

Marta Rosler. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

Primera parte. Arte y Urbanismo

Cuando los expresionistas abstractos exploraban el territorio del lienzo y Pollock creaba una especie de mapa de la desorientación poniendo en el suelo sus lienzos sin tensar, pocos observadores, y sin duda bastantes menos pintores, habrían reconocido una relación entre sus preocupaciones y los negocios inmobiliarios (para no hablar de los flujos de capital transnacionales).

Como muchos han señalado, el espacio ha desplazado al tiempo como la dimensión operativa del capitalismo avanzado, globalizador (¿y posindustrial?).¹ Bajo este régimen económico, el tiempo mismo ha sido diferenciado, espacializado y dividido en unidades cada vez más pequeñas.² Incluso en regímenes virtuales, el espacio implica de alguna u otra forma la visualidad. La conexión entre la perspectiva renacentista y los cercamientos de la Europa tardomedieval, junto con la nueva idea del terreno como un espacio perteneciente al mundo real que tiene que ser negociado por su relevancia como escenario para las transacciones comerciales, sólo se volvió evidente con el paso del tiempo. Del mismo modo, el surgimiento de la fotografía se ha rastreado hasta en fenómenos como la codificación del espacio terrestre y el cercado de la tierra para extraerle una renta. Hace ya largo tiempo que el arte y el comercio no sólo han ido de la mano, sino que se fueron marcando los términos uno al otro, de modo tal que se crearon y garantizaron espacios mutuamente.

Mi tarea aquí es explorar el posicionamiento de lo que Richard Florida, el evangelista de los negocios urbanos, rotuló como “clase creativa”, y también su rol asignado y consagrado en la reconfiguración de las economías de ciudades, regiones y

¹ Ver, por ejemplo, el libro de 1974 de Henri Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013. Traducción de Emilio Martínez), *passim*. Ver también Georg Lukacs, *Historia y conciencia de clase* (La Habana: Instituto del Libro, 1970. Traducción de Francisco Duque). Lukacs, interpretando a Marx acerca del desarrollo de una fuerza de trabajo abstracta bajo el capitalismo, escribe que “el tiempo pierde así su carácter cualitativo, cambiante, fluido; se inmoviliza en un continuum exactamente delimitado, cuantitativamente conmensurable, lleno de “cosas” cuantitativamente conmensurables (...) en un espacio”.

² Una discusión más sustancial tendría que tomar en cuenta cómo el *continuum* del espacio-tiempo privilegia una u otra dimensión y cómo la primacía de cada una cambia con los regímenes económicos.

sociedades. Con ese objetivo, voy a considerar una serie de teorías de lo urbano y de las formas de subjetividad que son, algunas de ellas, opuestas entre sí. Al revisar la historia de las transformaciones urbanas de posguerra, abordo, por un lado, la cultura del mundo del arte, y por el otro, las formas en las cuales, bajo el régimen de lo urbano, la configuración de la experiencia y la identidad vuelven quimérica la búsqueda de ciertos atributos deseables en los espacios que habitamos o visitamos. Para considerar la hipótesis de la clase creativa de Florida y otros autores, es necesario en un primer momento que dejemos de lado las tensiones urbanísticas y culturales de este debate para poder retomarlas más tarde. Voy a sostener, junto con muchos teóricos, que el rol de la cultura se ha vuelto fundamental en cualquier comprensión del capitalismo de posguerra.

Abro la discusión citando al filósofo (y a veces surrealista) francés Henri Lefebvre, cuyas teorías respecto a la creación y capitalización de los distintos tipos de espacio ha resultado enormemente productiva. Lefebvre abre su libro de 1970, *La revolución urbana*, del siguiente modo:

Nuestro punto de partida será la siguiente hipótesis: la sociedad ha sido completamente urbanizada. Esta hipótesis implica una definición: una sociedad urbana es una sociedad que resulta de un proceso de urbanización completo. Esta urbanización hoy es virtual, pero será real en un futuro.³

El libro de Lefebvre ayudó a desarrollar una versión moderna de la geografía política que tuvo influencia sobre Fredric Jameson, David Harvey y Manuel Castells, entre otros escritores y teóricos importantes de la cultura y de lo urbano (Harvey, a su vez, es citado por Florida como una de sus influencias). En su prólogo al libro de Lefebvre, el geógrafo Neil Smith escribe que Lefebvre “puso lo urbano en la agenda como un tópico explícito y un objetivo de la organización política”.⁴

Sin sucumbir al empirismo ni al positivismo, Lefebvre no dudó en describir lo urbano como un estado virtual cuya realización completa en las sociedades humanas todavía pertenece al futuro. Según la tipología que construye Lefebvre, las primeras ciudades eran políticas y estaban organizadas alrededor de las instituciones de gobierno. Con el tiempo, en la Edad Media, la ciudad política fue reemplazada por la ciudad mercantil organizada alrededor del mercado, y luego por la ciudad industrial, entrándose finalmente así en una zona crítica del camino hacia la absorción total de lo agrario por parte de lo urbano. Incluso en las sociedades agrarias menos desarrolladas que (todavía) no parecen estar urbanizadas o industrializadas, la agricultura está sujeta a las demandas y restricciones de la industrialización. En otras palabras, el paradigma urbano ha superado y subsumido a todos los demás, determinando las relaciones sociales y la conducta en la vida cotidiana dentro de sus marcos (de hecho, el propio

³ Henri Lefebvre, *La revolución urbana*, Madrid: Alianza, 1972.

⁴ Neil Smith, prólogo al libro de Lefebvre, *La revolución urbana*.

concepto de “vida cotidiana” es en sí mismo un producto de lo urbano y del industrialismo).

El énfasis de Lefebvre en la ciudad se oponía al abordaje de Le Corbusier, a quien acusaba de no haber reconocido que la calle es el sitio de un desorden viviente; en sus palabras, la calle es un lugar para jugar y aprender; es el lugar de la “función informativa, la función simbólica y la función lúdica.”⁵ Lefebvre cita las observaciones de Jane Jacobs, analista pionera de lo urbano, e identifica a la calle en sí misma, con su vida y su trajín, como la única garantía contra la violencia y la criminalidad. Por último, Lefebvre señala – muy poco después de los discursos y acontecimientos de mayo del ‘68 en Francia– que la revolución tiene lugar en la calle, como creación de un nuevo orden a partir del desorden.

