Para ahondar en otra manera en la que el título *The Naked City* e incluso el proceso en sí de mapear ha sido repetido, debería hacerse notar que el título de la película de Hellinger fue tomado de un libro de fotos de 1945 titulado *Naked City* (Ciudad desnuda), de Weegee, el sensacional fotógrafo de crímenes. Antes de que el título adornara una película de Hollywood y su subsiguiente serie de televisión, fue Weegee

This map, like its predecessors, underscored a developing crisis in both the construction and perception of contemporary urban form.

By now a well-known image, the map consisted of 19 cut-outs from a pocket guide to Paris that were printed in black ink with red directional arrows linking each sections.

The cut-outs depicted what Guy Debord defined as a “unity of atmosphere” –a special place such as the Luxembourg Gardens, Les Halles, the Ledoux Rotunda, or the Gare de Lyon– often a wasteland or an old districts left behind in the wake of modernization which contained unusual attractions for strollers and enabled unknown encounters to occur.

The arrows on the other hand illustrated tendencies of orientation for a stroller who might cross the area devoid of specific intentions.

This was an experimental “map” representing a system of playful spontaneity enabling sensitive participants to experience the city’s many marvels, to recode and repossess its terrain. Thus the map of “The Naked City” becomes a heterotopic narrative of open possibilities where each follower must choose different paths through the city and overcome the obstacles the city presents.

As the film entitled *The Naked City* strips Manhattan bare, enabling its streets and landmarks to become the stars of the film, so the sectional cutouts are the stars of Paris.

If the city of New York offered only tiny clues to be used to overcome the obstacles it presented against its many unsolved crimes, then Paris too yielded only tiny clues to a future narration of new possibilities.

And if the film inverted the synoptic view of mapping the city, only adding to its fragmented reality and its threatened dis-memberment, then so too Debord’s map fragments the experience and perception of the pedestrian who drifts from one selected “unity of atmosphere” to another without knowing either how these juxtapositions are connected or how they might present an illusion of the city as a totality.

The map’s self-reflective intention is to actualize – and thus to make the spectator aware of – the artifice of spatial construction, of the city planners’ arbitrary creation of spatial districts, and their imposition of a false unity on the face of the city.

The map’s self-reflective intention is to actualize – and thus to make the spectator aware of – the artifice of spatial construction, of the city planners’ arbitrary creation of spatial districts, and their imposition of a false unity on the face of the city.

quien apuntó el ojo fisgón de su cámara en la extraña y turbulenta vida de Nueva York.

Grabó el espectáculo de sus calles: la cruel y violenta vida de los asesinatos, incendios y accidentes y las imponentes escenas de la soledad, el desamparo y la pobreza.

Su magnífica instantánea de un accidente de coche (1945), publicada en *Naked City*, capta el inútil gesto que pone un policía ante un cuerpo sin vida cubierto de papel de periódico, al tiempo que, irónicamente, desfila en un panel luminoso la frase “*Joy of Living*” (“el placer de vivir”). La rapidez de esta imagen y sus yuxtaposiciones discordes inhiben el potencial aurático de la fotografía que, por otro lado, la dotan de una calidad atemporal.

En cambio, esta fotografía de la calle erige un monumento virtual a la muerte de la ciudad, la retirada de la vida, el dinero y la gente de comunidades que estaban siendo destruidas por los bulldozer.

Las grises fotografías de *Naked City* mapean su muerte, este crepúsculo de la vida de una gran ciudad y la negrura que la apaga y que no se puede suprimir.

En el verano de 1957, el MIBI (“Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste”, uno de los precursores de la Internacional Situacionista) se había reapropiado el título

lo para ponérselo a un mapa de París creado por Guy Debord.

Este mapa, como sus predecesores, subraya el desarrollo de una crisis tanto en la construcción como en la percepción de la forma urbana contemporánea.

Ahora por todos conocido, el mapa se componía de 19 recortes de una guía de bolsillo de París, impresa en tinta negra con flechas rojas que vinculaban cada sección.

