

TEXTOS URBANOS

VOLUMEN I

Armando Silva

Los Imaginarios nos habitan



OLACCHI

Organización Latinoamericana
y del Caribe de Centros Históricos

QUITO

Alcaldía Metropolitana

innovar.uio

Entidades Gestoras

Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI)

Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDMQ)

Empresa de Desarrollo Urbano de Quito (INNOVAR)

Editor General

Fernando Carrión

Coordinador Editorial

Marco Córdova

Asistente Editorial

Mónica Henao

Comité Editorial

Jordi Borja

Fernando Carrión

Marco Córdova

Manuel Dammert G.

Carlos de Mattos

Alicia Ziccardi

Autor

Armando Silva

Prólogo

Manuel Dammert G.

Diseño y diagramación

Antonio Mena

Impresión

Crearimagen

ISBN: 978-9978-1370-00-1

© OLACCHI

El Quinde N45-72 y De Las Golondrinas

Tel: (593-2) 2462739

olacchi@olacchi.org

www.olacchi.org

Quito, Ecuador

Primera edición: octubre de 2008



Indice

Presentación	7
Prólogo	9
Introducción	
Escritura y ciudad	19
1. Qué es un graffiti: no todo lo que está en un muro es un graffiti y tampoco se requiere un muro para que lo sea	25
2. Ciudad, saber y medios	39
3. Cuerpo y ciudad: intervención urbana por un defecador anónimo	51
4. Encuadre y punto de vista: saber y goce en “Crónica de una muerte anunciada”	59
5. Álbum de fotos: arqueología familiar con voces de mujer	73
6. Polvos de ciudad	83
7. Documenta y los imaginarios urbanos	109

8. Imaginarios globales: miedos, cuerpos, dobles	145
9. Los centros imaginados de América Latina	179
10. Arte público y ciudad	209
11. Turismo e imaginarios urbanos	223
12. Ciudad imaginada como modelo encarnado: arte, medios y tecnologías	235
13. De los lenguajes a las estéticas	247
14. Imaginarios de familia desde el álbum digital	267
15. Diálogos	
Entrevista a Armado Silva	293
<i>Lyliam Albuquerque</i>	
Entrevista a Armando Silva.	
“Ser Santiagueño o Porteño es, primero, un deseo”	305
<i>María Constanza Mujica</i>	
Reseña del libro	
“Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos”	315
<i>Carl Good</i>	
Bibliografía	321
Publicaciones del autor	335
Crédito de fotografías	340



Presentación

Lo urbano entendido como una forma específica de organización socio-territorial, adquiere en la sociedad contemporánea una especial relevancia en tanto, a inicios del presente siglo, más de la mitad de la población mundial habita en las ciudades. Por su parte, las tendencias en las que actualmente se enmarca el proceso urbano, en donde las lógicas de la globalización condicionadas, entre otros factores, por la consolidación de una nueva fase de acumulación territorial del capital, de una realidad mediatizada a través de cada vez más sofisticadas tecnologías de la comunicación, y de un paradigma cultural de impronta posmoderna estructurado alrededor de la dicotomía global-local, ha determinado que el sentido de lo urbano se redefina desde una noción de concentración, tanto demográfica como de urbanización, hacia la idea de estructuras socio-espaciales dispersas y fragmentadas.

Esta nueva concepción implica entender que, si bien la dinámica de las ciudades se genera a partir de un conjunto de interrelaciones de carácter endógeno entre los diferentes sistemas que la conforman, no es menos cierto que los flujos informacionales a los que es inherente la denominada sociedad de la información, determina una serie de articulaciones externas que van configurando la emergencia de una organización suprafísica, sobre la cual se redefinen los procesos sociales, políticos, económicos y culturales donde converge y se reproduce lo urbano.

En esta perspectiva, se vuelve necesario identificar desde el debate académico las distintas entradas teóricas del campo disciplinar de los estudios de la ciudad, con el objeto de precisamente entender esta suerte de re-esca-

lamiento conceptual de la condición urbana, incorporando además una lectura transversal de carácter interdisciplinario que más allá del hecho espacial *per se* permita dar cuenta de la complejidad de estos procesos. El análisis de la problemática urbana, en otrora enmarcado en el aspecto morfológico-funcional de las ciudades, ha incorporado –tanto teórica como metodológicamente– temáticas relacionadas por ejemplo a la interacción Estado-sociedad en los procesos de democratización y sus consecuencias en el gobierno de la ciudad, la dialéctica cultural del espacio a través de la comprensión de los imaginarios urbanos, las implicaciones socio-políticas de la seguridad ciudadana frente a la violencia urbana, la movilidad sustentable y la gestión del riesgo como respuesta a los impactos ambientales en las estructuras urbanas, entre otros temas, cuya interpelación permiten sobre todo construir una visión de conjunto del fenómeno urbano.

Es en este contexto que la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI), el Ilustre Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDMQ) y la Empresa de Desarrollo Urbano de Quito (INNOVAR), presentan la colección *Textos Urbanos*, programa editorial cuyo objetivo es constituirse en un acervo bibliográfico que contribuya al conocimiento y debate de la problemática urbana a nivel mundial, de América Latina y El Caribe, y contextos locales más específicos. Es importante señalar, además, el valioso aporte de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador) en la realización de este proyecto.

