

RESUMEN

Pasiones ciudadanas para hacer América pretende dar la vuelta a la ciudad para verla desde el ciudadano. Parte de investigaciones previas de su autor en las cuales ha intentado diseñar una metodología para captar los imaginarios urbanos en la vida cultural de las dos Américas, pero intenta ahora pensar lo urbano desde la forma del arte, aún de las formas del arte público contemporáneo. Vista las ciudades desde esta condición aparecen expresividades ciudadanas que toman forma en algunos ritos cotidianos como las rondas callejeras de las madres de la Plaza de Mayo, las fachas televisivas en la televisión del Perú, salones de baile en México o hasta el terror mediático del cartel de Medellín, todos ellos presentados como argumentos en proceso para caracterizar una compleja y disímil estética ciudadana americana.

ABSTRACT

City passions to make South America pretends to walk around the city to see it from the point of view of the citizen. Part of previous research work of its author in which he has intended to design a methodology to capture urban "imaginaries" in the cultural life of the two "Americas", but it now attempts to think the urban phenomenon from arts point of view, even from arts point of view even from the contemporary popular art. Seeing cities from this condition, city expression that takes form in some everyday rituals, such as "Las Madres de Plaza de Mayo" long street walks, the television "fachas" on Peruvian television, ball halls in Mexico or even the media terror of the Medellin Cartel, all of them presented as scripts in a process to characterize a complex and dissimilar Latin American city aesthetics.

Dos ideas quiero explorar en este ensayo: la relación entre ciudad y arte y lo urbano como un nuevo acontecimiento mas allá de la ciudad en el nuevo milenio. Lo anterior me permitirá reflexionarlo tomando como referencia algunas ciudades de América Latina.

Se argumenta que la ciudad es arte, en su sentido espacial, por ser la arquitectura un arte visual, o también porque la historia de las formas de la arquitectura corresponden a la historia del arte de la ciudad. Sin embargo quisiera explorar otro camino, consecuente con la filosofía de los imaginarios urbanos: cómo los habitantes

* Instituto de Estudios en Comunicación y Pensamiento Visual de la Universidad Nacional de Colombia.

de una ciudad, bajo el nuevo paradigma temporal, inventan formas de vida urbana para crear su ciudad en calidad de acontecimiento estético y político. Naturalmente que las formas externas de la ciudad encuentran, en ocasiones, punto de unión con la dimensión profunda del ser colectivo urbano, en los grandes intérpretes de las ciudades: cómo no reconocer en la estética urbana latinoamericana, el color de las construcciones de Barragán en México, nada más pienso en el Museo Moderno de Monterrey, prácticamente impuesto de los de 'abajo hacia los sectores altos' que terminaron admirándolo; o el manejo de los materiales y del espacio del colombiano Rogelio Salmona, como las Torres del Parque hechas 'musicalmente' con ritmo marcado por la textura y la forma del ladrillo, en Bogotá; o la modernidad asimilada serenamente por la población en las construcciones de la Ciudad Universitaria de Caracas y otras, del arquitecto Villanueva.

De otra parte se puede afirmar en el mundo actual que algo urbano se extiende por el mundo más allá de las ciudades. Ello es evidente si uno toma en consideración la presencia simultánea de los medios, como la televisión y sus cadenas mundiales y el uso de satélites; las redes mundiales de información; rasgos comunes de los movimientos juveniles; la industria de la música y el uso extendido de nuevos modos interactivos de comunicación como el correo electrónico y el apareamiento del hipertexto; las industrias de servicio doméstico suburbanas, entre otras actividades afectadas por el computador y las tecnologías digitales. Todavía así, ¿dónde hallar dimensiones culturales contemporáneas que, sin desconocer las influencias mundiales, digan algo de América Latina, de nuestra dimensión histórica y nuestras modalidades de participación? ¿Redescubrimos en los últimos años en la ciudad sus temporalidades y cierta forma del arte y desde estas dimensión se están planteando las identidades grupales? ¿Cómo trazar alguna línea imaginaria que haga parentesco entre tantas maneras de hacerse las tan variadas culturas urbanas continentales en América Latina?

La invención de una forma profunda es propio de quien hace arte, es cierto. Por ello mismo que uno de los historiadores del arte Lionello Venturi (1) dijo que una obra de arte es única: las formas del arte son infinitas y no existe la perfección de la forma. "Cuando se dice que una forma es perfecta se quiere decir que la imaginación creadora de un artista está allí completamente expresada". Tratar la ciudad como forma del arte quiere decir como forma inventada que rivaliza, interroga y dialoga con las formas materiales de los arquitectos, de los diseñadores, en fin, de sus operadores físicos. Pero tal forma es validada, si no creada, colectivamente por sus habitantes en maravillosos ejercicios grupales que hacen de cada ciudad una gran experiencia estética construida desde su diario vivir.

El lógico Strawson, al respecto, determinó que el acto lingüístico es esto que decimos en el hacer esto que decimos. Revirtiendo la fórmula, se puede afirmar: el arte es esto que hacemos en el decir esto que hacemos. El arte dice porque hace. El arte, lógicamente hablando, es un hacer. El artista manipula una materia, cualquiera que sea, en busca de nuevos y enigmáticos sentidos. No intenta expresar una proposición en términos de: "P es a X > lo que X es a A". Más bien en el arte el hombre, en principio, rehuye el sentido. No quiere decir algo específico, sino que deambula, vaga alrededor de los límites, del lenguaje, sobre todo, pero también por

las fronteras de lo ya conocido, de la literatura, de la ciudad, del mundo.

Pero lo anterior quiere decir, igualmente, que el sentido del arte es una construcción. Todo sentido -y por supuesto también el sentido estético- se construye históricamente. Toda actividad mental es fuente de conocimiento y por ello el arte conoce. Pero cuando decimos en la propuesta de los imaginarios que la ciudad puede estudiarse bajo los signos del arte ¿a qué atendemos? . *El homo-habitants* no produce arte porque viva bajo la retórica de las formas de la arquitectura y de la ciudad. En tal caso el arte urbano sigue siendo estudiado como consecuencia de un objeto producido por un especialista de una materia a la cual le saca forma de arte. Y es arte sin duda. Pero no desde el ciudadano. Habrá entonces otra forma de estudiar la estética urbana: aquella donde la forma es construida por sus moradores. Mas no se trata de que todos salgamos a la calle a dibujar los muros y a hacer arte. No aludimos a ello. Se trata de comprender la construcción de formas imaginarias, en el alto sentido de reconocer las formas que habitan en las mentes de los ciudadanos por segmentación e interiorización de sus espacios vividos y su proyección mediante croquis grupales. Me refiero a una temporalización de sus espacios vitales. A un tiempo recorrido. A un habitante ciudadano.

Cuando los habitantes de Bogotá, como reconozco en alguna publicación previa,(2) concluyen en sus mundos imaginarios que la carrera 15 es femenina, mientras la Avenida Caracas es masculina, están construyendo bajo el mundo de una forma humana dos caracteres opuestos. Bajo los signos del arte no estudiamos el objeto en su materialidad, en su esencia de cosa, sino en su manifestación sensible, como objeto estético de la cultura. Las calles descritas son mujer y hombre no porque sobre la una o la otra no transiten los del sexo opuesto, sino porque los bogotanos le han asignado formas sensibles, han antropologizado un espacio, han hecho de la calle un signo de otra cosa: del sexo de la ciudad. Y cuando indagamos qué es hombre y qué es mujer para los bogotanos, entonces el mapa mental se amplía: la mujer es aquel sujeto imaginario que huele bien, es bonita, se muestra como una vitrina, se deja caminar y se goza mirando. El hombre, triste episodio urbano, sigue siendo para varios habitantes de la ciudad mencionada, lo que despiden malos olores, es identificado con ferretería y herramientas, agresivo como un chofer de bus y veloz y pendenciero.