Desde el punto de vista gubernamental, la complejidad de la vida en la ciudad aparece a menudo como un nudo gordiano problemático que hay que desenredar o cortar. Una tarea central de la modernidad ha sido la mejora y pacificación de las ciudades del núcleo industrial metropolitano. Esta necesidad ya era perceptible hacia mediados del siglo XIX: los primeros ejemplos fueron Londres y Manchester, en el epicentro de la industrialización.⁶ El control de estas poblaciones en flamante proceso de urbanización requería, entre otras cosas, elevarlas a un nivel de subsistencia básico. Esto sucedió gradualmente a lo largo de las décadas siguientes, no sin grandes luchas y turbulencias. La industrialización también incrementó enormemente el flujo de gente hacia las ciudades, como continúa haciéndolo hoy –incluso en países pobres con niveles muy bajos de ingreso per cápita– al punto de que la predicción de Lefebvre respecto de una urbanización total está cerca de cumplirse. Desde el año 2005, hay más personas viviendo en las ciudades que en el campo.⁷

En las economías industriales avanzadas, la planificación urbana del siglo XX incluyó no sólo la ingeniería de nuevas formas de transporte sino también la creación de nuevos barrios con viviendas mejoradas para los pobres y las clases trabajadoras. Por unas breves y pocas décadas, el futuro pareció contenido en las manos de lo moderno. Después de la Segunda Guerra Mundial, las ciudades europeas bombardeadas ofrecieron una suerte de lienzo en blanco para deleite de W. G. Witteveen, arquitecto e ingeniero civil de Rotterdam que se regocijaba con las posibilidades que se abrían por la

⁵ Lefebvre, *La revolución urbana*.

⁶ Considérense cuestiones tan básicas como el manejo del crimen violento, la prostitución, la sanidad, y las enfermedades.

⁷ “La población urbana actual (3.2 billones) es superior a la población total del mundo en 1960. El campo global, entretanto, ha alcanzado su máxima población (3.2 billones) y empezará a contraerse después de 2020. Como resultado, las ciudades serán la causa de todo crecimiento futuro de la población mundial, el cual se espera alcance un pico de alrededor de 10 billones en 2050”. Mike Davis, “Planet of Slums”, *New Left Review* 26, marzo-abril de 2004 [“Planeta de ciudades-miseria. Involución urbana y proletariado industrial”. Madrid: Akal, 2004]. Véase también el siguiente libro de Davis, *Planet of Slums*, London: Verso, 2006, para más datos decisivos. De modo concomitante, la pobreza urbana se está incrementando más rápidamente que la pobreza rural.

destrucción casi total de esa ciudad portuaria en el bombardeo nazi de mayo de 1940. En muchas ciudades intactas (o casi intactas) de los Estados Unidos y de Europa Occidental, tanto la renovación urbana como la reconstrucción de la posguerra siguieron un plan similar: despejar lo que era viejo y angosto y dividir o reemplazar los barrios en ruinas con mejores calles y transporte público.⁸ Mientras la pequeña producción industrial continuaba siendo la columna vertebral de la economía urbana, muchas ciudades invitaron también a los sectores corporativos pujantes y a los sectores de servicios financieros a radicar sus oficinas centrales en ellas, endulzando su llamado con rezonificaciones y exenciones impositivas. Brotaron rascacielos comerciales de Estilo Internacional en todo el mundo mientras las ciudades se volvían concentraciones, reales y simbólicas, de la administración estatal y corporativa.

El apuntalamiento teórico para la renovación del paisaje urbano provino principalmente de los diseños utópico-milenaristas de entreguerra, que eran diseños totalizadores de planes para la reconstitución del entorno edificado que apuntaban hacia el futuro. No había un solo pobre en la ciudad cuyo barrio y las conexiones culturales y tradiciones que le daban vida no fuera blanco de los así llamados proyectos de renovación. Las ciudades se reformulaban para beneficio de las clases medias y altas, y la destrucción de los barrios más viejos (que estaba en línea con los intereses de las fuerzas comerciales, civiles o de cualquier otro tipo, junto con el aumento de la movilidad de los camiones y los vehículos privados) extirpaba el encanto de quienes estaban fuera de la ley y las predilecciones burguesas, al mismo tiempo que afectaba negativamente la vida y la cultura de los residentes más pobres.

Los principios fundamentales del grupo europeo de mediados del siglo XX conocido como la Internacional Situacionista se pueden rastrear en un reconocimiento del rol creciente de lo visual en el capitalismo moderno –y de su relación con la espacialidad–; y entonces en el reconocimiento del rol cómplice del arte en los sistemas de explotación. El núcleo duro del situacionismo francés –formado por quienes alguna vez habían sido alumnos de Lefebvre (y, se dirá, por sus colaboradores y ciertamente adversarios eventuales)– atacó, como el propio Lefebvre lo había hecho antes, las visiones de la ciudad-radiante de Le Corbusier (y, por añadidura, otras utopías modernistas) por haber diseñado una ciudad carcelaria en la cual los pobres estaban encerrados y debían creer en una utopía de luz y espacio extrañamente reducida, al mismo tiempo que se veían desplazados de una vida social libre en las calles (los proyectos habitacionales de Le Corbusier llamados “Unités d’Habitation”, el más famoso de los cuales está en Marsella, estaban elevados sobre pilares respecto de sus jardines circundantes. En el nivel del suelo estaban las llamadas *rues* o calles, y una de esas

⁸ Dejo fuera de consideración aquí la reconstrucción de ciudades y zonas rurales que cumplieron –primaria o secundariamente– funciones militares y policiales, sin importar aquellas reconstrucciones locales que estuvieron en el mismo orden que la reconfiguración del mediados del siglo XIX del Barón Haussmann en París, para asegurarla, entre otras cosas, contra las insurrecciones, o las más ambiciosas nacionales como la construcción, bajo la presidencia de Eisenhower, del sistema de autopistas interestatales de los Estados Unidos orientados a la Guerra Fría.

“calles” debía destinarse a los comercios; al menos en la Unité que visité yo, en Firminy, cerca de Saint Etienne, había también jardines de infantes y una estación radial de baja potencia en el edificio, con lo cual el conjunto sugería las condiciones de una ciudad amurallada).