Los 12 tomos que conforman la presente colección compilan –a manera de antología– los trabajos de distintos autores y autoras internacionales de reconocida trayectoria en la investigación urbana. Se pretende que la colección en su conjunto permita, a partir de las distintas entradas de los autores seleccionados, ensayar una lectura interdisciplinaria de los procesos urbanos contemporáneos, constituyéndose en una herramienta de consulta para la investigación académica, así como también en material de referencia para el desarrollo de políticas públicas en el contexto de las ciudades.

Paco Moncayo G.

Alcalde

I. Municipio del Distrito
Metropolitano de Quito

Fernando Carrión M.

Presidente

Organización Latinoamericana y
del Caribe de Centros Históricos

Prólogo

Manuel Dammert Guardia¹

Las transformaciones de las ciudades, su crecimiento ilimitado y los cambios en la experiencia urbana han delimitado un escenario que plantea un conjunto de retos para la investigación urbana. En América Latina, algunos temas que han adquirido gran importancia en la discusión pública y académica son: los impactos y conexiones que se producen entre los procesos de globalización y las principales áreas urbanas, la expansión metropolitana y la aparición de lógicas metropolitanas en ciudades intermedias, los procesos de periurbanización, la gentrificación, la policentralidad, los procesos de “renovación urbana”, la violencia urbana y los altos niveles de inseguridad, la creciente segregación y fragmentación de las ciudades, la continua “aniquilación” del espacio de acceso público, entre otros. Y estos procesos se desenvuelven paralelamente a una gestión urbana cada vez más restringida o que, en el peor de los casos, fomenta programas de intervención sobre el espacio urbano que contribuyen a darle forma a ciudades que no necesariamente producen ciudadanos/as.

Es como resultado de estas preocupaciones que la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos (OLACCHI), con el auspicio de la Empresa de Desarrollo Urbano de Quito

1 Investigador del Programa Estudios de la Ciudad - FLACSO Sede Ecuador y de la OLACCHI.

–INNOVAR–, se ha propuesto promover un fondo bibliográfico que dé cuenta de diversas perspectivas que permitan comprender las transformaciones en las ciudades iberoamericanas a través de la selección de autores representativos en cada uno de los países de la región. La colección *Textos Urbanos* tiene como objetivo identificar los debates contemporáneos en el área de los estudios urbanos, bajo la premisa de que en la actualidad co-existen perspectivas de análisis y ejes de interrogación que se encuentran en constante disputa.

En las últimas décadas, la investigación urbana ha presentado una serie de incorporaciones y desplazamientos respecto a los temas que dominaron la agenda de investigación desde su surgimiento como campo específico de estudio en la región, hacia fines de la década de 1950. Si anteriormente las interrogantes se centraron en lo “material, ya sea en términos del espacio construido, como también en términos de lo socio-económico” (Aguilar, Hiernaux y Lindón 2006: 15) y socio-político, actualmente nos encontramos con perspectivas que buscan rescatar los elementos y particularidades socio-culturales de las ciudades. Los diferentes enfoques existentes no deben entenderse como opciones dicotómicas entre el énfasis puesto en lo material y lo no-material, sino como una oportunidad para plantear nuevas formas de comprender la relación entre ellos con el fin de responder a las preguntas de ¿qué es lo urbano hoy? y ¿cuáles son las características particulares y compartidas de las ciudades?

Como señala Lindón (2007), el “giro subjetivista” de las ciencias sociales ha implicado en los estudios urbanos la aparición de diversos enfoques y propuestas analíticas que intentan rescatar los aspectos simbólicos y/o “culturales” de la construcción y experiencia de lo urbano y de la ciudad actual. Dentro de estos “aterrizajes” podemos ubicar los imaginarios urbanos², como un conjunto de propuestas teórico-metodológicas que buscan dar cuenta de la vida urbana y las representaciones que los habitantes elaboran sobre la ciudad

2 Dos textos básicos que introdujeron esta perspectiva en la región son: García Canclini (1997) y Silva (1992). Para una propuesta de genealogía del concepto de imaginario e imaginario urbano desde una lectura crítica ver: Hiernaux (2007).

(Hiernaux 2007), y que participan en la construcción de la ciudad y la experiencia urbana.

Los trabajos en torno a los imaginarios han generado una vasta producción bibliográfica, que navega conflictivamente entre la indefinición del concepto y la construcción de un objeto de estudio. La generalización indiscriminada de los estudios sobre imaginarios ha producido que el propio concepto se reproduzca interminablemente como una suerte de significante vacío, en donde la intensidad y red conceptual que propone se vea reducida a ser un recipiente intercambiable de objetos de estudio, metodologías y políticas públicas. Las críticas planteadas desde diversos ángulos a los estudios sobre imaginarios urbanos –y los estudios culturales urbanos en general–³, y el “malestar” generado apuntan a la necesidad de propiciar un debate respecto a los alcances, posibilidades de trabajo y límites de estas perspectivas.

Como parte de esta línea de problematización y debate, se presenta el libro de Armando Silva, el cual representa un esfuerzo que cumple, claramente, con dos objetivos. En primer lugar, el libro en su conjunto constituye una referencia indispensable en el debate sobre los estudios de imaginarios urbanos, en la medida que ejemplifica, la forma de abordar los objetos de estudio desde esta perspectiva, se delinea las particularidades de la construcción del objeto teórico y se responde –indirectamente– a gran parte de las críticas planteadas a esta forma de comprender lo urbano y la ciudad.