Caracas, por su parte, la veloz, la intrépida, la moderna, es quizá, de las del continente, la que más da a sus moradores la sensación que señala el sociólogo Tulio Hernández de estarse haciendo, de “promesa irrealizable de una ciudad siempre inconclusa”(3). Estos atributos de lo nuevo, de no histórica que le otorga también el escritor José Ignacio Cabrujas al considerarla tan solo la “maquete de una ciudad universal, incapaz hasta ahora de encontrar su funcionamiento”, corresponden a designaciones evocativas con las que el afecto (patriótico o ciudadano) sale para expresar el deseo al contrario: el amor por el terruño dicho con venganza. Algo parecido ocurre, como actitud literaria, en el México de Carlos Monsiváis, siempre expresando su afecto al revés, por el odio y el rechazo, por negación a las infamias que nos toca vivir en nuestras ciudades. Interesante, para otro capítulo, ese amor al revés de tantos escritores y estudiosos de las ciudades de América Latina que a través de la prensa y otros medios se lanzan contra sus propias ciudades para

expresar cuánto la aman y cuánto la desean otra. He allí los efectos literarios de unos imaginarios sociales que son reinterpretados por la escritura de algunos escritores. Ejemplar, al respecto, como en las últimas encuestas que adelanta el equipo de investigación sobre Cultura Urbanas(4) ha salido que en Bogotá una gran parte de sus ciudadanos afirman y expresan el odio contra su ciudad, pero también reconocen que no la cambiarían por ninguna otra. Este mismo espacio es el sustento de la novela sobre Medellín del joven escritor paisa José Franco quien concluye, por boca de su narrador que “algo muy extraño nos sucede con ella porque a pesar del miedo que nos mete, de las ganas de largarnos que todos alguna vez hemos tenido, a pesar de haberla matado muchas veces, Medellín termina ganando... piadosa y posesiva pero también puta exuberante y fulgurosa”(5).

Los anteriores ejemplos recurren a una verdad que mueve los imaginarios, una especie de pragmática urbana mediante la cual la ciudad está expuesta a una permanente actualización de su poética ciudadana. Una pragmática urbana que atiende a la interiorización de los usos de la ciudad para que cada urbe la ‘acometa’ como acto ciudadano. Quizá sea la forma de establecer un parangón sostenible entre el ciudadano y el artista: mientras el arte público de hoy habla de ‘intervenciones’ o de ‘performances’,(6) los ciudadanos, desde siempre, hacen la ciudad interviniéndola. O ¿Cómo descifrar al caraqueño que hace su ciudad, en sus imaginarios, la más ‘veloz’ (como lo dicen Hernández o Cabrijas en el párrafo anterior) o la más ‘modernista’ (cuando se asocia a la Caracas del escultor Soto con el *Op Art* ‘propio’ de Caracas)?

Y si pensamos algo de nuestras ciudades, ahora, desde los espacios públicos, en las plazas, en el centro de la ciudad, en los parques, entonces la imaginación también responde. Con excepciones cada vez más reducidas de ciudades americanas (quizá Buenos Aires, Montevideo y otras pocas) que cuentan todavía con espacios y calles generosas usadas para caminatas y paseos urbanos, los otros centros de las grandes ciudades del continente, están, por lo general, casi abandonados. “La gente de bien se ha marchado” y han llegado otros moradores: los pordioseros de Lima, los vendedores de flores que se toman a Santiago, los ‘rastras’ que pasean aterrizando a bogotanos, los ‘PiÁadores’ que recorren los muros paulistanos llenándolos con sus extrañas grafías de escrituras cirílicas, los indígenas sin trabajo que se han instalado en la plaza de Comercio de Quito, los carros disparados por las calles de Caracas por sobre los puentes del Centro Bolívar, los desfiles sindicales a toda hora que truncan y hacen imposible recorrer a La Paz en Bolivia . Aquellos que tenían el poder y vivían en los centros, se han marchado en búsqueda de más orden, silencio y tranquilidad. Al respecto juzgo interesante las observaciones del estudio que sobre Ciudad de México realizó el sociólogo Raúl Nieto(7) sobre marginalidad en esa ciudad, en el cual, en uno de sus apartes, se ocupa de evaluar cómo ellos califican o interpretan su nivel de vida asociado al uso de la ciudad. Según las respuestas obtenidas, en su generalidad, con excepciones, sus niveles de vida son reconocidos entre regulares y malos, “siendo las respuestas negativas predominantes”. Pero el panorama cambia cuando se trata de evaluar las fiestas o reuniones informales que se realizan entre vecinos sobre las cuales se encuentran expresiones de aprecio, confianza y bienestar. Se deja ver en ello algo

que posiblemente es constante en el continente y es cómo lo grupal se valora sobre lo público y como lo micro (el barrio o Colonia) adquiere importancia sobre lo macro (la ciudad total) que más bien se deja como espacio de anonimato. Así que los centros de las ciudades se desocupan de la 'gente de bien', pero tampoco los 'marginales' lo toman como suyo, como si lo hacen respecto a sus barrios o colonias.

A pesar de todo en los últimos años, quizá también paralelo a la evolución del nuevo arte publico, se vuelve a mirar la ciudad como conjunto y entonces los llamados espacios públicos, ahora por acción de autoridades oficiales, se tornan objetos de embellecimiento y funcionalidad y así se apunta a la ciudad bajo pretexto de cualquier evento. Sevilla y la celebración de los 500 años o Barcelona y los olímpicos; el centro de Manhattan y su nueva visión turística de Nueva York, o más recientemente en Sur América los centros de Bogotá, Santiago y otras del continente se 'recuperan' para fines sociales y lúdicos.

Las ciudades, pues, tienen sexo, lugares prohibidos o permitidos que se transforman, lugares abandonados y recuperados, sitios y momentos de terror y todo ello ocurre mucho más bajo la forma del arte, aquella que está en movimiento, que de la forma arquitectónica, más bien estática. El proceso parece al contrario. Es la forma del arte, la percepción imaginaria, la que afecta la arquitectura. Todo lo anterior para decir que las formas del arte, aquellas inventadas por los artistas, o por los ciudadanos en función estética colectiva, pueden ser útiles para estudiar la ciudad. Y de esta manera la ciudad cambia, como cambia la vida y sus puntos de vista urbanos se transforman bajo los efectos de la imaginación y la vida diaria. Así como la ciudad rompe sus fronteras y lo urbano se crece sobre la ciudad afectándola en muchas nuevas formas, al arte le pasa lo mismo y se sale de los museos. Aparece recuperando una función pública proyectando su quehacer con el contacto directo ciudadano al intervenir la ciudad desde el arte. Arte y ciudadano se reencuentran desde esta función imaginaria de nuestra cotidianidad que estamos destacando. En Bogotá, en 1998, una compañía italiana fue contratada para iluminar un edificio, el más alto de Bogotá, la torre Colpatria y su 'intervención' con luces que cambian de color y la instalación de unos binoculos para desde sus terrazas ver la ciudad, la han convertido en atractivo turístico y, por tanto, los ciudadanos la han vuelto a mirar y descubrir. Las visitas masivas a la mencionada torre para mirar a Bogotá la instituyen como nuevo 'punto de vista' de la ciudad y un nuevo hito que podría estar más cerca de una experiencia audiovisual(8). ¿Este ejercicio es del arte o de la arquitectura? Diría que sus fronteras han desaparecido.

Quien visite a Cochabamba en Bolivia puede asombrarse con un detalle. Mientras los campesinos se visten con fuertes colores en sus ponchos y hacen artesanía policromada atractiva y vital, las fachadas de sus casas, casi que sin excepción, padecen de un color tierra, triste y lúgubre. Sus casas reciben la tierra que el viento transporta e impregna en sus frentes. Cochabamba tiene el color de la tierra volada por el viento. ¿Cuál camisa de fuerza ha impedido a los cochabambinos expresarse en sus casas como lo hacen en sus trajes? ¿Se trata de repetidas intervenciones gubernamentales? Lo único que rompe el tranquilo y agreste paisaje cochabambino es la casa-alemana que edificó uno de los 'Cargas', famoso grupo musical que se inventó el ritmo de la lambada. Este músico se casó con una joven

alemana y cuando regresó a su ciudad natal, Cochabamba, le regaló un 'castillito alemán' a su enamorada y hoy se ha convertido en sitio turístico a donde van los ciudadanos a señalarlo con el dedo en señal de admiración ya que corta el ambiente y el paisaje local. La metáfora de lo diferente. Pero hay un importante antecedente. En una pequeña ciudad boliviana, cerca de Cochabamba, llamada Zarata, uno de sus ricos hacendados, Malgerejo, mandó construir, a principios de siglo, un pequeño y hermoso puente, innecesario por supuesto, para que su amada no se mojara los pies, cuando entraba a la casa. Hoy es también otro formidable sitio turístico.

De este modo no sólo está la ciudad física sino la construcción de una mentalidad urbana que la acompaña. Nada más impresionante que ver las inmensas vallas colocadas en los grandes edificios de la también magnífica Sao Paulo. Tantos calificativos de grandeza para hablar de una ciudad gigante donde cualquier aviso para que sea visto tiene que aumentársele su tamaño natural. Sólo después de uno convivir en esta ciudad comprende porque sus vallas son tan grandes. O porque sus conciudadanos imaginan que Sao Paulo, a pesar de ya ser la más numerosa y amplia entre todas las ciudades de la América Latina, tiene el doble de su población de la realmente existente. Sao Paulo, no sólo es grande, sino que sus ciudadanos se la imaginan más grande de lo que es y así, entonces, la fantasía, no sólo produce afectos en la percepción, sino que manifiesta y exige un tipo de expresión en sus calles y en su entorno cotidiano.