Uno de los situacionistas opinaba:

Le dejaremos el estilo del señor Le Corbusier a él, un estilo apropiado para fábricas y hospitales, y sin duda finalmente para cárceles. (¿No construye ya iglesias?) Algún tipo de represión psicológica controla a este individuo cuyo rostro es igual de feo que su concepción del mundo, tanto que quiere aplastar a la gente bajo masas innobles de hormigón armado, un material noble que debería ser más bien usado para activar articulaciones aéreas de espacio que podrían superar el extravagante estilo gótico. Su estúpida influencia es inmensa. Un modelo de Le Corbusier es la única imagen que despierta en mí la idea de suicidio inmediato. Está destrozando los últimos restos de alegría. Y de amor, pasión, libertad.⁹

Acaso lo que gravita en el retorno de la arquitectura a un lugar preponderante en el imaginario de las artes (del que desplaza no sólo a la música sino también al doble espectral de la arquitectura, el cine) es la primacía del registro espacial, con su énfasis en lo visual pero también con su giro hacia la virtualidad, hacia la representación. Para los situacionistas, este cambio de conducta en la vida cotidiana, así como la centralidad de la ciudad para que se produjera, eran evidentes. El concepto de lo que Debord denominó “sociedad del espectáculo” es más amplio que cualquier instancia particular de la arquitectura o del negocio inmobiliario, y ciertamente también excede la cuestión del cine y la televisión. El “espectáculo” de Debord designa la naturaleza controladora y abarcadora de la cultura moderna industrial y “posindustrial”. Así, Debord define el espectáculo no sólo en términos de representación sino también en términos de las relaciones sociales del capitalismo y su capacidad para subsumir todo dentro de la representación: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada a través de imágenes”.¹⁰ Los elementos de la cultura estaban en un primer plano, pero el foco estaba puesto bastante más adecuadamente en el modo dominante de producción.

El compromiso de los situacionistas con la vida en la ciudad incluía una práctica que llamaban la deriva. La deriva, una exploración de los barrios urbanos, una versión de la tradición decimonónica del *flâneur* y una inversión del paseo burgués por los bulevares, dependía del flujo relativamente libre de la vida orgánica en los barrios. Como el paseo del *flâneur*, la deriva estaba dirigida hacia la propia experiencia del paseante,

⁹ Ivan Chtcheglov, “Formulario para un nuevo urbanismo”, <http://piinel8.wixsite.com/paris60s/art-psicogeografia> (sin datos de traductor). Texto publicado por primera vez en *Internationale Situationniste*, nº 1 (octubre 1953).

¹⁰ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La Marca editora, 1995 (traducción de Fidel Alegre).

mientras que respecto del paseo burgués, operaba una inversión porque no buscaba, como este último, una visibilidad ante los otros. Se trataba de una libertad respecto del control burocrático, ese factor dinámico de la vida detallado poderosamente también por Lefebvre y Jane Jacobs. Tanto Baudelaire como Benjamin le habían otorgado importancia al *flâneur*, y hacia fines del siglo XX éste había sido adoptado como la figura favorita, aunque menor, de los arquitectos que querían agregar una cierta distinción peatonal a proyectos como los *shopping malls* imitando las antiguas plazas públicas (pese a que, de hecho, los mismos *shopping malls* cerraban el capítulo de los espacios no administrados que al menos los situacionistas estaban preocupados por defender).

El mundo del arte occidental ha redescubierto periódicamente a los situacionistas, que en la actualidad ocupan lo que un amigo describió como una posición cuasi-religiosa, al encarnar los deseos más profundos que tiene cada aspirante a artista-revolucionario de estar simultáneamente en la vanguardia política y en la vanguardia artística. La presencia fantasmal de los situacionistas, incluidos Debord, Asger Jorn, Raoul Vaneigem y Constant, se instaló de modo predecible en el momento en que desapareció la idea misma de vanguardia artística. El dilema admonitorio que plantean es cómo combatir el poder de la “cultura del espectáculo” bajo el capitalismo avanzado sin seguir el propio imperativo situacionista de abandonar el terreno del arte (como lo había hecho antes Duchamp). Para abordar esta cuestión, se necesita contexto e historia. Continuemos con los acontecimientos de la década de 1960, el momento situacionista, que para la generación de posguerra en Occidente se caracteriza por el alza de las expectativas económicas, pero también por los disturbios y la revuelta tanto internos como externos.

Hacia los años sesenta, la desindustrialización estaba en el horizonte de muchas ciudades de los Estados Unidos y de otras partes del mundo, mientras el capital manufacturero se movía a todo vapor hacia zonas de ultramar donde no había sindicatos, a menudo con la complicidad de las políticas estatales. En una época de declive de las ciudades centrales, producto de la huida corporativa y de la suburbanización de las clases medias (sobre todo blancas), se hacía necesaria una nueva transformación. Los barrios céntricos en ruinas se volvieron un foco de atención para las administraciones municipales, que buscaban formas de revivirlos al mismo tiempo que retiraban los servicios urbanos a los residentes más pobres que todavía quedaban allí, en lo posible sin fomentar disturbios. En una París desgarrada por la agitación de la Guerra de Argelia, la solución elegida incluyó la pacificación a través de la movilización policial y la evacuación de los residentes pobres hacia un nuevo anillo de suburbios o *banlieues*, enlazando el esquema utópico de los rascacielos con el destierro propio de la posguerra de los pobres urbanos y de las clases peligrosas.¹¹ Hacia 1967, la falta de

¹¹ Hoy, algunas generaciones después, los efectos distópicos de la relegación de los pobres y los inmigrantes a estos ghettos de múltiples pisos están a la vista para todos, aunque no sean entendidos por los xenófobos franceses, en las erupciones regulares de fuego y revueltas entre los hombres jóvenes desempleados sin futuro (hoy, como sea, los jóvenes de Francia y de otras partes reconocen en esto sólo una versión más extrema de su propia condición de “precariedad” económica).

viabilidad económica de las *banlieues* y la presión particular que esto ejercía sobre las amas de casa era ampliamente reconocida, y se volvió tema del brillante film de Jean Luc Godard, *Dos o tres cosas que sé de ella*.