En segundo lugar, se presenta al lector los pasos a través de los cuales el autor va elaborando una propuesta teórico-metodológica sobre los imaginarios urbanos. Es decir, conforme se avanza en los capítulos, los ejes de análisis y la propia mirada de Silva se van desplazando entre objetos de estudio, formas de narrativa y re-definiciones constantes de su marco conceptual. Es posible observar un recorrido, en base a investigaciones específicas, a través del cual el imaginario urbano como concepto despliega su red conceptual, la cual le otorga sentido y significado. El resultado de una tarea de muchos años es la

3 Ver: Gorelik (2002) y Reynoso (2000).

puesta en marcha de un juego desafiante para el propio autor, quien busca en cada paso nuevos límites a transgredir y nuevas actualizaciones de su propuesta.

La selección de Silva como autor del Volumen I de la colección *Textos Urbanos* se debe al reconocimiento de su trayectoria como pensador urbano y como impulsor inagotable de formas de practicar, pensar e imaginar nuestras ciudades. Así, el tomo *Los Imaginarios nos habitan* de Armando Silva es una recopilación elaborada por el mismo autor de 14 artículos, la mayoría previamente publicados como tales, además de la introducción, una reseña de Carl Good y dos entrevistas que cierran la publicación. Pese a que cada artículo posee un objetivo particular, es posible identificar un hilo argumentativo a lo largo del libro. Vale advertir, que las relaciones entre la propuesta general de Silva y cada uno de los textos se encuentran oportunamente señaladas en anotaciones al pie al inicio de cada texto.

Podríamos identificar dos grupos de artículos a lo largo del volumen. Los primeros seis textos presentan los antecedentes de la propuesta teórico-metodológica que el autor desarrollará luego: la mecánica textual del graffiti como marca y producción simbólica de la ciudad; la disputa de saberes (de la ciencia, del pueblo, del funcionario, de los medios de comunicación) ante una catástrofe natural; la intervención urbana en “manos” de un defecador en una ciudad —o mejor dicho post-ciudad— que no produce ciudad; la identificación de la fuerza de un texto literario en sus encuadres sensoriales y epistémicos; la memoria privada narrada en el álbum familiar relatado, por una voz femenina, y; las miradas de un periodista que llaman la atención sobre diversos acontecimientos urbanos.

El movimiento entre diferentes objetos de estudio, también implica para el autor ir incorporando nuevas perspectivas analíticas y disciplinarias, por lo que pasa de la lingüística al psicoanálisis, de la comunicación a la teoría urbana. En estos desplazamientos, así como en las conexiones que va realizando, se encuentra el proceso de trabajo que dará forma a la propuesta de los imaginarios urbanos y la ciudad imaginada como paradigma cognitivo. Sin embargo, en este primer grupo

de artículo el imaginario urbano aún no aparece como categoría de análisis central, a diferencia del segundo.

Es apenas a partir del séptimo texto, “Documenta y los imaginarios urbanos”, que Silva comienza a explicitar su concepción de los imaginarios urbanos y a ponerla en práctica; también es posible ver, en los siguientes acápites, las reformulaciones que sufre el concepto. De allí que, los artículos agrupados en este segundo grupo expresan los resultados del camino señalado en 1992, con la publicación del libro *Imaginarios Urbanos*, que adquirió nuevas dimensiones con el proyecto *Culturas Urbanas en América Latina y España desde sus imaginarios sociales*, en que se realizaron estudios de carácter comparativo sobre los imaginarios en distintas ciudades a través de una metodología común.

Pese a que dos de los textos ubicados en el primer grupo correspondan al año 1997, en este segundo grupo nos enfrentamos con una propuesta esquemática sobre los imaginarios urbanos, a través de la cual se hace explícito el lugar desde donde habla el autor, las premisas de su proyecto teórico–metodológico y las posibilidades de trabajo que inaugura. A partir de este momento, Silva irá re–elaborando su propuesta toda vez que se acerca a diferentes objetos de estudio, e incorpora y/o clarifica las relaciones que mantiene la teoría de los imaginarios con lo urbano y la ciudad, la estética y el arte, entre otros aspectos. De esta manera, como explica Silva en una de las entrevistas publicadas en este libro, en estos artículos, pese a que no se plantea de manera directa, es posible identificar la “evolución” de la teoría de los imaginarios en tres frentes: el orden lógico, la revaloración de la imagen y en el propio concepto de imaginario urbano.

En el siguiente texto, Silva se pregunta: ¿cuáles son algunos de los imaginarios que comparten los habitantes de diversas ciudades? Y responde con tres casos: los miedos, como imaginario dominante en América Latina; los cuerpos, como objeto de deseos, prácticas comunicativas y manipulaciones científico–tecnológicas, y; el doble, como “ídolo del pensamiento contemporáneo”. Estos tres imaginarios dominantes se encuentran emparentados por la importancia que tienen los medios de comunicación y forman un escenario que expresa las particularidades de la ciudad hoy.

En el capítulo “Los Centros Imaginados de América Latina”, el autor presenta —a través de una narración colectiva— las fantasías ciudadanas que los habitantes de diferentes ciudades elaboran sobre los centros históricos. Ese lugar geográfico, depositario de lo simbólico y la memoria, aparece como lugar estratégico para contraponer el “centro imaginado”, con aquel proveniente de los planes urbanísticos; dando prioridad a una lectura basada en los habitantes y las “culturas”. Es decir, las formas en que los habitantes construyen un imaginario “cierto” sobre el centro que participa, a su vez, en la propia elaboración del centro como espacio físico y en la forma cómo los ciudadanos experimentan dicho espacio.