Sostengo que la construcción de la imagen de una ciudad en su nivel superior, aquel en el cual se hace por segmentación y cortes imaginarios de sus moradores, o sea la ciudad subjetiva, conduce a un encuentro de especial afecto con la ciudad: ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren, sino la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana. De este modo la ciudad puede proyectarse como un cuerpo humano, con sexo, corazón, miembros, pero también con sentidos: huele, sabe, mira, oye y se hace oír. Son atributos que deben ser estudiados en cada ciudad, comparando una con otra o cada una dentro de sus fragmentaciones territoriales o sus impulsos hacia la desterritorialización internacional, que no significa algo distinto que instaurar otro cuerpo simbólico que impregna al primero. Decir todo eso, preguntarnos bajo algunas circunstancias sobre las construcciones simbólicas, la paradoja de si estamos adentro o afuera de la ciudad, sobre su color o su construcción mediada, preguntar lo que estamos interrogando, no es menos importante que descubrir las figuras geométricas de plano, cerrada, montañosa, o alta y baja. Son definiciones nacidas del uso social. Se trata de la dimensión estética de la ciudad: nacida ahora sí de sus mismos moradores.

La ciudad, así, corresponde a una organización cultural de un espacio físico, mediático y social. Pues una ciudad tiene que vérselas con las construcciones de sus sentidos. Habría, de acuerdo con lo dicho, varios espacios, que puntualicé en el texto del libro del siguiente modo para una división fundamental: un espacio geográfico, como escenario de su paisaje natural afectado por lo construido; un espacio histórico, que se relaciona con la competencia para vivir en una ciudad, con la capacidad para entenderla en su desarrollo y en cada momento; un espacio háptico que se relaciona

con la percepción del cuerpo humano con el cuerpo de la ciudad y con otros objetos que le circundan y que algunos llama físico; un espacio imaginario, donde atendemos a sus utopías, a sus deseos, a sus fantasías que se realizan con la vida diaria.

De todos esos espacios trato en el desarrollo de este libro y en este capítulo, pero en especial me dirijo al cuarto, el imaginario, sin desconocer su íntimas relaciones con lo geográfico, lo histórico y lo físico: ocurre que cuando hablamos de lo imaginario todo se resuelve en su propia dimensión ya que el hombre fantasmagórico, o en función fantasiosa del mundo, vive lo imaginado como real. Una ciudad no sólo es topografía, sino también utopía y ensoñación. Una ciudad es lugar, aquel sitio privilegiado por un uso, pero también es lugar excluido, aquel sitio despojado de normalidad colectiva por un sector social. Una ciudad es día, lo que hacemos y recorremos y es noche, lo que recorremos pero dentro de ciertos cuidados o bajo ciertas emociones nocturnas. Una ciudad es límite, hasta donde llegamos, pero también es abertura, desde donde entramos. Una ciudad es imagen abstracta, la que nos hace evocar alguna de sus partes, pero también es iconografía, en un cartel surrealista o una vitrina que nos hace vivirla desde una imagen seductora. Una ciudad, pues, es una suma de opciones de espacios, desde lo físico, a lo abstracto y figurativo, hasta lo imaginario, que hoy pasa también por su construcción mediática-digital. Algunos recientes filmes (desde *Blade Runner* o *Escape from New York* hasta *The Matrix* o la española *Abre los ojos*) nos muestran la analogía entre el mundo virtual urbano construido por los computadores y los espacios de una ciudad donde lo propiamente físico y palpable es vivido desde la clonación tecnológica. Hoy, pues, cuando la ciudad en su avance desterritorializador, en ese ocaso señalado por varios estudiosos, donde las fronteras que “parecían acotarla como espacio definido y que en su condición de tal demarcaban el afuera del adentro”, llega al punto en el que lo urbano les impone desde afuera, para acabar siendo ella un espacio sin fronteras(9). Es decir, otra vez, lo urbano excede la ciudad, situación que hace del paradigma de la ciudad imaginada su más fuerte registro. La ciudad pasa a ser aquella concebida en los croquis sociales de sus moradores. Mas si lo pensamos en la actualidad que pareciésemos asistir a lo que algunos denominan la era de la cultura, donde la vida cotidiana se encuentra “anegada por la ‘cultura de la empresa’, la ‘cultura de los jóvenes o la del ‘trabajo’, como parte de ese nuevo gran emblema de la globalización y cultura(10).

Lo imaginario marca en la ciudad un principio fundamental de percepción: la fantasía ciudadana hace efecto en un simbolismo concreto, como el rumor, el chiste, el nombre de un almacén, la selección de un programa televisivo, la navegación por internet. Aquí vale la pena, a título de reconocimiento, recordar el nombre evocador de ciertos lugares de la ciudad, como por ejemplo el restaurante bogotano ubicado en la calle de en frente del Cementerio Central de Bogotá, llamado, sin más, ‘Última Lágrima’ o la escultura el ‘Caballito Amarillo’ en ciudad de México, poderosa figura hecha en hierro e instalada en el Paseo de la Reforma, puesta en el lugar de donde salían olores nauseabundos de las alcantarillas, actuando como tubo de escape, y hoy sirve más bien como agradable sitio de referencia visual. Parte de la retórica urbana. El sociólogo ecuatoriano Fernando Carrion demostró que en Quito(11) los nombres de las calles pasan por tres mentalidades en su historia: comenzó por

llamárselas según el nombre de lo que ocurría en el sitio, p. e. la Calle de la Quebrada o del Sastre, o el nombre de algún distinguido personaje español o criollo que la habitase, según el recuerdo ciudadano; siguió con el nombre de una conmemoración, por ejemplo, Calle de la Independencia o de la Revolución; mientras hoy las calles se nombran por números, calle No 5 con la avenida 3. La funcionalidad gana terreno frente al recuerdo social.

A su vez, en todo caso, renacen los espectros de ciudad en la marca de un lugar como sitio territorial, y de esta manera lo urbano se transporta como la imagen de una forma de ser. La construcción imaginaria pasa así por múltiples estandartes de narración ciudadana, pero por debajo de todos sus relatos, corre, como fuente primaria de un acontecimiento psíquico la figura oscura y densa del fantasma social.

El fantasma en psicoanálisis aparece en estructuras temáticas como agresión o amor, bajo inexpugnables sentidos. De este modo la noción de fantasma está detrás de la producción del inconsciente: los sueños, los actos fallidos, los síntomas. Y, digamos, descubrir los fantasmas conduce al acceso del 'sentido' del deseo, el cual genera distintas conductas, aparentemente 'sin sentido'. En otras palabras, se busca saber del 'fantasma' para encontrar los sentidos disfrazados, o sea sentidos desplazados, o como diría Lacan, el efecto del significante en otro significante, que reactivan comportamientos indescifrables unidos a fantasías, delirios o neurosis de los seres humanos.

En relación con la vida interior y su ambiente colectivo, el antropólogo Leach (1976) habla de las segmentaciones del tiempo y del espacio social en la vida cultural. Cuando introduce la noción de ritual sostiene que marca la transición - rito de pubertad, de funeral de curación...; es un "intervalo de intemporalidad social". Límites entre el espacio y tiempo normales con lo anormal, con lo sagrado o lo intemporal: el cambio de un estatus social a otro, siempre se rodea de rituales. "De esta manera, si bien nuestra capacidad para modificar el medio ambiente exterior es muy limitada, tenemos una capacidad virtualmente sin límites de jugar con la versión interiorizada del medio ambiente que llevamos en nuestras cabezas". La noción de fantasma, entonces, llevada a lo urbano, puede poseer interesantes demostraciones en el desplazamiento de la vida social. En la vida psíquica de la sociedad y en su ejercicio de la vida diaria acontecen fenómenos inexplicables o bien extraños que no obstante generan actitudes ciudadanas. O si no extraños, si caprichosos, o de extrema subjetividad, que sólo se hacen explicables, en lo que le es posible, haciendo funcionar criterios como los que se están recordando.

Había llamado, anteriormente, fantasma urbano a aquella presencia indescifrable de una marca simbólica en la ciudad, vivida como experiencia colectiva, de todos o de una parte significativa de sus habitantes, por la cual nace o se vive una referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica. O sea que en la vida ciudadana existen hechos, ideas o proyectos que dan un mayor margen para la producción imaginaria que otros. Los fantasmas, igualmente, estarían muy ligados, en mi terminología, a las isotopías (descritas por Greimas, 1986) como proyección fantasiosa que llamé metáforas urbanas para así hacer nacer una nueva retórica ciudadana. La ciudad es permanentemente poblada por los misterios de la incertidumbre, aún en épocas de máxima funcionalidad de su habitabilidad.