En otros países, por el contrario, la viabilidad de los “proyectos de vivienda” o de las “viviendas municipales” para mejorar la vida de los pobres dentro de la ciudad se vio desafiada en forma creciente. Un artículo de la fe neoliberal dice que este tipo de proyectos no puede tener éxito, una profecía que se ha cumplido si consideramos las políticas raciales encubiertas que han estado debajo de su implementación, así como la selección de los residentes; a eso hay que sumarle un consistente desfinanciamiento de los servicios y del mantenimiento en aquellas ciudades en donde se quería demoler la resistencia de esos mismos habitantes. En Gran Bretaña, la solución thatcherista fue venderle los departamentos a los residentes con la lógica de convertir a los pobres en inversores. Los resultados de este plan todavía están por determinarse (aunque la trampa parece evidente). Con el fracaso de muchos proyectos de vivienda para los pobres impulsados por el estado en la posguerra –fracaso que suministró un argumento clave para la doctrina urbana neoliberal–, la arquitectura posmoderna mostró su deseo de arrojar el humanismo a las ruinas de las grandes reivindicaciones del modernismo utópico. En Estados Unidos, el analista Charles Jencks denominó, de un modo que se ha hecho célebre, “momento del posmodernismo” a la fase de implosión en etapas del proyecto de vivienda Pruitt-Igoe llevada a cabo en 1972, cuya coreografía desconcertante vemos hoy repetirse a menudo. Pruitt-Igoe fue un complejo modernista de treinta y tres edificios ubicado en Saint Louis, Missouri, que había sido encargado en 1950 en tiempos del optimismo de posguerra, y que se había construido para albergar a quienes se habían mudado a la ciudad para realizar trabajos relacionados con el conflicto bélico, sobre todo los afroamericanos proletarizados del sur rural.

El abandono del paradigma de las viviendas promovidas por el estado y los municipios, que se había sostenido ampliamente durante el siglo XX, se unió así a las otras retiradas del utopismo que habían constituido el relato del posmodernismo. La política de rematar o volar por los aires los proyectos de vivienda fue posteriormente adoptada con entusiasmo por muchas ciudades de los Estados Unidos, como Newark (Nueva Jersey), que ofreció alegremente espectáculos de desalojos y desplazamientos. No obstante, no llegó a mi ciudad de origen, Nueva York, porque los proyectos de vivienda en Nueva York nunca ocuparon el centro de la ciudad. Sin embargo, en la Nueva Orleans post-Katrina, el momento de la destrucción creativa schumpeteriana permitió la clausura *tout court* de muchos proyectos de vivienda, principalmente el Desarrollo Público de Viviendas Lafitte de 1200 casas en el Lower Ninth Ward (Bajo Distrito Noveno), que había quedado intacto en su mayor parte (fue demolido sin fanfarria ni fuegos artificiales en 2008).

A lo largo de los años sesenta, mientras los antiguos imperios metropolitanos planificaban, luchaban y aplicaban mano dura buscando asegurarse vías alternativas para sostener un acceso barato a los recursos productivos y a las materias primas en el

mundo poscolonial, las democracias occidentales fueron diagnosticadas como ingobernables por parte de las élites dirigentes a causa de la agitación de los jóvenes y las minorías, que se centraba en sus demandas crecientes de acción política. En varias ciudades, mientras los adultos de clase media y algunos “hippies” jóvenes se iban, otros grupos, incluidos estudiantes y familias de clase trabajadora, participaron de iniciativas de vivienda para pobres que podían incluir la ocupación ilegal o la “igualdad de sudor”¹². Bajo esta última modalidad, la municipalidad otorgaba derechos de propiedad a quienes formaran colectivos para rehabilitar aquellos edificios deteriorados en los que vivían. En las ciudades que, a diferencia de Nueva York o Londres, no tuvieron éxito en convertirse en centros de la concentración del capital a través de las finanzas, los seguros y los bienes inmuebles, el movimiento *squatter* tuvo un gran despliegue y todavía está presente en muchos espacios urbanos europeos. En los Estados Unidos, el movimiento urbano de viviendas sustentables¹³, desarrollado principalmente a través de la compra individual de casas venidas a menos, fue reconocido con rapidez como una nueva forma, y más benigna, de colonizar los barrios y expulsar a los pobres. Los sectores inmobiliarios interesados y sus operadores en la prensa denominaron a menudo a estos nuevos residentes de clase media “pioneros urbanos” –para no mencionar al entusiasta Alcalde Ed Koch en los ochenta–, como si los viejos barrios pudieran concebirse de acuerdo con el modelo del Lejano Oeste. Seguramente estos desarrollos parecieron orgánicos a los individuos que se asentaron allí; pero cuando las comunidades amenazadas empezaron a resistir, el proceso de cambio ganó rápidamente un nombre: gentrificación.

En algunas ciudades importantes, parte de los colonizadores eran artistas, escritores, actores, bailarines y poetas. Muchos vivían en viejos edificios de departamentos; pero los artistas no querían tanto departamentos sino más bien lugares para vivir y trabajar a la vez. Los espacios ideales para eso eran las fábricas en desuso y los *lofts*. En Nueva York, mientras los poetas, actores, bailarines y escritores se mudaban a las antiguas zonas residenciales de la clase trabajadora como el Lower East Side (Bajo Distrito Este), muchos artistas fijaron residencia en aquellos barrios cercanos a los *lofts*. Los artistas habían estado viviendo en *lofts* al menos desde los años cincuenta, pero si la ciudad por un lado les guiñaba el ojo, por el otro consideraba su situación todavía como temporaria e ilegal. Los artistas moradores de *lofts* continuaron manifestándose en reclamo de protección y reconocimiento de parte de la ciudad y, con el correr de los años sesenta, empezó a parecer más probable que éstos les fueran garantizados.

Una observadora sagaz de este proceso fue la socióloga de lo urbano Sharon Zukin, que residía en Nueva York. En su libro *Loft Living: Culture and Capital in Urban*

¹² Nota del traductor: “sweat equity” (literamente “igualdad de sudor”) es una opción financiera para familias de bajos recursos que les permite abonar menos por la propiedad a cambio de que compensen esa diferencia con trabajo concreto.

¹³ Nota del traductor: en el original, “urban homesteading movement”, que puede traducirse como “movimiento urbano de viviendas sustentables”. Se trata de un estilo de vida basado en la agricultura de subsistencia, la conservación doméstica de distinto tipo de productos, el reciclaje y –a veces– la producción a pequeña escala de otro tipo de bienes: ropa, artesanías, etc.

Change [La vida de loft: cultura y capital en el cambio urbano], publicado en 1982, Zukin escribe acerca del rol que tienen los artistas en la tarea de volver comprensible e incluso deseable esta “vida de loft”. Se enfoca en la transformación del “distrito de hierro fundido” de Nueva York, iniciada en los años sesenta, que pasó a ser un “distrito de artistas” que con el tiempo sería apodado SoHo, por South of Houston Street (sur de la calle Houston). En este notable libro, Zukin expone una teoría del cambio urbano según la cual los artistas y todo el sector de las artes visuales –especialmente las galerías comerciales, los espacios regentados por artistas y los museos– son un motor principal para la reconversión de la ciudad posindustrial y para la renegociación de los inmuebles en beneficio de las élites. Escribe:

Considerar la “vida de loft” en términos de *terreno* y de *mercados* antes que de “estilo de vida” relaciona los cambios en el entrono construido con la apropiación colectiva de los bienes públicos (...) Estudiar la formación de mercados (...) dirige la atención *sobre los inversores, en lugar de hacerlo sobre los consumidores como fuente del cambio*.¹⁴

Zukin demuestra cómo este cambio de política fue llevado adelante por funcionarios municipales, defensores del arte y mecenas bien posicionados que trabajaban en comisiones sobre el uso de la tierra, además de ocupar otros lugares de poder.