En el artículo sobre imaginarios globales, Silva plantea la interrogante sobre qué puede hacer el arte frente a estos imaginarios y el rol preponderante de los medios de comunicación. La respuesta: el arte público podría expresar el otro lado de la urbanización sin ciudad. En el siguiente texto, Silva explicita las relaciones entre imaginarios urbanos y arte público, y pese a establecer diferencias, propone que ambos campos comparten un carácter estético y cognitivo. En esta línea, la producción imaginaria se definiría a partir del carácter dominante de la función estética.

En el capítulo XI, “Turismo e Imaginarios Urbanos”, Silva introduce un nuevo elemento en el análisis: las industrias culturales. A partir de la discusión sobre el turismo cultural, el autor va identificando las relaciones que se producen entre una actividad (turismo) y los imaginarios urbanos. Estas relaciones se producirían en dos sentidos: funcional, con el fin de promover el turismo; y crítico, dado que permite diferenciar entre aquellos que son elaborados para el comercio y los que no.

A continuación, Silva define su propuesta de “ciudad imaginada” como paradigma cognitivo que se basa en una nueva concepción de lo urbano, la cual es resultado —entre otros aspectos— de los cambios producidos, de manera paralela, en el arte público, los medios y las tecnológicas. Cambios que se basan en la importancia que adquiere el tiempo sobre el espacio y que redefinen la propia experiencia urbana.

En el penúltimo capítulo, Silva deja de lado el análisis de objetos específicos para centrarse en una dimensión central de la teoría de los

imaginarios: la estética. La discusión que elabora a través de una detenida y crítica lectura de varios autores presenta una suerte de balance sobre el devenir de los estudios sobre el lenguaje, lo cual le permite identificar los intercambios disciplinares que nutren al campo de la lingüística y que la conducen hacia un paradigma estético.

El artículo que cierra el libro, retoma la problemática del álbum de familia planteado en uno de los primeros textos. Sin embargo, esta vez las preguntas que Silva se plantea giran en torno a cómo esta práctica “privada” se ve afectada por los cambios tecnológicos. La aparición de nuevas formas de experiencias tecno-estéticas, expresadas principalmente en el formato digital, da cuenta de un tercer momento en el devenir de los álbumes privados. La configuración de nuevos tipos de relación entre lo humano y la técnica aparece mediando en la construcción de nuevos relatos urbanos, la aparición de las amistades en reemplazo de la familia, entre otros aspectos.

Este breve y apresurado repaso de los textos compilados por Silva plantea una serie de pistas a la investigación urbana, así como desafíos. Sin embargo, hay un punto sobre el cual no nos hemos detenido y es la pregunta respecto a los imaginarios urbanos. La teoría de los imaginarios descansa sobre un complejo marco analítico que se sitúa en los intersticios de las disciplinas sociales. Si bien la base principal de la formulación de los imaginarios como perspectiva y objeto de análisis se encuentra en propuestas de la psicología (y el psicoanálisis) y la lingüística, la estructura se propone sobre una cuestión fundamental: lo urbano⁴. A manera de cierre de esta presentación nos gustaría detenernos en este aspecto.

4 Una lectura diferente sobre la “nueva condición urbana” o lo “urbano generalizado”, aunque posean premisas similares, es la elaborada por Monguin quien considera que en este nuevo escenario “[e]l caos, la tensión no son ya la condición mínima de la experiencia urbana; han llegado a constituir la norma. Los flujos urbanos construyen un mundo que puede oscilar entre dos extremos: la pérdida total de tensión (lo veremos en el caso de las grandes megapolis) y la hipertensión. Entre esas dos posibilidades, la ciudad, un “medio de tensión” según Gracq, se vuelve contra sí misma y, por lo tanto, contra la experiencia urbana” (2006: 195). Para un “mapeo” de las diferentes lecturas contemporáneas sobre lo urbano ver: Martín Ramos (2004).

La comprensión de lo urbano va a ser sustento y “producción” de los imaginarios urbanos. En un contexto en donde la mancha urbana se ha extendido de manera tal que ha perdido sus límites y la mayoría de la población reside (de forma permanente o temporal) en “ciudades”, aparece la pregunta sobre lo urbano. La respuesta, para Silva, se encuentra en la identificación de un nuevo concepto de lo urbano, el cual se establece a partir de su disociación con la ciudad. Es decir, la producción y experiencia de lo urbano ya no depende necesariamente de la ubicación de los ciudadanos en ciudades (límites geográficos, espacio físico). Lo urbano excede a la ciudad y se presenta como un efecto imaginario.

El paso de énfasis del espacio al tiempo define las particularidades de esta nueva concepción estética y cultural de lo urbano. Como plantea Silva en esta publicación:

Lo urbano se torna una nueva categoría de reterritorialización ciudadana, de aprehensión de lo colectivo mediante distintas prácticas que permiten nombrar, evocar o hacer ciudad y convertirla en una contingencia temporal. La ciudad imaginada corresponde, pues, a un nuevo paradigma urbano en construcción, que crece sobre la vieja mancha física de los urbanizadores físicos. Se trata de una estética ciudadana y, por tanto, de un intento por comprender la ciudad por sus moradores y no tanto por sus constructores materiales. La urbanidad ciudadana y no tanto la urbanización de las ciudades.