Los recortes representaban lo que Guy Debord definía como “unidad de ambiente” (un lugar especial como los Jardines de Luxemburgo, Les Halles, Ledoux Rotunda o Gare de Lyon) generalmente un terreno yermo o un distrito viejo olvidado por la modernización, que contenía singulares atracciones para los paseantes y permitía que se produjesen encuentros fortuitos.

Las flechas ilustraban tendencias para orientar al paseante que quisiera atravesar la zona desprovisto de intenciones concretas. Este era un “mapa” experimental que representa un sistema de espontaneidad ociosa que permite a los participantes sensibles experimentar los abundantes prodigios de la ciudad, recodificar y reposar el terreno. Por tanto, el mapa de *The Naked City* se convierte en una narración heterotópica con muchas posibilidades, donde cada usuario debe elegir diferentes caminos a través de la ciudad y sortear los obstáculos que ésta presenta.

Narrating a twice-told story about Times Square: As we have seen, the first told story relied on a taste for realistic representation that grew out of a failure of memory effected by the disappearing or increasingly invisible city.

But now we must draw a distinction between these 1940s and 1950s realistic representations of urban space and our contemporary representations that display a taste for simulation, for delight in wax museums, theme parks, retroarchitectural splendors, and the suspension of disbelief that “planning can create the appearance of the unplanned” in the redevelopment of Times Square.

In other words the contemporary production of spaces such as Times Square is a twice-told story that depends on a second memory gap and creates a different effect.

We are no longer searching for photographic realism, for mapping techniques, for documentary rendering of a city that is beginning to disappear from our lived experience and collective memory.

In other words the contemporary production of spaces such as Times Square is a twice-told story that depends on a second memory gap and creates a different effect.

Now the technical apparatus that can produce the illusionary re-appearance of Times Square or “The Great White Way” is foregrounded enabling the masterful display of this artistry with all of its theatricality, pretenses and tricks to become the show.

This re-enchanted world depends on the power to simulate and distorts the proclaimed purity and objectivity of representative realism.

In order to explore this twice-told story, let me turn briefly to the late nineteenth century when simulation as a means of popular entertainment achieved its full height.

Three-dimensional tableaux vivants, along with panoramas, dioramas, magic lantern shows, photographs and stereoscopic views, offered the nineteenth century spectator a new kind of visual realism utilizing the most advanced technical means.

they relied on technical means or an apparatus of vision to organize, manage and produce their effects be it the dissolves of a magic lantern show or the three-dimensional illusions of a stereoscope.

It was not just representational realism but mechanical or instrumental realism that enthralled spectators in the late nineteenth century. They flocked to theatrical spectacles which were produced by mechanical means and thrilled at scenographic appearances being magically transformed by machines and devices.

Mientras que en la película *The Naked City* se desnuda por completo Manhattan, haciendo que sus calles y puntos destacados se conviertan en estrellas de cine, en el mapa de Debord los recortes de secciones son las estrellas de París.

Si la ciudad de Nueva York ofrecía pequeñísimas pistas para sortear los obstáculos que presentaba contra sus numerosos crímenes sin resolver, entonces París también daba pocas pistas para una narración futura de nuevas posibilidades.

Y si la película trastrocó la vista sinóptica de mapear la ciudad, con sólo añadir su realidad fragmentada y su amenazado desmembramiento, entonces el mapa de Debord fragmenta la experiencia y la percepción del viandante que se mueve de una “unidad de ambiente” seleccionada a otra sin saber cómo están conectadas estas yuxtaposiciones ni cómo podrán dar una visión de la ciudad en su totalidad.

La intención que el mapa en sí refleja es la de actualizar (y por tanto, poner sobre aviso al espectador) el artificio de la construcción espacial, de la arbitrariedad de los urbanistas al crear distritos espaciales y su imposición de una falsa unidad sobre la ciudad.

Narrando un cuento contado dos veces sobre Times Square:

Como hemos observado, el primer cuento se basa en el gusto por la representación realista que surgió a partir de una pér-

dida de memoria causada por la desaparición o creciente invisibilidad de la ciudad.