Será fantasmagórica cualquier escena que represente una producción social del fantasma. El escenario de fondo, actuando este como penumbra de la memoria y de las prácticas sociales, corresponderá a la ciudad y su realización como ente fantasmagórico que afecta una conducta ciudadana corresponde al efecto imaginario sobre el acontecer cotidiano de la ciudad. Del mismo modo puede suceder que haya un buen conocimiento de un hecho social, como por ejemplo los mexicanos saben que su comida suele ser picante en extremo o que hay un alto grado de contaminación en su ambiente; o bien los bogotanos saben que la mayoría de su población proviene de la zona limítrofe Cundinamarca/Boyacá, y estas circunstancias de 'justo saber' hace que se produzcan menos fantasías al respecto. En otras palabras: el buen conocimiento empírico de un hecho subestima la producción fantasmagórica.

Distinto a lo anterior lo ocurrido en Bogotá en épocas en las que se llegó a un racionamiento obligado de luz, durante la administración del presidente Gaviria (1993). En medio de las calles oscuras la gente empezó a 'inventar' sobre el peligro y el aumento de la delincuencia. Al averiguar, acompañado con unos estudiantes, directamente en comisarías de policía sobre el aumento de tal criminalidad (12), nos llevamos la sorpresa que en cambio de aumentar el asalto y el robo callejero en las estadísticas de varios de tales centros policivos se había reducido, en promedio, más del 30%. La razón posible: la gente andaba más prevenida, salía más temprano de sus sitios de trabajo, recorría rutas más seguras e instauraba nuevas. Así, la invención de peligro social, debido al terror frente a la oscuridad, había conducido al otro lado del pre-visto, una reducción de la criminalidad.

Con lo dicho dejaría sentado que en la producción fantasmal impera el orden imaginario. Siempre que un fantasma ronde por la ciudad hay un orden fantasmagórico que marca un comportamiento o una reacción ciudadana. Estos fantasmas se rotan, se transforman y viven el proceso de urbanización. Con el tiempo las calles más importantes cambian de usos y mentalidad ciudadana, como hoy la Calle Hidalgo en Ciudad de México convertida en gran mercado ambulante a pesar de haber sido una de las más solemnes y finas de la capital mexicana. O al contrario la calle Augusta en Sao Paulo convertida en 'sitio In', de la burguesía, cuando era sencillamente una calle corriente de mercado. Todo ello está asociado al apareamiento de nuevos imaginarios, como aquellos de la modernidad o del pasado, o de la 'recuperación' postmodernista.

Con los ejemplos mencionados aparece la necesidad de sistematizar una nueva definición del ritual para acomodarlo a la cultura moderna y, a su vez, aprovechar los aportes de algunas disciplinas que en este siglo se han ocupado de la construcción de lo simbólico y que por tanto pueden darnos aportes en favor de comprender el oficio del antropólogo urbano. Abordemos este punto.

LOS NUEVOS RITOS URBANOS

Según lo sostenido hasta aquí estamos en la obligación de volver a pensar nuestras ciudades, ahora desde otras dimensiones culturales. Intento comprender y evidenciar una naturaleza abstracta, simbólica, para ejercitarnos en los modos como se estructura la realidad social. Deben existir lazos profundos que relacionan

los croquis grupales y las metáforas urbanas, a aquella operación social de segmentación y representación de un espacio urbano, con los modos ciudadanos de vivir y asumir, 'realizando', una urbe.

La memoria urbana se construye a través de sus metáforas. Comprender lo urbano de una ciudad, pasa, por decirlo de este modo, por el entendimiento de ciertos sentidos de urbanización. La comprensión del símbolo urbano, entendido éste como construcción social de un imaginario, requiere de un esfuerzo de observación y segmentación en cuanto experiencias que emergen de la misma cotidianidad. Al buscar una 'metacategoría', diría así, que me dé el sentido de nudo y de reparto desde donde tejer esa significación urbana y colectiva he encontrado la de ritual. Me aparto así de lo expresado por Mary Douglas en su texto de *Los símbolos naturales y quien parte de la relación rito-símbolo*, cuando afirma que "uno de los problemas más graves de nuestro tiempo consiste en la falta de adhesión a unos símbolos comunes"(13). Creo, al contrario, que estamos ante una reorientación del rito. Al caso recuerdo la definición dada por Marcel Mauss al rito: se trataba de actos tradicionales que versan sobre cosas llamadas sagradas. Pero ¿no es acaso un momento donde lo sagrado puede ampliarse a distintas prácticas que mantengan como lazo de unión y de acción lo simbólico? Para ello lo simbólico habría de entenderse como lo atinente a una semiótica de las pasiones en la cual los afectos, las emociones, la sensibilidad, en fin, hace que los ciudadanos nos expresemos con actos rituales.

Me parece que sería la dirección adecuada para introducir los cambios en los modos de ver el ritual otras disciplinas que llegaran a la cultura como espacio de encuentro del quehacer social. Estamos frente a un nuevo paradigma y allí donde se ponía el lenguaje, que hizo florecer la lingüística como ciencia tutelar de otras disciplinas sociales en los años anteriores, ahora tenemos la cultura y las disciplinas humanísticas de las culturas. Si algo posee de suyo el mundo moderno es su conciencia de movilidad, aspectos que ya han tomado cuerpo especial en las obras de varios pensadores contemporáneos que han tratado de estructurar su pensamiento en torno a la sociedad como proceso antes que como estado. Es el caso de la enmienda que le hace el lógico Peirce a Kant, cuando dice que el hombre actual no se guía por las estrellas, entidades fijas, sino por las nubes, objetos celestes en permanente movilidad. Apunto entonces hacia cuatro enfoques que propongo retomar para enriquecer la noción de rito como jugada social que eleva la acción social a ceremonia grupal.

De un lado, para entender los nuevos rituales, estarían los aportes de las disciplinas narratológicas para las que la sociedad se cuenta o narra. Las publicaciones de G. Genette y A. J. Greimas han contribuido a su desarrollo hasta el punto en el cual el mismo estudio de la historia pasa a ser entendida como 'historia de las mentalidades', donde el hecho social no existe *per sé* sino como una estrategia de narración sometida a una compleja red de construcciones virtuales y sociales. De aquí tomo una característica que cabe darle al ritual, en cuanto a metanarración y ficción del hecho social.

De otro lado aprovecho algunas ideas de Víctor Turner en *La selva de los símbolos*, quien sugiere los rituales como "acciones dramáticas y la traslación y

experimentación al teatro de recursos de acción percibidos en los rituales”(14). De allí se desprende que el teatro en sus múltiples variedades no ha “surgido como imitación de la conformación compleja del drama social, sino como imitación específica del proceso ritual”. Así se explican las relaciones dadas por Turner entre ritual y juego y éste y teatro. El ritual de esta manera planteará un guión e indicará a cada personaje social el rol que interpreta o que debe interpretar. Y vendría el siguiente punto.

Una visión performativa del rito, a la manera como han concebido el lenguaje los estudiosos de la pragmática, entendida ésta como el conjunto de conocimientos que los hablantes poseen del sistema de reglas y principios que hacen posible poder utilizar una lengua a partir de ciertas intenciones comunicativas. Aparecen como inherentes a los procesos de comunicación y por tanto parte del estudio pragmático no sólo el mensaje verbal sino los códigos no verbales y los elementos propiamente paralingüísticos. Austin y Serle hablaban de ilocución, lo que implica la carga del sujeto en lo que dice, pero también señalaron las perlocuciones, para aludir a los efectos del lenguaje en el interlocutor. Cuestión que se ha entendido como una sociología de los efectos de los actos del habla. El rito entonces como acto ritual.

Por estos vecindades intelectuales es como Geoffrey Leech (1976) y otros lingüistas propusieron incluir en la teoría pragmática la retórica interpersonal en la que se hace implícito, además de un principio de cooperación, el de cortesía, de claridad, economía e interdiálogo. De tal suerte que esta pragmática nos conduce, igualmente, a revalorar el ritual en las ciudades ahora como cooperación ciudadana. O sea que decir es una forma de hacer y de hacer cambiar una conducta en una sociedad. Pero no sólo se dice cuando nos comunicamos sino que, agregaría: hacemos y hacemos hacer para ubicarnos en la modalización de las conductas. Por todo ello el rito es un sistema de intercomunicación que interactúa entre los ritualistas y que compromete a los demás cercanos, como a los integrantes de grupos o los vecinos de la ciudad.