La creación de distritos para las artes y la preservación histórica transformó la fascinación por los viejos edificios y los estudios de artistas en una apropiación colectiva de esos espacios para el uso comercial y residencial moderno. En el gran entramado de las cosas, la vida de *loft* le dio el tiro de gracia a la vieja base manufacturera de ciudades como Nueva York y provocó la última etapa de su transformación en capitales del sector de los servicios.¹⁵

Recordándonos que “para los años setenta, el arte aparecía como una nueva plataforma para los políticos cansados de lidiar con la pobreza urbana”, Zukin cita a un artista que rememora arrepentido el proceso de creación del SoHo como distrito mediante un proceso dirigido antes a las necesidades de los artistas que a las de la gente pobre:

En la audiencia final en la que el Consejo de Estimación¹⁶ votó la aprobación del SoHo como distrito de artistas, había muchos otros grupos dando testimonio de otras

¹⁴ Sharon Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Nota del traductor: en el original, “Board of Estimate”, traducido como “Consejo de Estimación”. Se trata de un organismo presente en muchos condados y distritos de los Estados Unidos que no tiene un equivalente directo en el sistema político argentino. Está formado por una combinación de funcionarios electos del Poder Ejecutivo (por ejemplo, el alcalde o el ejecutivo del condado) y el Poder Legislativo

problemáticas. Gente pobre del sur del Bronx y Bed-Stuy que se quejaba de las ratas, el control de los alquileres y cosas así. El Consejo simplemente dejó de lado esos asuntos y siguió adelante. No sabían cómo proceder. Entonces acudieron a nosotros. Estaban todos los secretarios de prensa y los periodistas. Los reflectores se encendieron y las cámaras empezaron a filmar. Y todos estos tipos empezaron a dar discursos sobre la importancia del arte para la ciudad de Nueva York.¹⁷

Una de las muchas pruebas que presenta Zukin es la siguiente declaración publicada por Dick Netzer, un importante miembro de la Corporación de Asistencia Municipal de Nueva York, la agencia de rescate fundada durante la crisis fiscal en la cual la ciudad estuvo próxima a la cesación de pagos:

Puede que las artes sean algo pequeño en términos económicos incluso en esta región, pero la “industria” de las artes es una de nuestras pocas industrias en crecimiento (...) El nivel de concentración de arte en Nueva York es uno de los atributos que conforman su tono distintivo, y lo digo en un sentido positivo: las artes en Nueva York son un imán para el resto del mundo.¹⁸

Muchas ciudades, en especial aquellas que carecían de un sector cultural significativo, plantearon otras estrategias de revitalización. Los esfuerzos por atraer corporaciones atractivas a ciudades posindustriales pronto generaron la conciencia de que había que apuntar a los deseos y necesidades del capital humano encarnado en las élites administrativas. El suministro de las así llamadas “mejoras en la calidad de vida” para atraer a estos asalariados de alto nivel se volvió una doctrina urbana. La fórmula consistía en ofrecer disfrutes destinados a los directores gerentes hombres bajo la forma de centros de convenciones y estadios deportivos; y museos, espectáculos de danza y música sinfónica para sus esposas. Un ejemplo temprano y de muy alto perfil de la concepción de un complejo de edificios como mejora urbana es el Detroit Renaissance Center de 1977, diseñado por John Portman. Se trata de un complejo de siete rascacielos ubicado frente al río que alberga la sede central de General Motors a nivel mundial e incluye el edificio más alto de Michigan. El complejo fue planteado como un motor para revitalizar la ciudad de los automóviles y más tarde se convertiría en la postal lastimera de la desindustrialización. Sin embargo, y pese a las exenciones impositivas financiadas con bonos que paradójicamente se otorgaban a estos edificios, y pese a todo el dinero que se consagraba al apoyo de las artes, las ciudades no lograron construir una base impositivo-corporativa adecuada, incluso después de que la tendencia a abandonar la vida en la ciudad se hubiera revertido hacía tiempo. Dicha estrategia continuaría implementándose pese a sus fracasos, pero había que encontrar una manera mejor. La búsqueda de más y mejor revitalización, de más y mejores imanes para los turistas y

(llamado el Ayuntamiento o, en algunas localidades, la Junta de Supervisores) y sus poderes suelen concentrarse en áreas como la fiscalidad y el uso de la tierra (especialmente las leyes de zonificación).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ “The Arts: New York’s Best Export Industry”, *New York Affairs* 5, nº 2 (1978). Citado en Zukin, *Loft Living*.

asalariados de alto nivel, adoptó finalmente un giro cultural, cuando se asentó sobre la base del éxito de los distritos de artistas en las economías posindustriales.

Durante los turbulentos años sesenta, los miembros de la clase media hijos del *baby boom* de la posguerra constituyeron una enorme cohorte de gente joven. Mientras la generación anterior vivía vidas que parecían girar principalmente alrededor de la familia y el trabajo, la siguiente generación parecía centrarse en otras fuentes, más personales y consumistas, que incluían la contracultura: música, diarios, moda barata y cosas por el estilo, y eso iba de la mano del rechazo de la carrera enloquecida propia de las corporaciones, de la regla de la mayoría, de los códigos de comportamiento represivos y del militarismo o “cultura de la muerte” (la guerra nuclear y Vietnam). A menudo, también iba de la mano del rechazo del urbanismo en sí. Este grupo altamente visible era observado de cerca por sus gustos. En lo que parecían ser ya niveles de saturación, la publicidad y el *marketing* segmentaron el mercado dirigiendo un conjunto de mensajes a los consumidores tradicionalistas y otro a la gente joven, y la “cultura” fue transformada en un conjunto de consumos. El tema de la juventud era la “revolución”, la revolución política, ya fuera real, imaginaria o, como devino gradualmente, una revolución centrada en el consumismo.