Pero ahora debemos establecer una distinción entre estas representaciones realistas del espacio urbano que se dieron en los años 40 y 50, y nuestras representaciones contemporáneas que manifiestan un gusto por la simulación, por el deleite que producen los museos de cera, los parques temáticos, los esplendores retroarquitectónicos y el suspense que origina la incredulidad de que “la planificación puede tener aspecto de falta de planificación” en la reorganización de Times Square. Con otras palabras, la urbanización contemporánea de espacios como Times Square es un cuento contado dos veces que depende de una segunda laguna en la memoria y que produce un efecto diferente.

Ya no buscamos ese realismo fotográfico, esas técnicas de mapeado, esa proyección documental de la ciudad que está empezando a desaparecer de nuestras experiencia vivida y de nuestra memoria colectiva.

Ahora, se ha destacado el aparato técnico capaz de producir la reaparición ilusoria de Times Square o “La Gran Vía Blanca”, permitiendo que la genial representación de este talento artístico con toda su teatralidad, ficción y trucos, se conviertan en show.

This was one way that Victorian society could become accustomed to living with machines and mechanical processes.

Modern realism enabled the world to be described in factual form, uncompromised by theory, values or magical events. Paradoxically, however, once the world had been deprived of wonder through its instruments of realistic vision, once occult and supernatural effects had been destroyed through too much understanding, the nineteenth century then re-enchanted this view in theatrical events, visual spectacles and quasi-magical shows.

It simulated the enchantment of inexplicable processes and magical effects, hiding the apparatus of display and highlighting the technical artifice of recreation.

On the other side of rational and instrumental control over material reality lay the willing suspension of disbelief and the pleasurable immersion in fantastical simulated worlds.

Pleasure resided not just in seeing the world duplicated in realistic exactitude, an act demonstrating that one could appropriate that world, master it, map, project or reconstruct it _ but pleasure arose as well from the ability to simulate that world and this entailed an apparatus or technician to create such special effects and to reveal an instrumentalist's control over physical reality.

So we might say of contemporary Times Square whose simulated arrangements have produced an ontological confusion in which the original story has been forgotten and no longer needs to be told.

Simulation plays on this shifting of ground and is enhanced when an unstable relation exists between representation and experience.

Times Square, by now, is known only through its representations, its sign systems, its iconic cinematic presence. Pleasure now derives from experiencing the illusion of "The Great White Way" by simulating its Lutes [Light Units in Times Square], by planning its unplannedness, by foregrounding the apparatus that produces these manipulated representations.

Since the need for realistic representation that provides a "cognitive map" of unknown terrain has declined, the pressure for simulation as a twice-told story increases. Now the narration of stories resides in the combinatorial replay embedded in the codes of a computer memory, in the technical apparatus of simulation, in the regulatory controls of urban design.

So we might say of contemporary Times Square whose simulated arrangements have produced an ontological confusion in which the original story has been forgotten and no longer needs to be told.

Este mundo reencantado depende de la capacidad de simular y distorsionar la proclamada pureza y objetividad del realismo representativo.

Con el propósito de ahondar en este cuento contado dos veces, permítanme evocar brevemente el período de finales del siglo XIX, cuando la simulación como medio de entretenimiento popular alcanzó su plenitud.

Los cuadros vivos tridimensionales, junto con panoramas, dioramas, espectáculos de linterna mágica, vistas fotográficas y estereoscópicas, ofrecían al espectador decimonónico una nueva forma de realismo visual empleando los medios técnicos más avanzados.

Se basaban en medios técnicos o en aparatos de visión para organizar, encauzar o hacer que sus efectos desemboquen en un show de linterna mágica o en la ilusoria visión tridimensional de un estereoscopio.

No era una simple representación de realismo, sino un realismo mecánico o instrumental lo que embelesaba al espectador de finales del siglo diecinueve. Acudían a tropel a los espectáculos teatrales producidos mediante procedimientos mecánicos y cargados de emoción por las transformaciones mágicas que máquinas y aparatos hacían sobre las apariciones escenográficas.