Habría una cuarta cualidad del rito urbano, además de la narrativa, de lo teatral y la acción performativa, que tiene que ver con la memoria. Freud insistió en su célebre libro sobre *Psicopatología de la vida cotidiana* que en el olvido se trata de perturbación de los temas. La repugnancia a recordar (caso de uno de sus pacientes) se refería a un objeto y la incapacidad surgió respecto a otro. “Los nombres sustitutos no aparecen ya tan injustificados y aluden, como en una especie de transacción, tanto a lo que quería olvidar como a lo que quería recordar, mostrando que la intención de olvidar algo, no ha triunfado por completo, ni tampoco fracasó en absoluto”(15). Para Freud existe una profunda relación entre el nombre buscado y el tema reprimido. Aspectos que volverán a salir una vez uno piense el tema de la ciudad como memoria.

Sobre las cuatro cualidades mencionadas, las cuales quiero agregar a una noción urbana del ritual, paso a entender ahora el rito en calidad de una acción colectiva que hace que otros hagan, que va accediendo a formas ceremoniales pero, a su vez, representa un metacomentario y una actualización de la memoria ciudadana. Me reubico ahora sí en el tema que me interesa, según la propuesta que

vengo adelantando de los imaginarios urbanos y suelto la pregunta central: ¿Cómo se articula el imaginario en los rituales? Además, ¿cómo se producen sus efectos en términos de una extensión geo-cultural cómo sería tomar las ciudades de América Latina como un objeto común? Sería un error de excesivo cálculo modernista pensar que las sociedades urbanas viviesen sin ritos, sin ceremonias o mitos.

TOPOGRAFÍA AMERICANA

Me propongo tomar algunos casos concretos de mis investigaciones, visitas o lecturas de estudios a ciudades de América Latina y de tales observaciones deducir los puntos que he subrayado de una ritualidad ciudadana. Pongo a consideración los cuatro tipos de problemáticas rituales que describí antes. La primera que destaca la narración urbana a través de una manifiesta disposición ritual en espacios sagrados de la ciudad en especial referencia a Ciudad de México. Otra dominada por experiencias de ritos sobre prácticas visuales en Argentina alrededor de la Madres de Mayo en la cual subrayo la teatralidad. La siguiente en relación con representaciones de nuevos actores sociales mediadas por la t.v. de figuras marginadas y despreciadas que no obstante aparecen como nuevos e importantes actores de la vidas cotidiana, en Perú, o nuevas figuraciones de protesta en calidad estética como experiencias venezolanas o brasileñas y en las cuales destaco su acción performativa. Y un último grupo en donde pongo más bien a funcionar la idea de memoria transferida en nuevos rituales mediáticos referidos a la recreación imaginaria de carteles de la droga con los cuales mecanismos de poder estimula su representabilidad social. En esta última subrayo el problema de la memoria transferida, como ocurre en los nuevos dispositivos de la vida urbana de fin de siglo. Pero en todos los casos caben las distintas cualidades del rito urbano, sino que me esfuerzo por distinguir una u otra para verlas en funcionamiento social. Y en todas las cualidades opera la función de 'metacomentario' social alentando el rito.

LAS NARRACIONES URBANAS: LOS SALONES DE BAILE DE CIUDAD DE MÉXICO

Habría un buen ejemplo de transformación del espacio empírico en espacio ritual urbano y, por tanto, el ingreso a la fantasmagoría ciudadana en el uso de ciertos lugares como consecuencia de una actividad límite de la ciudad. Es el caso de los cementerios que exige a algunos ciudadanos cristianos persignarse cuando se cruza por la calle de enfrente; o las zonas de libre comercio sexual, como prostíbulos o territorios de homosexuales, que hace que los transeúntes 'ordinarios', quienes no acuden a sus prácticas y están por fuera del circuito de intercomunicación de sus usuarios, vean con desconfianza y temor tales sitios, frecuentemente señalados (incluso con el dedo índice) como indeseables y malignos: espacios malditos que no deben ser visitados y ni siquiera vistos.

Uno de los mejores modos de comprender lo sagrado dentro del espacio urbano se puede captar la organización espacial de los salones de baile de ciudad de México. Esta tradición, que se conserva en esta ciudad desde los años cuarenta y que sigue un estilo de entonces, heredado de los dancing club de los Estados

Unidos, alcanza hoy éxitos insospechados. Tanto El Salón California, como los otros dedicados a esta actividad, mantienen una proxémica estricta, quizá sagrada, como fuimos argumentando con la antropóloga mexicana Amparo Sevilla(16), quien escribió sobre el tema para la Universidad Nacional Autónoma de México y cuyas observaciones me sirvieron para estas consideraciones.

En el California hay una nave central y dos laterales, simulando ya la distribución de la arquitectura gótica de las iglesias católicas. En la nave central se baila por parejas. En el lado izquierdo permanecen aquellas personas que llegan emparejadas o los que asisten en grupo. En el lado derecho se colocan los hombres que van ese día o la noche a bailar. El baile se desarrolla en normalidad, bajo un silencio que pesa. Quienes no se conocen e intentan bailar por primera vez, no se miran los rostros, ni se hablan, pues esto podría dar lugar a falsa alarma como permitir pensar que la chica puede estar interesada en algo más que el simple baile. La verdad es que allí a tales salones, no se va a ligar. El significativo es el baile por el baile.

La parte superior de la nave central es el lugar más ritualizado. Allí esta reservado al espacio- trofeo, donde se baila por que se es grande. Sólo los verdaderos expertos pueden ocupar este espacio y si lo hacen tienen que hacerlo demostrando sus cualidades bailarinas: se le forma un ruedo a quien se lanza a tomarse el espacio y todos los siguen con las miradas de admiración. Quien allí llega ejecuta varios pasos con su pareja dentro de un sentido bien tradicional, en el que el hombre siempre lleva la batuta. Igual acontece en todo el salón y las mujeres acompañan al bailarín.

El salón de baile en Ciudad de México es una institución de lo urbano. Allí se va a bailar y punto, como dije, en un encuentro con la ciudad. En el California, nada de licor y menos de drogas. Su lema es claro: "El palacio del baile en México: dí no a las drogas". Allí asisten personas de todas las edades, pero en especial la franja entre 20 y 40 años. Se puede ir sin pareja, pero dispuesto a bailar. El que no baila no es bien recibido ni bien mirado por los asistentes que no quieren verse convertidos en espectáculos para ser mirados.

Es urbano también, pues se trata de hacer cosas urbanas, como estar con otros ciudadano en el anonimato. Se dan muchos eventos de personas que viven en la provincia y viajan los domingos por la mañana a Ciudad de México, con el fin de pasar allí la tarde y regresar por la noche a sus pueblos o pequeñas ciudades cercanas a la capital. Pasar un día en el Salón les significa bailar, ver jóvenes de la ciudad, y sentir los ritmos de moda. Pero sobre todo significa hacer vida social urbana, sin ser vistos por los compadres y comadres de su pueblo.

La música que tocan también es urbana. Se dedican sobre todo al danzón mexicano, al rock americano, a los ritmos caribeños, como salsa y a la cumbia colombiana. Estos son los bailes predilectos, pero todos los siguen y mueven estilo danzón-rock. En realidad estos salones son un lugar regio del mestizaje y todo allí aparece como de otro lugar y de otro tiempo. Hay cierto anacronismo, en medio de lo 'mexicano puro', como la ranchera y el danzón adaptado que dejan ver una dimensión popular bien equilibrada. Quizá esto no anda lejos de cierto estilo mexicano en darle todo un sabor muy local y al mismo tiempo ser una cultura muy abierta a nuevas influencias foráneas.

El salón de baile en Ciudad de México, por lo dicho, es uno de los lugares más expresivos de ritualidad ciudadana. Sus ceremonias son repetitivas, pero se vive cada una como si fuese única y en la más lejana sospecha de tratarse de un ritmo que se repite ritualmente y que hace ciudadanos a quienes en él participan.

LA TEATRALIDAD EN EL RITUAL DE LAS MADRES DE MAYO EN ARGENTINA Y EN FOTOS DE PRENSA EN CIUDAD DE MÉXICO

Es ejemplar en la dimensión de resistencia simbólica lo ocurrido en Argentina luego del 24 de marzo de 1976, cuando se inicia el proceso de “Reorganización Nacional”, lanzado por la Junta Militar que se hace cargo del gobierno. Durante su mandato los ciudadanos son sospechosos de subversivos. Se trata de reorientar la sociedad Argentina bajo el lema: un cambio de mentalidad. Nada menos que esto. La misma junta introduce unos componentes imaginarios que vale la pena tener en cuenta en la reacción que ocasiona.

Quizá lo visual como denuncia no había adquirido, como en Argentina de entonces, una dimensión tan colosal, pues abarca a casi toda la sociedad civil. La comunicadora Miryan Casco(17) fue redactando, dentro de un seminario a mi cargo en la Universidad Nacional en Bogotá, una descripción de los más importantes ritos visuales de las Madres de Mayo, que juzgo interesante reubicar para este ensayo.