Institutos de investigación como el Stanford Research Institute (SRI) de esa universidad privada de élite ubicada en la misma ciudad, en el Norte de California, estudiaban las constelaciones en las elecciones de consumo. El SRI, que había sido fundado en 1946 por miembros del Consejo de Administración de Stanford para apoyar el desarrollo económico de la región, fue obligado a dejar el campus universitario y adoptar un estatuto autónomo en 1970 por las protestas de estudiantes contra sus investigaciones militares. El SRI Internacional, como hoy se lo conoce oficialmente, se convirtió en una empresa con fines de lucro, y su antiguo brazo consultivo, Strategic Business Insights (Ideas Estratégicas de Negocios), desplazó su foco hacia la investigación sobre el consumo. Describe su misión como el “descubrimiento y la aplicación de la ciencia y la tecnología para el conocimiento, el comercio, la prosperidad y la paz”.

En la década de 1960 se acuñó un neologismo que muy pronto estuvo cómodamente en boca de todos, “*lifestyle*” (“estilo de vida”), un índice de los cambios en el terreno del consumo. En 1978, SRI anunció un indicador del estilo de vida, Valores y Estilos de Vida (“Values and Lifestyles”, VALS), “segmentación psicográfica”, que fue señalado por *La era de la publicidad (Advertising Age)* como “uno de los diez principales avances en el área de la investigación de mercado en los años ochenta.”¹⁹ Un consultor senior de SBI (Ideas Estratégicas de Negocios) que trabajaba con el medidor VALS respondía de este modo a las preguntas:

¹⁹ Véase “About VALS” [Acerca de VALS], <http://www.strategicbusinessinsights.com/vals/about.shtml>.

Desde 1990, VALS ya no segmenta a los consumidores adultos sobre la base de valores (sociales) o de estilos de vida, sino que mide treinta y cuatro actitudes y cuatro claves demográficas validadas como las que más se corresponden con el comportamiento como consumidores. VALS usa una encuesta y un algoritmo registrados para ubicar a los consumidores en grupos de acuerdo con su motivación principal (ideales, logros y autoexpresión) y con su nivel de recursos, entendiéndolos según una definición ampliada que incluye el liderazgo, la búsqueda de la novedad y la búsqueda de información. Los ocho grupos resultantes son Innovadores, Pensadores, Triunfadores, Experienciadores, Creyentes, Luchadores, Hacedores y Sobrevivientes.²⁰

El sitio web de VALS declara su conexión con otras herramientas de sondeo que proveen información más detallada acerca de cómo cada uno de los ocho tipos VALS utilizan, invierten y ahorran dinero, entre otras preferencias, y que permiten conocer el tipo de productos de los cuales son propietarias las personas, las preferencias mediáticas, los hobbies, datos demográficos adicionales o los posicionamientos de una persona (por ejemplo, frente al calentamiento global). Haciéndose eco del sitio web, un correo electrónico de VALS presentaba a su Encuesta como una de las grandes encuestas de los Estados Unidos “para recolectar datos de la conducta de los consumidores [que] pueden ayudar a los vendedores (...) a determinar cómo diseñar una comunicación a medida”.²¹ De este modo, llegamos a una imagen según la cual VALS se usa como ayuda para determinar el tono de los discursos incluso sobre asuntos que, por derecho, son tópicos de debate en la plaza pública.

Así, el concepto de gusto, uno de los indicadores clave de la clase social –aquí entendida como determinada por la relación económica que se tiene con los medios de producción– se transformó en algo que en apariencia carece de relación con el poder o de importancia jerárquica. Antes que representar su participación en un grupo económico o incluso social, el gusto alinea a una persona con otras afinidades de consumo. En los años sesenta, también cayó el paradigma de Greenberg, que se basaba en el esquema kantiano de las facultades según el cual el gusto es el agente clave de la sensibilidad de la gente. Aunque parezca absurdo mezclar la facultad kantiana del gusto con el gusto del consumidor, sigue habiendo aquí una cuestión a atender y es que las ideas que energizan al arte de vanguardia se mueven en conjunto con los desplazamientos de la cosmovisión social. En un momento pre-posmoderno, por decirlo de algún modo, cuando los artistas exhibían cierto pánico frente a la implacable marea

²⁰ Véase “About the VALS Survey” [Acerca de la Encuesta VALS].

²¹ Comunicación por correo electrónico. El escritor explica más adelante que la encuesta en el sitio web es sólo para Estados Unidos y Canadá y que se hacen otras encuestas a medida según distintas necesidades nacionales, en “Japón, Venezuela, República Dominicana, Nigeria y China”.

ascendente del consumismo y de la cultura de masas, y el arte pop competía por conquistar una audiencia de las masas, los términos de la cultura cambiaron.²²

En la época moderna, se les ha pedido mucho a los artistas. En épocas previas, se les pedía que construyeran la sociedad mostrando en primera línea lo bueno, lo hermoso y lo verdadero. Pero esas expectativas llegaron a parecer pintorescas cuando el arte perdió sus fuertes conexiones con los poderes de la iglesia y del Estado. En especial desde el Romanticismo, los artistas han albergado deseos mesiánicos en forma rutinaria: el anhelo de ocupar una posición importante en las cuestiones sociales, el de jugar un rol transformador en las cuestiones políticas. Finalmente, esto podría ser entendido como un correctivo necesario –aunque tal vez sólo imaginario– para su rol, tanto incómodo como inseguro, de sirvientes de la riqueza y el poder. Los artistas que trabajaban bajo condiciones de mecenazgo hacían sus producciones según encargos que les dejaban expresar su dimensión personal sobre todo en los aspectos formales con que abordaban temas impuestos. Hacia el siglo XIX, ahora sin el apoyo de mecenas, los artistas fueron libres de imaginar y desarrollar muchos abordajes diferentes tanto de forma como de contenido, incluidos el realismo y el comentario social directo.²³ Sin embargo, tanto los nuevos clientes de las clases medias como el estado tenían sus preferencias y requerimientos, incluso cuando se anticipaba y aceptaba cierto grado de transgresión, aunque más no sea provisoriamente (después de todo, el Salón de los Rechazados fue establecido por Napoleón III). En este sentido, estudiosos como John Fekete señalaron que el refugio en el esteticismo, en argumentos formalistas o bien en el “motivo del arte por el arte”, que se manifestó hacia fines de siglo XIX, constituyó una maniobra defensiva de parte de los artistas avanzados de la época, que establecieron así una distancia profesional de lo social, honrando las preferencias mercantiles de la alta burguesía en la culminación de un siglo marcado por las revoluciones europeas y atravesado por la militancia de las fuerzas de trabajo industriales.²⁴ En los Estados Unidos, la adoración del arte profesada por las élites sociales y políticas en la primera mitad del nuevo siglo resultó efectiva para aculturar a los inmigrantes y hasta cierto punto a la clase trabajadora nativa. El ascenso del arte avanzado y formalista suministró un abordaje secular de lo trascendente, en especial en el período de posguerra. Al menos en los Estados Unidos, las retóricas de la autonomía artística de mediados de siglo aseguraron al público conocedor que el formalismo y, todavía más, la abstracción, constituirían un baluarte contra las tendencias totalitarias. Durante la década de 1950, durante la Guerra Fría, este acuerdo tácito había sido especialmente persuasivo para mantener a los artistas prudentes al margen del compromiso político. Bajo esas

²² Véase Alvin Gouldner, *La dialéctica de la ideología y la tecnología. Los orígenes, la gramática y el futuro de la ideología*. Madrid: Alianza, 1978. Traducción de Néstor A. Míguez. Edición original en inglés de 1976.