Se presenta una disputa entre la ciudad “física o real” y la ciudad imaginada. Ambos como paradigmas y procesos en marcha. En la primera se ubica la tendencia de urbanismo sin ciudad, la cual refiere a tres aspectos: la ausencia de un centro, el menor uso de la ciudad a la par de una mayor urbanización, y la desterritorialización de la ciudad producto de los desplazamientos ciudadanos. Al frente, se encontraría esta nueva concepción de lo urbano y un urbanismo ciudadano que, como señala Silva, “no se define en un lugar, ni en la ciudad, ni en los suburbios, sino que lo portan los mismos habitantes en sus propias representaciones y en la misma medida de su propia urbanización”. Este tipo

de urbanismo hace que se viva la ciudad según la percepción de los habitantes y que las miradas grupales produzcan croquis ciudadanos y el lugar desde donde se pueda disputar los “imaginarios hegemónicos”.

Un aspecto de la teoría de los imaginarios urbanos que no suele ser reconocido es que éstos, por principio, miran hacia delante y en este pensar un futuro reside un proyecto político. Es decir, a través de la lectura que propone la idea de los imaginarios es posible identificar las formas en que las personas construyen nuevas formas de habitar sus ciudades “en calidad de acontecimiento estético y político”. Una posibilidad para contrarrestar los procesos dominantes se encontraría justamente en los imaginarios urbanos. El ejemplo para Silva sería el arte público.

La comprensión de lo urbano iría a la par de la afirmación de los imaginarios urbanos como propuesta teórica y objeto de estudio. Así, los imaginarios urbanos son interpretados como modelo encarnado, como formas “inventadas” que son validadas por los ciudadanos en ejercicios grupales. Los imaginarios urbanos darían cuenta de la experiencia y dimensión estética de la ciudad, y se encontrarían en disputa con la forma material de la misma. Este juego daría como resultado la experiencia urbana. De esta manera, los imaginarios son procesos urbanizadores que no se encuentran ligados al lugar físico de la ciudad, sino al mundo atravesado por las tecnologías, los medios de comunicación y otros artefactos.

La teoría de los imaginarios urbanos constituye una de las principales corrientes contemporáneas para entender los procesos cambiantes de nuestras ciudades y lo urbano. Por tanto, existe un conjunto de aspectos propuestos en el libro que merecen ser debatidos a la luz de investigaciones concretas y diferentes perspectivas de análisis. En esta línea, el presente libro representa una pieza central en el debate sobre este campo de análisis y obliga no sólo a su lectura, sino también a problematizar el marco analítico propuesto, lo urbano como categoría central y los proyectos colectivos a través de los cuales es posible imaginar una ciudad distinta. Por último, sólo queda agradecer a Armando Silva por el interés y disponibilidad de participar en este ambicioso proyecto editorial.

Bibliografía

- Aguilar, Miguel Ángel; Hiernaux, Daniel y Alicia Lindón (2006) *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Barcelona: Anthropos-UAM.
- García Canclini, Néstor (1997) *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gorelik, Adrián (2002) "Imaginarios urbanos e imaginación urbana. Para un recorrido por los lugares comunes de los estudios culturales urbanos". *Revista EURE*. No. 83. Santiago de Chile. pp. 125-136.
- Hiernaux, Daniel (2007) "Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos". *Revista EURE*. No. 99. Santiago de Chile. pp. 17-30.
- Martín Ramos, Ángel (2004) *Lo urbano en 20 autores contemporáneos*. Barcelona: Ed. UPC.
- Lindón, Alicia (2007) "La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos". *Revista EURE*. No. 99. Santiago de Chile. pp. 7-16.
- Reynoso, Carlos (2000) *Auge y decadencia de los estudios culturales: una visión antropológica*. Buenos Aires: Gedisa.
- Silva, Armando (1992) *Imaginarios urbanos: cultura y comunicación urbana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Introducción

Escritura y ciudad*

Hemos de relevar que el desarrollo de la ciudad va parejo con el de la escritura. Desde su lejana fundación la ciudad, que comenzó siendo el lugar donde se enterraba a los muertos, fue pasando a ser depósito de la memoria colectiva y lugar donde se escribe el porvenir de su población. Pero ciudad y población no eran lo mismo en las antiguas urbes. La ciudad consistía en la asociación religiosa y política de las familias y de las tribus; la población, es decir los futuros ciudadanos, correspondían al sitio de reunión de domicilio y, sobre todo “el santuario de esta asociación”. La tribu así como la familia y la fraternidad, sostiene Fustel de Coulanges, estaban constituidas para ser un cuerpo independiente puesto que tenían un culto especial en que se excluía a los extraños. Pero así como se habían unido muchas fraternidades en una tribu, pudieron asociarse entre sí muchas tribus siempre y cuando se respetase el culto de cada una; “el día en que se hizo esta alianza nació la ciudad” (Fustel de Coulanges 1982: 122). La fundación de las siguientes ciudades estuvo precedida por ritos iniciales como pedazos de tierra que se llevaba a los nuevos lugares donde tendría lugar el acto fundacional, pero esas acciones iban acompañadas por unas palabras que debía pronunciar el fundador donde se indica que esa *terra patrum* era la tierra de sus antepasados, “aquí está mi patria

* Este texto corresponde a una nota para la presentación de escritos de Armando Silva para la Fundación “Cultura Urbana” de Caracas, 2004.

porque aquí están los manes de mi familia”. Ciudad y palabra que la nombra van juntas desde sus inicios.