Esta era una forma en la que la sociedad Victoriana llegó a acostumbrarse a vivir entre máquinas y procesos mecánicos.

El realismo moderno permitió que se describiera el mundo de manera factual, sin compromisos con la teoría, los valores morales o los fenómenos mágicos. Sin embargo, se da la paradoja de que una vez que el mundo había sido desvalido de milagros mediante sus instrumentos de visión realista, una vez que los fenómenos supranaturales y ocultos habían sido destruidos a través de mucho entendimiento, el siglo diecinueve volvió a recrear esta visión en las obras teatrales, espectáculos visuales y shows cuasi-mágicos.

Se simulaba el encanto de los procesos inexplicables y manifestaciones mágicas, ocultando el aparato de representación y destacando el artificio técnico de la recreación.

Por otro lado, el control racional e instrumental sobre la realidad material implica el complaciente suspense de la incredulidad y la placentera inmersión en mundos de fantasía.

El deleite reside no sólo en ver el mundo duplicado con exactitud realista, acto que demuestra que uno puede ser dueño del mundo, dominarlo, mapearlo, proyectarlo o reconstruirlo. En realidad, el deleite surge además de la habilidad de simular ese mundo, lo que supone que máquinas o técnicos creen

So we have allowed Times Square as a quintessential public space of an American city to be redesigned as a simulated theme park for commercial entertainment.

Once Robert A. M. Stern was put in charge of the interim plan for "42nd Street Now!", giving the project a decidedly razzle-dazzle orientation, it was hoped that architects would remember that the real star of the show was Times Square _ "our most democratic good-time place".

Drawing from a ubiquitous series of already determined and ordinary advertisements, signs and billboards, and even relying on the potential drawing card of Mickey Mouse and Donald Duck,

Times Square has been incorporated into a larger sense of assembled space, where all of its simultaneity and immediacy can evaporate into astonishing imagescapes.

Here, as the earlier commercial entertainments of the diorama, panorama, and lantern slide shows demonstrated, spectators thrill at the re-creation of the real, wondering at the technical procedures which convincingly transport them into an experience that may never have existed in reality.

So we have allowed Times Square as a quintessential public space of an American city to be redesigned as a simulated theme park for commercial entertainment.

But now, in contemporary times, designers bring all of their information processing abilities into play in order to demonstrate the technical and organizational power of planning regulations and design controls that can turn the material form of the city into such an effective illusion.

Like any successful magic show, spectators are doubly thrilled when the illusion is produced by invisible means, when the prosaic world can be re-enchanted and disbelief suspended albeit for a moment.

Revealing Nostalgia in Public Place: Any-space-whatever, represented in the film *The Naked City* and its various serial replays, presented an image of remembrance that moved across space in many different directions, that was reconnected to different layers of time that confronted each other.

It was the texture of the memory of the city that was important _ the weaving together of its temporal and spatial particularities that mapped out an ordinary day in the life of the city.

Yet this gesture to remember the space and time of the city in its act of disappearance did not reach out to actually preserve or arrest the flow of time in the city as it moved smoothly forward, for time that passes can never be recalled.

estos efectos especiales y desplieguen un control instrumentalista sobre la realidad física.

Por eso podríamos decir del Times Square contemporáneo que sus arreglos simulados han producido una confusión ontológica que deriva en que la historia original haya sido olvidada y ya no haga falta contarla.

La simulación sale a escena en este cambio de lugar y es mayor cuando se da una relación inestable entre la representación y la experiencia.

Hoy en día, Times Square es conocido sólo por sus representaciones, sus sistemas de rótulos, su simbólica presencia cinematográfica. El deleite se deriva ahora de vivir la ilusión de "La Gran Vía Blanca" mediante la simulación de sus Lutses (Unidades de luz en Times Square), a través de su carencia de planificación, destacando el aparato que produce estas representaciones manipuladas.

Habida cuenta de que la necesidad de representaciones realistas que proporcionan un "mapa cognitivo" del terreno desconocido ha decaído, aumenta la presión por la simulación en calidad de cuento contado dos veces. Ahora, la narración de historias reside en la reproducción combinatoria incrustada en los códigos de la memoria de un ordenador, en el aparato técnico de simulación, en el control regulatorio del diseño urbanístico.