²³ Véase el interesante estudio de Caroline A. Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses [Sólo la vista: el modernismo de Clement Greenberg y la burocratización de los sentidos]* (Chicago: University of Chicago Press, 2006).

²⁴ John Fekete. *The Critical Twilight: Explorations in the Ideology of Anglo-american Literary Theory from Eliot to McLuhan [El crepúsculo crítico: exploraciones en la ideología de la teoría literaria anglo-americana de Eliot a McLuhan]* (New York: Routledge & Keegan Paul, 1977).

condiciones, sólo el arte autónomo podía reivindicar un estatuto de arte crítico, pero el arte avanzado, ni que hablar el arte abstracto, difícilmente podía esperar llegar a un gran público. Por consiguiente, la “profesionalización” del arte también lo condenaba a ser un discurso altamente restringido.²⁵

Demos ahora una mirada al gusto no como una decisión que refleja la virtud o lo bien formado de un pronunciamiento artístico, sino a través del sentido popular más amplio que lo entiende como el ejercicio de una elección dentro de un espectro de bienes, tangibles e intangibles (pero sobre todo lo primero): esto es, como una expresión del “estilo de vida”. El gusto ha sido una expresión de pertenencia de clase y de status social en toda sociedad industrial moderna. En 1983, el profesor inglés Paul Fussell, historiador de la cultura estadounidense y autor del celebrado libro sobre la Primera Guerra Mundial, *The Great War and Modern Memory [La Gran Guerra y la Memoria Moderna]* (1975), publicó un libro breve y de áspera agudeza titulado *Class: A Guide through the American Status System [Clase: una guía a través del sistema estadounidense de estatus]*.²⁶ Hubo tratados anteriores sobre las élites dominantes, como *Power Elite (La élite del poder)* del sociólogo estadounidense C. Wright Mills o el artículo de 1954 del lingüista británico Alan Ross sobre las distinciones entre los patrones de habla “U” y “no U”, donde “U” se refiere a “upper class”, “clase alta” (una discusión que causó una conmoción anglo-americana cuando fue retomada por Nancy Mitford). También se puede mencionar *Class: Image and Reality* (1980), *Clase: Imagen y Realidad* de Arthur Marwick, que es citado por Fussell.²⁷ Fussell pensó su libro como una demostración dirigida al gran público de que el gusto no es tanto un atributo personal como una expresión de un agrupamiento “socioeconómico” definible. En su prefacio se regodea describiendo las reacciones horrorizadas e incluso explosivas de las personas de clase media frente a la mera mención de la clase. Sus sarcásticas descripciones de los pasos en falso de quienes no pertenecen a la élite están organizadas según categorías económicas de clase. Solo cuando llega a una clase de gusto que llama Categoría X –de la cual se considera miembro– abandona sus modales, ya que se enamora perdidamente de este grupo heterogéneo de gente que es mayormente universitaria, que pretende autorrealizarse y que se quiere liberada de los requisitos propios de los códigos sociales de vestimenta y comportamiento, haciendo solo lo que

²⁵ Véanse los análisis de Pierre Bourdieu en muchas obras, incluidas *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. (Traducción de María del Carmen Ruiz de Elvira) y “El mercado de los bienes simbólicos” en: Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2010. Traducción de Alicia Gutiérrez. También, siguiéndolo a él, Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto incompleto” en: Foster, Hal. (comp.) *La posmodernidad*. Madrid: Kairós, 1985. (Traducción de Jordi Fibla).

²⁶ Paul Fussell, *Class [Clase]* (New York: Ballantine, 1983). La cubierta de esta primera edición dice “Class: a Painfully Accurate Guide through the American Status System” [“Clase: una guía dolorosamente precisa a través del sistema de status estadounidense”].

²⁷ Alan C. Ross, “Linguistic Class-Indicators in Present-Day English” [“Indicadores lingüísticos de clase en inglés actual”], *Neuphilologische Mitteilungen* 55 (1954); Nancy Mitford (ed.), *Noblesse Oblige [Nobleza obliga]*, London: Hamish Hamilton, 1956; y Arthur Marwick, *Class: Image and Reality in Britain, France and the U.S.A. since 1930 [Clase: imagen y realidad en Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos desde 1930]*, New York: Oxford University Press, 1980.

le complace a sí misma. En este grupo no sólo deberíamos reconocer la expresión de la contracultura, ahora adulta y con formación educativa, sino también una mina de oro que empezaba a ser acosada con intensidad por los vendedores de nicho de mercado: la “clase creativa”, un proceso y formación social que parece haber escapado a la atención de Fussell.

En el 2000, un par de décadas después, David Brooks, ideólogo conservador y figura mediática estadounidense, en su libro más vendido, *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Goy There (Bobos en el paraíso: ni hippies ni yuppies: un retrato de la nueva clase triunfadora*²⁸), ironizaba diciendo que “los valores de la contracultura se han infundido en el mundo de los negocios, la única esfera de la vida estadounidense donde la gente todavía habla de fomentar la ‘revolución’ y es tomada en serio”.²⁹ Su tesis es que en esta nueva era de la información, los miembros de la élite más educada “tienen un pie en el mundo bohemio de la creatividad y otro en el reino burgués de la ambición y el éxito mundano.”³⁰ Las punzantes ocurrencias de Brooks proclaman el triunfo del capital sobre todos los otros mundos políticos posibles que tenían la esperanza de crear los jóvenes diferentes de él en las democracias occidentales, y en los Estados Unidos en particular:

A esta altura todos estamos todos familiarizados con los ejecutivos modernos que se han convertido de SDS en CEO y del LSD al IPO. De hecho, por momentos da la impresión de que el Movimiento por la Libertad de Expresión produjo más ejecutivos para las corporaciones que la Escuela de Negocios de Harvard.³¹

Decodificando un poco: “SDS” es la sigla del emblemático grupo radical de los años sesenta Estudiantes por una Sociedad Democrática (*Students for a Democratic Society*); “IPO” son las iniciales de la oferta pública inicial de una corporación; y el Movimiento por la Libertad de Expresión (*Free Speech movement*) fue el movimiento estudiantil de la elitista (aunque pública) Universidad de California, Berkeley, que encendió la llama de los movimientos estudiantiles alrededor del mundo en los años sesenta.