Ante la imposibilidad de ser escuchados los reclamos por las vías tradicionales: juzgados, comisarías, etcétera, los familiares de los desaparecidos van creando formas alternativas y piden explicaciones a la dictadura desde el único espacio donde se pueden hacer escuchar: la calle. La situación es original. Ante el silencio obligado por la dictadura las madres responden con lo mismo: no hablan. Se busca mostrar su presencia real, no desaparecida. La calle adquiere el sentido urbano de testimonio que como lo concibe la crítica literaria chilena Nelly Richard, está llamado a desempeñar un rol estratégico en los contextos de violencia y destrucción social, de luchas históricas “porque su convención de objetividad acredita una verdad de los hechos”(18), se trata de un “documentalismo en primera persona”, como veremos a continuación.

ï La ronda de las madres alrededor de la Pirámide de Mayo. Monumento nacional que recuerda la lucha de independencia de España, ubicado justo en el centro de la Plaza de Mayo, famosa por ser el centro de importantes manifestaciones populares y sindicales. Las rondas son rituales para mostrarse, como bailando solas en silencio. Allí aparecen todos los jueves a las 4 de la tarde, como fantasmas que se han venido envejeciendo. Ahora ya no son madres, sino abuelas. Recordemos que un general las bautizó, como las “locas de la Plaza de Mayo”. Increíble metáfora urbana para deshacerse de la racionalidad de una protesta. “La ronda es doblemente eficaz: burla la censura, puesto que habla con sus demostraciones, pero también entra dentro del paisaje urbano, para instalarse como presencia. El transeúnte las ve”. Las tiene que ver. Ellas hacen ver y ocasionan una perturbación en la calle.

ĩ Las madres llevan un pañuelo blanco en forma triangular con nombres escritos: el del desaparecido y su fecha de exclusión. Cuando se encuentra por la calle un pañuelo de esos, es como un grafiti o un aviso de conciencia. Se trata de un recurso performativo.

ĩ La madres solían caminar con personas que se cubrían el rostro con máscaras blancas, sin orificios, y así los ojos permanecían ocultos. Los documentos fotográficos existentes recogen el impacto que produce unas máscaras sin ojos frente a unas madres con pañuelos en su cabeza, reclamando por sus hijos. Este recurso teatral es interesante: aparece teatralmente una persona que encarna el desaparecido. La máscara es un recurso de protesta simbólica, pero también de marcas arqueológicas: nos reenvía a un origen desapacible y desconocido.

ĩ En los muros de Buenos Aires y en algunas otras ciudades del país se han dibujado siluetas de tamaño aproximado al natural. Dentro de tales siluetas aparece también el nombre del desaparecido. O sea que la silueta también reemplaza, por metonimia, al ausente. Estamos frente a una acción elíptica: mostrar por ausencia. Ocurre que "si la silueta estaba dibujada en el suelo, los transeúntes evitaban pisarla", en respeto al cuerpo desaparecido. Quien las pisase estaría de acuerdo con la dictadura militar y en consecuencia estamos frente a un verdadero pacto de cooperación ciudadana.

En diciembre de 1993, en Bogotá, se da un ejercicio plástico que recuerda la estrategia de las siluetas en el modo de ritual ciudadano: ante al asombroso abandono en que se ha sumido la ciudad, por parte de sus administradores, varios grupos de jóvenes empiezan a hacer siluetas del alcalde Castro. Pronto el ejercicio plástico continúa, pero de otro modo: los huecos de la ciudad, por lo que más había protesta e inconformidad, son pintados con distintas figuras: de sapos, de reptiles, payasos, hombres en el espacio o caminando por los cráteres de la luna. Los resultados fueron estupendos. A los pocos días el alcalde anuncia un plan para pavimentar las calles y tapar los huecos. Nuevas formas de expresión, que recuperan cierto diálogo, más basado en efectos expresivos que en discursos sabios o ideologizados.

ĩ En otras manifestaciones callejeras las Madres han llevado carteles con fotos ampliadas de sus seres queridos que nunca más volvieron a ver. Esto para que no se olvide el desaparecido. Construcción de la memoria ciudadana.

ĩ Las madres en las rondas y en otras manifestaciones llevan fotos en el pecho y la espalda de sus hijos. Las fotos van colgadas de un alfiler o de un cordón. El mismo recurso de avivar la memoria.

ĩ En publicaciones diferentes que se adhirieron a la causa de los desaparecidos, suelen publicarse las fotos de las víctimas, en testimonio gráfico de un ser que no descansa en paz para sus familiares. El efecto es duro y expresivo. Y sobretudo

masivo. Lo cual contrasta con el poco espacio que se da en varios países continentales a la información urbana como hecho de ritualidad diaria. Al respecto recordemos un ejemplo traído de México.

Las relaciones entre fotografía y prensa como modo de expresión del espacio público, fue destacada por el investigador mexicano Miguel Ángel Aguilar, pero para probar lo contrario. El poco espacio que se le da no sola a la foto urbana en seis periódicos que estudio cuidadosamente en una amplia muestra, sino a la misma ciudad, pues según sus estadísticas la ciudad, como tema central, solo ocupa el octavo renglón de información (el 6.3 %) periodística, luego de otras secciones: internacionales, deporte, economía, Estados, espectáculos, política y cultura. Y en las fotos urbanas, todavía peor, solo ocupan dentro de su muestra el 4.4 % del espacio de las páginas de los periódicos(19). Esta conclusión de Aguilar me parece muy significativa en este mecanismo de ignorar la ciudad por parte de quienes no hacen más que vivir de ella. Y esta paradoja es parte de los reiterados imaginarios continentales.

FACHAS Y PERFORMATIVIDAD CIUDADANA EN PERÚ

En Perú luego del cierre del poder legislativo por parte del presidente Fujimori, en 1991, lo que le dio una mayor potestad en su ejercicio presidencial, hemos visto acciones pasadas por los medios bastante espectaculares, por decir lo menos.

Abigail Guzmán, el presidente Gonzalo fue capturado y mostrado en una rueda de prensa como un tigre enjaulado. Su vestido a rayas horizontales negras y blancas que podrían ser las del tradicional cebrá de los prisioneros; no obstante por su exagerado tinte y dimensión se toman caricaturescas y burlonas. Las discusiones sobre sus actos terroristas que lo hicieron hablar y defenderse fueron promovidas por personal del gobierno y presentadas como críticas espontáneas de los ciudadanos.

Se trataba más bien de un ritual para los medios debidamente preparado como una pieza de teatro y con la cual el presidente Fujimori quiso cobrar venganza contra acciones no sólo violentas y despiadadas de los senderistas, sino contra un ejercicio estético de los mismos, tal cual apagar la luz de Lima para que los ciudadanos sientan la oscuridad, o esconder sus rostros y desaparecer o esfumarse terminada cualquier acción militar.

El escritor peruano Abelardo Sánchez(20), propone algunas nuevas fachas en la iconografía urbana del Perú que reelaboró con observaciones que he venido haciendo sobre Colombia: los animadores de televisión, los informales, la figura del narcotraficante, el subversivo y el secuestrador. Todos los anteriores personajes poseen ciertas rasgos comunes en cuanto que carecen de mediadores, pero no obstante hacen fuerte presencia en la vida cultural limeña y de otras ciudades del Perú. Se trata de personajes que refutan el modelo ideal de la clase media educada, de buenas maneras, afrancesada y que es movida por, digamos, un imaginario educado. "La imagen de un cholo fornido vestido de guayabera, bigotes y patillas, al

interior de un vehículo último modelo, está ampliamente propagada. Es más: no podría haber un cholo con plata sin que no sea narcotraficante”.

Debe uno reconocer que surgen en medio del caos social estos personajes en América Latina. Y también es verdad que los medios, a fuerza de los hechos, deben registrarlos. Los llamados informales aparecen permanentemente en paros o distintas acciones sobre la ciudad. Las telenovela y otros programas de la televisión los retraran y recrean permanentemente. Lo cierto es que en Lima, quizá más que en ninguna otra ciudad de los países con mayores conflicto bélicos en América Latina, los olvidados, como diría Buñuel, se hacen ver y sentir. Incluso las estrategias de guerrilla, como la de los senderistas, pasó por tocar estos elementos simbólicos, como apagar la luz para que aparezca el sendero. La barahúnda de los pobres que se enriquecen y que se hacen ver en las ciudades, es muy claro en ciudades como Cochabamba, Cuenca, en Ecuador, Medellín y Cali. Con el tiempo deben analizarse estos fenómenos tan sugerentes, pues si bien siempre estuvieron vistos como problema de orden público, no deja de ser inquietante comprender otros ejercicios como el cultural y social y el estético. Pero hacerse sentir y ver en los medios, no es sólo de las fachas subversivas. La verdad es que Perú posee una de las televisiones más populares del continente. Vía satélite uno puede quedar sorprendido de la toma que hace de la tele los sectores de mayor marginalidad: en concursos, programas de opinión, en programas de humor. Por este medio uno puede ver sus pintas, sus vestidos, sus colores. Todo dentro de un ambiente entre pueblerino y ciudadano que deja la sensación de una avalancha popular, sobre todo si uno lo compara con las pintas bien educadas y bien mostrados por la T.V. de los países vecinos: Colombia y Venezuela. Países más bien de reinas de belleza.