Por tanto hemos permitido que Times Square, un estereotipo de lugar público puro, sea rediseñado y convertido en la simulación de un parque temático para el entretenimiento comercial. Toda vez que se le encomendó a Robert A. M. Stern la realización del plan interino "¡¡Calle 42 Ya!!", que le dio al proyecto una publicidad a bombo y platillo, se esperaba que los arquitectos recordaran que la verdadera estrella del espectáculo era Times Square, "el lugar de diversión más democrático que tenemos".

Inspirándose en la omnipresente serie de comunes letrero, anuncios y carteles preestablecidos, e incluso confiando en el potencial de atracción de Mickey Mouse y el Pato Donald, Times Square da una mayor sensación de espacio ensamblado, donde toda su simultaneidad e inmediatez se evapora convirtiéndose en grandes escaparates.

Aquí, como en su día demostraron los entretenimientos comerciales del diorama, panorama y espectáculos de linterna mágica, a los espectadores les emociona la recreación de lo real, encandilados por los procedimientos técnicos que tan convincentemente les hacen vivir experiencias que quizás nunca vivirían en la realidad.

Pero ahora, en la época contemporánea, los urbanistas sacan a escena toda su capacidad de procesar información para

Instead the virtual images of cinema stood-in for our memories or for actual images, they even competed with personal recollections of how it might have been.

In this imaginary space, real images and actual images running after each other, referring to each other, reflecting each other, met along a borderline where they began to blur.

On the other hand, “42nd Street, Now!” is a nostalgic mapping, erecting a simulacrum substituting for the real.

It reflects a form of melancholy hovering over our cities that pines for places and styles of life, values and existences that have been lost or eliminated decades ago.

Freud outlined two modes of grieving – melancholy and mourning – noting that the melancholic griever when confronted with the loss of something or someplace that was valued, refuses to let go, refuses to accept that which is no longer possible.

Now we know that nostalgia is a particular postmodern dilemma –if we allow Times Square to be our prime example.

Thus the task of mourning is arrested, the task that enables new symbolic worlds to be imagined

Now we know that nostalgia is a particular postmodern dilemma –if we allow Times Square to be our prime example.

Apparently, those in charge of its restoration will not acknowledge the fact of its loss, will not draw up a list of “no longer possibles.”.

Disavowing that anything was ever erased, fragmented, or dismembered, they are compelled to repeat this trauma over and over again by erecting substitute forms, by holding onto images that have disappeared, by fantasizing the unity of its appearance.

But there is another more critical side, a “rhetorics of mourning”, that marks the postmodern critical landscape.

Here there is a recognition of loss and dismemberment, of fragmentation and wounds, gaps and fissures, of the hole in the heart of the city.

Postmodern critics invite readers to mourn the shattered fantasy of the whole and the one that has haunted the Western imagination.

poner de manifiesto la técnica y el poder de organización que tienen las normas urbanísticas y los controles sobre el diseño y que convierten la forma material de la ciudad en una ilusión bien lograda.

Como en cualquier buen espectáculo de magia, para el espectador hay mucho más misterio cuando la ilusión la producen medios invisibles, cuando el mundo puede ser reencantado y la incredulidad disipada aunque sólo sea por un momento.

Nostalgia en lugares públicos: Un lugar-cualquier-cosa, representado en la película *The Naked City* y sus diversas series de televisión, presenta una imagen de recuerdo que se movía en el espacio hacia distintas direcciones, que se conectaba con distintos estratos de tiempo opuestos entre sí.

Era la textura del recuerdo de la ciudad lo que importaba, el entrelazado de las particularidades temporales y espaciales que mapeaban un día cualquiera en la vida de la ciudad.