El culto a los muertos en las antiguas civilizaciones griegas y romanas hacía que cada muerto fuese como un dios, y que éste encontrase la felicidad siempre y cuando los vivos le brindasen periódicamente ofrendas. De lo contrario, el muerto salía de su pacífica morada y se “convertía en una alma errante que atormentaba a los vivos”. Los “manes” entonces eran dioses, pero los vivos les seguían honrando su culto. Se puede entender que la ciudad no sólo era tierra y recuerdo de los antepasados y palabras que la nombraban, sino fantasmas que erraban por sus territorios dándose una comunión entre religión, psicología y ciudadanos. Sin embargo, la ciudad también fue libro en su sentido físico. El uso de los libros sagrados fue universal, y allí escribían los rituales unas veces en “tablas de madera y otras en telas”. Tales libros se guardaban como un secreto tribal, no se les mostraba a los extranjeros, y eran los sacerdotes quienes tenían conocimiento y control de ellos.

En otros lugares, antes de las civilizaciones griegas y romanas, la ciudad aparece también desde su fundación quizá unos 6 mil años atrás, desde las primeras que se construyeron en Mesopotamia, Sumeria e incluso en las tierras bíblicas “como los lugares donde floreció la escritura” (De Azúa 2004), las matemáticas y la historia. Y así como la ciudad manejaba un espacio donde se diseña el hábitat colectivo, también la escritura se fue encargando de diseñar otro espacio, uno de naturaleza simbólica donde se escriben las necesidades pero también los sueños y fantasías de los ciudadanos. En la mítica Torre de Babel, que ha merecido tantas reflexiones modernas desde Benjamin hasta los escritos de Steiner o Derrida, no sólo se miran los problemas de la construcción de un edificio, una torre que se eleva al cielo, sino que conlleva en si mismo problemas de lenguaje y de traducción. Para Steiner, quien nos conduce por recónditos pasajes de la torre demolida, entender en la confusión de las lenguas es traducir. Pero una vez creada la palabra y ser ésta útil para comunicarnos¹ (Steiner 1980), es

20 | 1 Recientes hipótesis antropológicas y lingüísticas ubican el nacimiento de una lengua

posible construir espacios artificiales próximos a lo que llamamos ciudades. Para Derrida la incompletud de la torre es la razón de ser de la arquitectura, si se hubiese terminado la torre no sería arquitectura (Derrida 1995), pero tampoco objeto de la filosofía o del lenguaje. Así que de la mano de la ciudad, de sus míticas construcciones, de sus menciones bíblicas, se puede desprender una relación permanente entre construir ciudad y hacerla escritura o representación.

De otra parte, hubo algún momento en la evolución humana en el que la lengua llegó a ser no solo instrumento para decir, sino para crear de modo individual, y ese debe ser el nacimiento de la literatura. Las relaciones entre lengua, poesía y escritor han de tener relación con ciudad, escritura y ciudadanos. La tarea impostergable del escritor será lo que Mallarme dijo de Poe: “da un sentido más puro a la lengua de la tribu”. Es decir, inventar palabras para sacarla de su uso normalizado. En realidad desde Homero, la literatura y el enunciado de la visión han seguido el hilo y el genio de la lengua.

Pero así como la ciudad antigua nos marcó una ruta humana entre ciudad y escritura, los momentos posteriores siguen esta deriva con otros medios y otras técnicas de representación. No se trata ni mucho menos en esta nota introductoria de ahondar en ese camino que por supuesto puede encontrarse muchas justificaciones, sino de enunciarlo. De reconocer que es posible encontrar en su mutuo recorrido modos para evidenciar las relaciones entre ciudad, escritura y modos de hacerla posible. Esto nos ubica en una relación tanto del pensamiento y de la filosofía como de las técnicas que lo afectan. Las relaciones no sólo entre pensamiento y escritura, sino entre representación y tecnología. Digámoslo así, cada época en cada urbe se puede representar según las técnicas expresivas de que disponemos, y esto configura sus urbanizaciones en el sentido que lo entiendo en la teoría del los imaginarios urbanos, o sea desde los ciudadanos quienes son los que finalmente “se urbanizan”.

característicamente humana hace alrededor de 100.000 años, lo cual coincidirá con la última era glacial y la manufactura de herramientas más perfeccionadas (Steiner 1980).

Así como antes de la escritura el arte dominante sería la palabra, por supuesto no escrita, como en el canto y la música, con el nacimiento de la escritura se posibilita la filosofía (Lévy 2001a) y el pensamiento sistemático que luego dará origen a la ciencia. Pero a la escritura le proceden otras técnicas expresivas que con el tiempo se tornan arte, como lo hizo la literatura con la escritura. El renacimiento significa en la representación visual el descubrimiento de la perspectiva, lo cual se da dentro de una evolución tanto de la geometría y de las matemáticas como de la estética. La ciudad entonces quedaba consignada en los frescos pictóricos, y fue así como la arquitectura y la pintura se sirvieron entre ambas y nació la perspectiva. No fue en estos momentos la literatura cuanto la pintura la que dio realce y cuenta de la ciudad, y por supuesto existe una relación profunda entre escritura y perspectiva. La perspectiva se genera desde un código escritural.