Al mismo tiempo desde lo estético se debe pensar un análisis político del nuevo autoritarismo, detrás de las presencias marginales en los países andinos. Abilio Vergara,(21) en estudio para la UNAM, llama la atención de este autoritarismo en el Perú actual. Tanto Abigail Guzmán, en su discurso de 19 de abril de 1980, un mes antes de iniciar su lucha armada, lo tituló: ‘Somos los iniciadores’, como el discurso del presidente Fujimori al dirigirse a la nación luego del autogolpe del 6 de febrero de 1993, en ambos casos los epítetos violentos, jerarquizados y excluyentes, son muestras del autoritarismo. Estos discursos “funcionan como programas para la acción. Característica del discurso político y especialmente del autoritario: su cotidiana pretensión de ordenar, no solamente las palabras, sino las acciones ciudadanas. Se busca no sólo que el discurso sea un modelo de otros discursos, sino que los remplace”. En fin se trata otra vez del otro excluido, en medio de un ambiente de pluralidad internacional publicitada.

MICROPROCESO IMAGINARIO: EL CARTEL DE MEDELLÍN Y EL TERROR MEDIÁTICO POR LA TELEVISIÓN

Como una manera de mostrar el modo de operar en el estudio de culturas urbanas la técnica de microprocesos imaginarios,(22) que consiste en aislar un tema (en este caso referido a las memorias transferidas) para examinar sus variantes de funcionamiento afectado por altos niveles de invención fantasiosa, presento este

epílogo dedicado al mundo exaltado como se construye un emblema político, sobre una dimensión estética, referida a los carteles de la droga, en especial, el primero reconocido, el de Medellín, bien caracterizado durante los años 80 y comienzos de los 90 por la figura de Pablo Escobar.

Me interesa evidenciar los efectos 'de realidad' que logra la circulación de tales emblemas en las culturas urbanas y las tantas variaciones que pueden desprenderse de afirmaciones tan recortadas como todas aquellas referidas a un tema tan esquivo al sentido referencial como son las drogas y sus negocios(23) . Así como el tema de la droga es susceptible de presentarse muchos otros que afectan el sentido urbano de unos u otros países del continente en mayor o menor medida.

El narcotráfico quiero definirlo como una empresa, pero no tanto de la droga, cuanto de imágenes perversas e impresionantes, en una época ciertamente llena de figuraciones electrónicas y masivas que circulan por doquier, para transferir la memoria de un centro de poder a naciones pobres y victimizadas. Una empresa que hace sentir ricos a los pobres y poderosos y limpios a los inversionistas secretos de países donde no se reconoce la existencia de carteles a pesar de las evidencias. Que entrega ilusiones de bienestar a los traficantes de origen pobre y a su vez le da impulso y categoría a empresas sucias de países industrializados como a los fabricantes de armas y los banqueros que guardan celosos la reserva bancaria. Una empresa, en fin, que sabe reconocer el cliente que corona, llenando de riqueza a su triunfador, pero a su vez capaz de silenciar hasta la eternidad a quien se equivoque o no colabore suficientemente. Una industria, pues, tan democrática y liberal que ha unido a ricos y pobres, a Norteamérica y SurAmérica y a éstos con Europa, Japón y Rusia, a los negros, con los blancos y los indios. Una empresa formidable, sólo que para existir ha necesitado llamar e invocar para sus causas inconfesables a la gran hipocresía universal. Los efectos sobre los ambientes urbano son más que significativos en este final de siglo.

El narcotráfico se practica en silencio. En él intervienen numerosas e insospechadas personas, cada una aporta su maquiavélica contribución. Se necesitan unos consumidores despreciados, y un poco aislados, pero ubicados y agradecidos con los empresarios que permiten realizar sus delirios consumistas. Unos empresarios de fachada, que genialmente se encontraron en los mestizos latinoamericanos que escasamente saben leer, pero por lo general analfabetos, bigotudos, gordos y hasta feos y malolientes en su representación masiva. Unos cuerpos de seguridad y control de aduanas y policías ciegos o torpes que permitan hacer maromas en sus propias narices. Una televisión, una prensa y unos medios que sepan exaltar los errores de todos los ineficientes y presentarlos como virtudes: que sepan decir que la policía hace lo que puede pero no se le puede pedir más; que logren ocultar a dónde se va el dinero y más bien muestren evidencias rudas y obvias como la casas lujosas y ostentosas de los provincianos narcotraficantes de Colombia, Bolivia, México o Perú o Brasil.

No obstante también intervienen en el narcotráfico otros personajes que aparecen jugando más en el fondo. En primer lugar los dueños y accionistas de los bancos de ciertos países, en especial de Suiza, los Estados Unidos y de otras

naciones menos significativas, como Panamá y los mismos estados suramericanos. También ciertas industrias, en especial la de armas, que vienen de distintas zonas geográficas, pero en particular de Israel y algunos países de la Europa occidental y con las cuales se nutren las guerrillas y movimientos de insurgencia o los mismos paramilitares. Y sin duda también están presentes en el monumental negocio los políticos que reciben donaciones por su silencio y complicidad, los empresarios de empresas deportivas y, en fin, muchos comercios de altos quilates, como la compra y venta de arte y el sector inmobiliario.

¿Y para qué repetir lo que ya sabemos en un intento de análisis político del fenómeno de la droga en las actuales culturas urbanas latinoamericanas? No estoy seguro de que se sepa. O sea pienso y estoy de acuerdo en que una persona medianamente informada sabe que el narcotráfico no es lo que dicen que es, un cartel criminal que puso en jaque al mundo entero. Pero a pesar de que se sepa que no es así todos, incluyendo universitarios y hasta intelectuales, creen que en verdad el cartel de Medellín, luego el de Cali, después los de Monterrey en México y así sucesivamente, corrompen al mundo.

No obstante mientras se enfocaba y estimulaba a los carteles como causantes del despelote mundial, la imagen fue adquiriendo grandeza como una bola de nieve y se pasó a criminalizar a toda la ciudad cuna del narco, Medellín, y de allí se desvió a estigmatizar a toda Colombia y luego a todos los países andinos y poco a poco, como roya en cafetal, se extendió el eco a todo el continente latinoamericano. El juego gracioso de disponer de un cartel a donde llevar el agua sucia se había salido de las manos y ahora llegamos a señalar a toda una cultura. Entonces el problema fue adquiriendo carácter no sólo político y ético, sino estético. Se trataba de dos tipos de cultura y de dos hemisferios distintamente poblados. El célebre lingüista norteamericano, Noam Chomsky, creador de la teoría transformacional del lenguaje, que tantas influencias ha generado en la lingüística contemporánea, afirma lo siguiente. El cartel de Medellín nace cuando empieza a darse la distensión de E.U. con el bloque soviético. "ya no podemos defendernos de los rusos. El marco de la propaganda debe cambiar. La guerra contra las drogas es una burla completa, no tiene casi nada que ver con las drogas. Antes había enemigos políticos y ahora en su reemplazo (y diría que también cumpliendo funciones políticas) aparece el cartel de Medellín"(24). En verdad es cómico para Chomsky que su país, el mismo E. U. con la fuerza militar más poderosa del mundo pueda sentirse afectado por unos cuantos iletrados despreciables, pero limitados en su poder de convocatoria en el desarrollado país del norte.

Los carteles poco a poco se vuelven más una palabra vacía, que si dice algo lo expresa de modo amorfo y ambiguo y más bien en insospechadas cadenas metafóricas. En las últimas manifestaciones de la prensa de E. U, después de 1996, se asocia a la frontera mexicana, dejando ver que el vocablo Cartel se resbala a cualquier significado negativo con el cual quiera visualizar las relaciones con países latinos cercanos a los E. U. Pero ha sido la televisión la que ha expresado y capitalizado su terror y dimensión de muerte y comercio. La verdad es que si la opinión pública pudiese ver por televisión a un banquero encopetado de alguna nación europea tras las rejas por especular con el dinero sucio, entonces la imagen

del cartel de Medellín y sus sucesivas reproducciones se desvanecería en importancia. Y si la operación se repitiese por varias veces pues las cosas irían quedando en su justo puesto y al criminal, sea de donde sea, se le podrá juzgar por tal y no por brillar como miembro de una agrupación que ni siquiera existe en la forma en que se le ha hecho pensar al mundo entero. Como contraprestación a tales 'metáforas oficiales' vale la pena recordar la otra, la de los productores que, poseen sus propias construcciones fantasiosas de sus perseguidores, a quienes mas bien admiran. No deja de ser estruendoso y patético que en Cali uno de los lugartenientes de José Santacruz, reconocido capo, se le encontró con una obra arquitectónica avanzada, en un lugar secreto del Valle de Cauca, realizando una réplica de la Casa Blanca de Washington: esta metáfora de una casa blanca, como la coca, me ha parecido ya de por sí demoledora.