Sin embargo, el gesto de recordar el espacio y el tiempo de la ciudad durante el acto de su desaparición no llegó a preservar o a detener el devenir del tiempo en la ciudad mientras avanzaba apaciblemente, ya que el tiempo pasado no se puede recuperar. Las imágenes virtuales del cine reemplazan nuestros recuerdos o imágenes reales, e incluso compiten con nuestras concepciones de cómo podía haber sido la ciudad.

En este lugar imaginario, las imágenes reales y las imágenes virtuales corriendo unas detrás de las otras, refiriéndose las unas a las otras, reflejándose las unas en las otras, se encuentran en una frontera en la que empiezan a difuminarse.

Por otro lado, “¡¡Calle 42, ya!!” es un plan urbano nostálgico, que erige un simulacro que sustituye lo real.

Refleja una forma de melancolía que flota sobre la ciudad y suspira por aquellos lugares y estilos de vida, valores y comportamientos que se han perdido o eliminado hace ya décadas. Freud diferenció dos manifestaciones de congoja: la melancolía y la lamentación, e hizo notar que la melancolía, cuando surge por la pérdida de algo o de algún lugar querido, se niega a marcharse, se niega a aceptar que algo jamás volverá a ser posible. Por tanto, la lamentación se ve obstaculizada, es decir, lo que permite imaginar nuevos mundos simbólicos.

Ahora somos conscientes de que la nostalgia es un dilema posmoderno particular; eso sí, si dejamos que Times Square sea nuestro ejemplo por excelencia.

Según parece, aquellos que están a cargo de su restauración, nunca reconocerán el hecho de que se haya perdido, no harán una relación de cosas que “jamás volverán a ser posibles”.

Partiendo de la base de que nada ha sido borrado, fragmentado o desmembrado, están inevitablemente destinados a

Instead we must learn to tolerate unpredictable conjunctions, instabilities and chaos of social arrangements, and hybrid forms of personal identities.

If there is to be a new geometry on which the city might be imagined, new space and time transformations that might enable us to envision creative potentialities

–that something “new” pushing us toward experimentation and improvisation when we come in contact with the real

–then it must be based not on the simulated displays and descriptive signs of our contemporary imagescapes– the result of a severed relationship between meaning and place

–but instead on the open-ended display of any-space-whatever and the conjunctive “and” between virtual and actual images that allows a playful remembering and improvisational excess.

repetir este trauma una y otra vez mediante la erección de formas sustitutas, la conservación de imágenes que han desaparecido e idealizando la unidad de su figura.

Pero existe una facción aún más crítica, “una retórica del lamento” que caracteriza el paisaje posmoderno.

Aquí, se reconoce la pérdida y el desmembramiento, la fragmentación y las heridas, los vacíos y las fisuras que se han producido en el corazón de la ciudad.

Los críticos posmodernos invitan a los lectores a lamentar la fantasía hecha añicos del conjunto y la unidad que ha cautivado la imaginación de Occidente.

En lugar de eso, debemos aprender a tolerar las conjunciones impredecibles, las inestabilidades y el caos de los acuerdos sociales y las formas híbridas de identidad personal.

Si ha de existir una nueva geometría sobre la que se pueda imaginar la ciudad, nuevas transformaciones espaciales y temporales que nos permitan entrever nuevos potenciales de creación (algo nuevo que nos empuja hacia la experimentación y la improvisación cuando entramos en contacto con lo real), entonces debe estar basado no en carteles descriptivos e imágenes simuladas de nuestros paisajes urbanos contemporáneos, resultado de la relación rota entre propósito y lugar, sino en la representación sin límites preestablecidos de

un *lugar-cualquier-cosa* y en la “y” conjuntiva que va entre imágenes virtuales y reales, que permiten un recuerdo ocioso y un exceso de improvisación.

¹ Guido Fink, *From Showing to Telling: Off-Screen Narration in the American Cinema* en “Letterature d’America 3, 12 (Primavera de 1982): 23. Citado por Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkley. University of California Press, 1988: 21.

² Marc Augé, *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Traducido del francés por John Howe. Londres y Nueva York. Verso Press, 1995.

³ Gilles Deleuze, *Cinema / The Movement-Images*. Traducido del francés por Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1986: 109.