Pero será en años inmediatos que aparece la máquina que va dar lugar, quizá el piso físico y simbólico a la modernidad: la imprenta de Gutember. Primera máquina que origina una primera producción seriada y nada menos que de libros para ser leídos por un mayor número de personas e iniciar con el tiempo una revolución democrática. El público podrá leer por sus propios ojos y no por lo que el sacerdote o el letrado le leerían en el *auditórium*, y de ahí la relación inequívoca y profunda entre leer de modo personal y subjetividad moderna. En el medioevo el libro, como se sabe, era un objeto para leer en voz alta a los incultos. El libro era un objeto para escuchar.

Este cambio de tendencias pero también de puntos de vista, tanto narrativos como sociales, se irá fortaleciendo con las transformaciones tecnológicas por venir. La fotografía será la máquina que posteriormente expresa como ninguna otra la modernidad, la modernidad, incluso, es fotografía si se quiere, y se da desde su aparición una nueva relación entre persona e imagen. La foto pasará a ser la identificación de la misma persona, como propuse en mis estudios sobre los álbumes de familia, desde el nacimiento de esta técnica (Silva 1998). La ciudad pasa a ser imagen fotográfica, incluso desde las primeras fotos de que

se tenga noticia, como señalan estudiosos al destacar un grabado de Dumier de 1862 en el que aparece Nadar, uno de los inventores, en un globo fotografiando a París desde el aire. Las ciudades se dotan de un instrumento único para su propio conocimiento, y para hacer imagen de su máspreciado objeto colectivo: la ciudad.

Permítanme ahora sólo destacar que mis estudios sobre las ciudades imaginadas que voy a presentar parten de tres consideraciones que he ubicado en esta corta presentación: la ciudad nace a la par de las escrituras y representaciones de la misma; la ciudad física se va encontrando en la historia con sus pobladores hasta llegar el momento en el cual lo urbano significa más bien lo que hacen los ciudadanos, su urbanidad y no tanto la ciudad física; por último los pobladores, hoy ciudadanos, desde su orígenes remotos han sido rodeados de mitos, leyendas, temores y miedos por los seres del más allá, que modernamente podemos situar en el más acá, en su vida inconsciente y entonces donde estaban los “manes” divinizados hoy tenemos los fantasmas urbanos.

Así que mis estudios sobre lo urbano parten de su condición imaginaria. De cómo los habitantes de una ciudad o del globo urbanizado construyen croquis con los cuales viven sus urbes en los que no solo entran las realidades comprobables, físicas y ciertas, como la organización de sus espacios y sus usos, sino que otras fuerzas que provienen más de las fantasías, de la literatura, del arte, de las tecnologías o los medios, y en especial, de las evocaciones colectivas, que hacen de la ciudad un hecho urbano, y entonces pasar a entender que lo urbano es una construcción imaginaria de modo colectivo o según grupos al interior de esa colectividad.

1

Qué es un Graffiti:

no todo lo que está en un muro
es un graffiti y tampoco se requiere
un muro para que lo sea*

El primer graffiti conquistador

Cuenta don Bernal Díaz del Castillo en su historia sobre la conquista de la Nueva España, que cuando el conquistador Cortés, en México, se indispuso con sus capitanes en razón de un dudoso reparto del botín, éstos se lo hicieron saber por letreros colocados sobre la propia pared de la casa de Cortés. Al parecer por la narración del historiador (Díaz del Castillo 1960 [1541]) se estableció una lucha de “letreros” de parte y parte, hasta cuando Cortés dio por concluida la contienda con un gran aviso que decía:

“Pared blanca papel de necios”

Este curioso episodio, no sólo podría considerarse como el primer graffiti de la América hispánica, sino que ya desde entonces consignaba varios interrogantes: sobre el uso de los muros urbanos para expresar sentimientos (la pared tomada como papel) y sobre la “legitimidad” de semejante uso.

* Este texto es parte central de la teoría del graffiti desarrollada por Armando Silva. Aparece en su primera edición del libro *Graffiti una ciudad imaginada*, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985). Fue concebido durante sus estudios doctorales en Estética en la Universidad de Roma (1978-1980) bajo la dirección de Emilio

Desde la primera lectura del letrero anterior ya se puede advertir una contradicción: “Pared Blanca”, esto es, limpia, sin letrero (sin graffiti), y como extraña consecuencia, “papel de necios” (que posteriormente derivaría en “papel de caballa”) que al parecer alude a los que escriben, a sus capitanes infieles. La contraposición lógica de estos enunciados sólo admitiría la relación enunciado-consecuencia, o sea, premisa-conclusión: pared sucia (por oposición a limpia), consecuencia: papel de necios. Sin embargo, al volver a pensar sobre éstos enunciados, ilógicamente contrapuestos, les encontramos una justificación: el conquistador Cortés se sirve él mismo de los letreros, y le hace saber a sus destinatarios (sus propios capitanes) por medio de ‘un mensaje negativo’, que es tan capaz de manchar la pared como lo son ellos... y por tanto, los anuncios de sus contendores no lo intimidan. Al parecer, pues, se trata de probar quien puede ejercer una mayor intimidación pública por tales medios iconoclastas y aquí encontramos, desde entonces, el uso del graffiti incluido en la producción simbólica de una ciudad “que ordena e interpreta aquella física” (Rama 1984). Pero aún así, en los tiempos de la conquista, como es natural, la escritura pertenecía todavía al patrimonio exclusivo de los conquistadores, y por ello se puede comprender el miedo al saber público que representa la marca graffiti en el mismo sentido en que años después va a usarse en las no siempre organizaciones democráticas del continente suramericano.