La *intelligentsia* francesa extrajo con sorna el neologismo “bobos” del análisis celebratorio de Brooks. Vale la pena detenerse en el libro aunque más no sea porque se

²⁸ Nota del traductor: literalmente, el título en inglés significa “Bobos en el Paraíso: la nueva clase alta y cómo llegaron ahí”. El neologismo francés “bobos” es una contracción de *bourgeois* (burgués) y *bohème* (bohemio).

²⁹ David Brooks, *Bobos en el paraíso: ni hippies ni yuppies. Un retrato de la nueva clase triunfadora*, Barcelona: Mondadori, 2001. Traducción de Betina Blanch Tyroller. El libro original en inglés fue reseñado por Russell Mokhiber en *YES! Magazine*, el 27 de octubre de 2000, <http://www.yesmagazine.org/issues/a-new-culture-emerges/review-bobos-in-paradise-by-david-brooks>. Nota del traductor: las citas consignadas aquí son una traducción propia; dejamos por lo tanto los números de página de la edición en inglés.

³⁰ Brooks, *Bobos en el paraíso*, p. 11.

³¹ *Op. cit.*, p. 39.

concentra en el gusto de las clases y su relación con el poder y la influencia, y menos centralmente, por su relevancia para la literatura y la crítica.³² Brooks ubica a sus propios antepasados intelectuales en el “mundo de las ideas de mediados de los cincuenta”, subrayando de manera retrógrada:

Mientras la fiebre y la espuma de los años sesenta se consumieron hace tiempo, las ideas de estos intelectuales de los cincuenta [William Whyte, Jane Jacobs, J. K. Galbraith, Vance Packard, E. Digby Baltzell] continúan teniendo ecos.³³

Brooks se refiere a su propio trabajo como “sociología cómica”, bajando las expectativas de un trabajo riguroso. Felicita a sus lectores por sus peculiares gustos e ignora, a la vez, a aquellos que no se ajustan a su gusto consumidor de clase. El patrón de “consumo conspicuo” descrito por primera vez por Thorstein Veblen en *La teoría de la clase ociosa*, publicado durante la era de los piratas³⁴ en 1899, al parecer no encaja en las preferencias de los Bobos, quienes, a diferencia de la clase de la edad de oro de los negocios (pero no de la técnica, debería señalarse), prefieren gastar montones de dinero en cosas que parecen útiles y “virtuosas”, un adjetivo que se emplea en *Bobos* a menudo con ironía.

Una década más tarde, este juicio tolerante y despreocupado sobre la benigna clase ascendente de los “Bobos” se revela efímero, desde el momento en que aquellos ricos ostentosos nos han llevado a guerras abrumadoramente costosas, han destruido los mercados financieros, han restaurado el nepotismo y han movilizado a la antigua clase trabajadora y a los moradores rurales valiéndose de una peligrosa cruzada de cuestiones entre idiotas y odiosas para tomar y mantener el control político, y eso mientras se volvían cada vez más ricos. Reseñando a Brooks, Russell Mokhiber escribe:

³² ... y el arte. En la sección “Cómo ser un gigante intelectual”, Brooks señala que antes que escribir, digamos, *La guerra y la paz*, es mejor buscar el éxito en “una nueva idea pegajosa en un formato vivaz y echar luz sobre todo lo que significa”, una fórmula que domina las reseñas de arte y que infesta la producción artística, las secciones de arte de los periódicos y mucho más.

³³ “Libros como *El hombre organización*, *La vida y muerte de las grandes ciudades estadounidenses*, *La sociedad afluyente*, *Los buscadores de status*, y *El establishment protestante* fueron las primeras expresiones del ethos de la nueva clase educada, y mientras la fiebre y espuma de los sesenta hace tiempo se consumieron, las ideas de estos intelectuales de los cincuenta [William Whyte, Jane Jacobs, J. K. Galbraith, Vance Packard, E. Digby Baltzell] continúan resonando.” Brooks, introducción a *Bobos en el paraíso*, pp. 11-12. Brooks es selectivo con aquellos a quienes cita; muchas reseñas han sugerido su deuda con la obra de César Graña, un profesor de la UC San Diego, especialmente con *Bohemian vs. Bourgeois* [*Bohemios vs. Burgueses*] (New York: Basic Books, 1964); Graña, quien estudió sociología, antropología y planeamiento urbano, publicó varias obras más sobre la bohemia y la autenticidad pero murió en un accidente automovilístico en 1986.

³⁴ Nota del traductor: el concepto de “robber-baron era” (“era de los piratas”) fue utilizado para caracterizar las prácticas de hombres de negocios en los Estados Unidos de fines del siglo diecinueve que utilizaban métodos inescrupulosos para volverse ricos y maximizar sus ganancias.

La mayor parte de la gente en los Estados Unidos (dejemos de lado el resto del mundo) no comparte la riqueza en expansión [de los Bobos] y puede tener visiones marcadamente diferentes en asuntos importantes, incluidos los conceptos de “merecimiento”, legitimidad, regulación gubernamental y distribución equitativa de la riqueza. Para esta mayoría de la población, lo correcto podría ser más confrontación y no menos.³⁵

Como resultado de la “globalización” (por la cual el trabajo industrial masivo se desplazó a ultramar, al Este y al Sur, y la fuerza de trabajo de “cuello blanco” de las industrias desarrolladas subió a una posición dominante con el boom de las punto-com), los cambios de principios de siglo en la composición de las clases productivas en los Estados Unidos y en Europa Occidental llevaron a una especulación adicional sobre la naturaleza de estos trabajadores. Pero al parecer ahora se trataba de esfuerzos empíricos más sólidos que las maliciosas interpretaciones de Brooks. Pasemos entonces a Richard Florida, profesor de la Universidad postindustrial de Carnegie Mellon en Pittsburgh, cuyas teorías alimentan el deseo continuo de municipios como Pittsburgh de atraer a esos asalariados de alto nivel de la clase media.

³⁵ Russell Mokhiber, reseña en *YES! Magazine*.