El gran aliado en tal pestilencia imaginaria ha sido la prensa y los medios locales de los países señalados que encontraron en el cartel una nueva justificación, no sólo para mostrar lo inhumano que tanto atrae y vende en esta posmodernidad virtual insaciable de sensaciones bruscas, sino para dividir otra vez el mundo entre los buenos y los malos . El narcotráfico se ha convertido en insaciable monstruo suelto, bien explotado por la industria de Wollywood, que ha venido a reemplazar la mafia italiana de antano, como la película *Clear and present danger*, donde el villano se llama Don Pablo Escobedo y es mostrado como el verdadero enemigo de la democracia americana que puede acabarla si no se actúa con prontitud. Solo que hay una elipsis notoria en este relato, pues ni en la película ni en la vida real de todos los días las autoridades de los E.U se preguntan por la responsabilidad que le cabe a una nación, tan poderosa en su vigilancia y posibilidades de control, que deja entrar tantos cargamentos ilícitos sin que sus funcionarios, sus militares o sus ciudadanos cómplices paguen por sus fechorías.

Más bien las diversas instancias del poder lo utilizan. Aparece, como vimos anteriormente, cuando se da cualquier fisura. Parece ser el envoltorio de lo que Freud llamó el síntoma: manifiesta un padecimiento profundo de algo que no se conoce, pero también es goce pues oculta un dolor que podría ser todavía más terrible del que se padece. El monstruo anda suelto y de él viven los noticieros internacionales y todo el espectáculo de los efímeros efectos que se administran a la sociedad de masas. Lo que nos esconde tan terrible y draculesca invención es el verdadero ejercicio de poder por parte de todos sus progenitores: incluyendo el proveniente de los mismos mafiosos que se ocultan cómodamente en el cartel imaginado.

Al respecto recuerdo la enseñanza de Derrida de que "cada organización fantasmática, individual o colectiva es la invención de una droga"(25). Lo que hace suponer que la droga no es la coca, sino más bien su fantasma. En otras palabras se puede pensar que los medios y toda la parafernalia de la industria y comercio que viven detrás de los carteles reconocidos no son más que parte de un engranaje mucho más complejo de una razón narcotizada. Hoy vivimos del imaginario de las drogas psicotrópicas urbanizadas que pregonan el bienestar en medio del caos diario y que llegan a plantear una industria para la felicidad, incluso en sitios de consumo público permitido, como bares que ya existen en Nueva York, o el caso de la pastilla 'éxtasis'

que se consigue en supermercados de varios países del mundo para una ingeniería de 'felicidad total'. Parte de esa fantasía citadina es pues el consumo de coca o de otras sustancias, sí, pero también los carteles, como el de Medellín.

O sea que no es sólo la droga como tal la que excita en la imaginación, sino el hecho de que existan carteles lejanos y depravados que asesinan. La emoción ante lo degradado y feo que bien conoce el espacio común de hoy: la televisión de todos los países en su irrefutable índice de sintonía frente a estos nuevos y atractivos protagonistas de los medios. Al fin y al cabo el horror se nos dosifica como 'acto de droga' frente a la imposibilidad del hombre de lograr una vida colectiva más libre (de consumos, de competencias, de guerras, de industrias de armas...) y placentera. El monstruo se nos administra como especie de droga del poder: su cocaína.

Lo dicho muestra como intervienen los medios, pero en especial la TV en la construcción del Cartel de los carteles de la droga. Casi diría que el telenoticiario es el progenitor de este espanto y que la lógica de los carteles: su movilidad, fragmentación, espectacularidad, esteticidad, moralismo etcétera, son las mismas que las de la televisión en su sentido más esencial. El caso de una ciudad como Los Ángeles, de también poseedora de alta construcción mediática durante la misma década, está del otro lado. Es cine. Se puede decir que Nueva York es la ciudad de la modernidad, sus edificios, sus grandezas, sus esculturas, su organicidad. L.A es de la posmodernidad: su descentración, sus largueros, su desconocimiento de los límites, sus fragmentos en regiones urbanas y en fin el efecto de los medios y de la juventud en la construcción de sus tribus urbanas. L. A es lo que nos han dicho de ella filmes como "ChinaTown" o "Blade Runner", entre los más vistosos. L. A ha sido la ciudad más recurrida por la industria del cine para mostrar los nuevos bárbaros de una civilización que muere, que infarta, para dar lugar a una nueva urbanidad del próximo milenio, mientras todavía conviven los dos modelos citadinos. El extraño parentesco entre Medellín (t.v) y Los Ángeles (cine) pasa por la distinción en el medio que la ha construido para el consumo del terror mediático de la última década.

NOTAS

- 1) Lionello Ventury, *historia de la crítica de arte*, 1964, Trad Rossend Arqués, GG: Barcelona, 1980
- 2) Ver Armando Silva en *Imaginario urbanos*, T. M Internacional, Bogota, 2000, 5 ed.
- 3) Tulio Hernández "Caracas? "en Dallas...Caracas, Caracas: Museo Jacobo Arenas, 1998.
- 4) Me refiero a la investigación en marcha que presenta el prólogo de esta edición gestada por el Convenio Andrés Bello, en el equipo de Bogotá, según información de su coordinador, el antropólogo Guillermo Santos.
- 5) José Franco, *Rosario Tijeras*, Bogotá: Plaza y Janes, 1999.
- 6) Ver Armando Silva, "Estrategias estético-políticas en el espacio público contemporáneo" Revista Gaceta (44-45, Abril 1999), Bogotá, Ministerio de la Cultura.

- 7) Raúl Nieto "Experiencias y prácticas sociales en la periferia de la ciudad" en *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, García Canclini, Coordinador, Ciudad de México: UAM, 1998
- 8) Según sugerencia de Guillermo Santos.
- 9) Una visión sintética de lo anterior por recoger el pensamiento de varios autores contemporáneos se encuentra en el ensayo de Jairo Montoya, "La emergencia de las subjetividades metropolitanas" en "Metropolis, espacio, tiempo y culturas". *Revista de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia*, Medellín (Número 24), 1998.
- 10) Rubens Bayradi y Mónica Lacrarrieu en *La dinámica global/local: cultura y comunicación: nuevos desafíos*, Buenos Aires: Ciccus, 1999
- 11) Fernando Carrión "Gobierno de ciudad y comunicación en *La ciudad escenario de la comunicación*", Flacso, Ecuador, 1999.
- 12) Al efecto se visitaron tres comisarías de policía en Bogotá, que llevan las estadísticas criminales y sus resultados nos condujeron a presentar la idea que expongo de una fantasía de terror con consecuencias contrarias a las previstas.
- 13) Mary Douglas, *Símbolos urbanos*, 1970, Trad. Carmen Riaño, Alianza: Madrid, 1978
- 14) Victor Turner, *La selva de los símbolos*, Alianza: Madrid, 1971
- 15) Freud Sigmund, *Psicopatología de la vida cotidiana*, 1956, Trad. López ballesteros, Alianza: Madrid, 1981.
- 16) Amparo Sevilla, "Los salones de baile de Ciudad de México", Tesis de Doctorado de la Universidad Autónoma de México, 1997
- 17) Mirian Casco, Seminario sobre la Imagen, Universidad Nacional de Colombia, 1993
- 18) Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998
- 19) Miguel Ángel Aguilar "espacio publico y prensa urbana, en *Cultura y comunicación en Ciudad de México*, García-Canclini, Coordinador, Ciudad de México: UAM, 1998.
- 20) Abelardo Sánchez, *Encuentro de Estética*, Valparaíso, Chile, 1991
- 21) Abilio Vergara, *estencil*, Universidad Autónoma de México, Programa de doctorado en Cultura Urbana, 1994.
- 22) Se puede consultar el apéndice de este libro sobre 'Microprocesos imaginarios' en algunas ciudades de los E.U. Retomo parte de mi ensayo "El cartel de Medellín y sus fantasmas", en *Culturas políticas de fin de siglo*,
- 23) Ed por Rosalía Winocur, México: Flacso, 1997
- 24) Noam Chomsky, en *Revista Caretas* (1988), Lima, Perú
- 25) Jacques Derrida, *Points, Interviews, 1974-1994*, Trad Peggy Kamuf and Others, California: Stanford University Press, 1995.