Garroni y en el seminario que siguió en Bolonia con Umberto Eco. Las primeras ideas del graffiti se originan en su tesis publicada en su libro *Arte y semiótica: conversaciones con Eco y Garroni* (Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 1979). Su interés por el tema sigue en el año 1986 cuando viaja a París a seguir sus estudios doctorales en psicoanálisis y semiótica con Christian Metz y se expresa en su tesis (DEA) titulada *La mise en scène du graffiti dans l'espace urbain* (París: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1985-1986). Este texto se publica en castellano por el Instituto Caro y Cuervo con el título *Punto de vista ciudadano: focalización visual y puesta en escena del graffiti* (Imprenta Patriótica, 1987). La teoría del graffiti como una dinámica estructural entre las valencias e imperativos que se publica en esta compilación ha tenido gran despliegue internacional y se ha retomado en eventos y en distintas publicaciones en varios idiomas (inglés, portugués, francés, alemán, italiano, catalán, entre otros). El mismo Silva ha dicho en sus últimos escritos (algunos se publican en esta misma compilación) que la teoría de los imaginarios urbanos en su dimensión política es heredera directa de la inscripción graffiti.

Queremos dejar entonces el primer graffiti conquistador, no sólo como, probablemente, el primero que inició esta agitada tradición sobre los muros del Nuevo Mundo, sino en cuanto manifestación misma de la mecánica textual del graffiti. Digamos que el graffiti, en cuanto tal, se dirige contra la pared blanca por impulso propio; sobre una pared blanca (sin marca) se realiza, y por ello el graffiti en su ejecución, desde sus orígenes históricos y semánticos, comprenderá una escritura (urbana) que hace del muro (blanco) un escenario (representación de un motivo).

La semántica graffiti: valencias e imperativos

Debemos reconocer que no hemos encontrado estudios teóricos integrales sobre el graffiti, por lo cual nuestras observaciones están basadas exclusivamente en la muestra que hemos sometido al análisis. No obstante creemos que, dadas las características similares que animan este proceso en cualquier parte del mundo de hoy, es probable que sus resultados pudiesen aplicarse, en un sentido muy general claro está, a otras ciudades, a otros lugares y otros momentos históricos. Queremos destacar que el graffiti responde quizás con mayor rigor que cualquier otro género comunicacional, a una estructura sociolectal, esto es, sus orígenes y resultados aparecen calibrados, fundamentalmente, por los límites locales de una cierta comunidad.

En los grafemas-graffiti finalmente, luego de cuidadosas observaciones, localizamos siete valencias, término que entendemos como *carga* y disposición en la *naturaleza semántica del mensaje*. Estas son: marginalidad (V1), anonimato (V2), espontaneidad (V3), escenicidad (V4), velocidad (V5), precariedad (V6) y fugacidad (V7).

Las siete valencias anotadas estarán presentes con mayor o menor intensidad, o aún pueden no siempre estar todas actuando, dependiendo de la caracterización de cada mensaje, como veremos posteriormente. Es de recalcar que existe una correlación entre valencia y funciones comunicativas; mientras éstas establecen las jerarquías de los

mensajes entre personas y objetos materiales que intervienen en todo proceso comunicativo, las valencias se encuentran en el proceso mismo, para que mediante su estudio podamos cualificar la naturaleza de esa comunicación y sus mensajes. Examinémoslas a continuación:

- V1. Marginalidad: se expresan a través de graffiti aquellos mensajes que no es posible someterlos al círculo oficial, por razones ideológicas, de costo, o simplemente por su manifiesta privacidad.
- V2. Anonimato: los mensajes graffiti mantienen en reserva su autoría, a no ser organizaciones o grupos que mediante su autorreconocimiento buscan proyectar una imagen pública.
- V3. Espontaneidad: su inscripción responde a una necesidad que aflora en un momento previsto o imprevisto, pero conlleva el aprovechamiento del momento en el que se efectúa el trazo.
- V4. Escenicidad: el lugar elegido, diseño empleado, materiales, colores y formas generales de sus imágenes o leyendas, son concebidas como estrategias para causar impacto. Esta valencia viene adquiriendo gran importancia en ciudades latinoamericanas, debido a las tendencias estéticas que están marcando su proceso en los últimos años.
- V5. Velocidad: las diferentes inscripciones se consignan en el mínimo de tiempo posible por razones de seguridad, por las características propiamente denotativas y referenciales, o simplemente por presumir, muchas veces, una intrascendencia en el mensaje, que implica no “gastar mucho tiempo” en su concepción.
- V6. Precariedad: los medios utilizados son de bajo costo y fáciles de conseguir en el mercado.
- V7. Fugacidad: también hablamos de fugacidad por su efímera duración, pues la vida de estos grafemas no está garantizada y pue-

den desaparecer o ser modificados minutos posteriores a su elaboración.

Así tenemos que estas siete caracterizaciones en la emisión de los mensajes, operan a manera de valencias en la elaboración del código de la comunicación y, por tanto, condicionan su naturaleza. En sentido más estricto, estas cargas conforman la pertinencia de este sistema, o sea, reunimos en un sistema las características de las clases que este sistema comporta (Prieto 1975: 95), y sólo estas características que son las que cuentan para la identidad del objeto en cuestión.

La pertinencia del sistema graffiti hace impertinentes otros mensajes que son resueltos por otro sistema donde tienen cabida; escribir, por ejemplo, por estos medios marginales, un mensaje publicitario comercial como “tome Coca Cola” es impropio; no así el siguiente:



Fotografía 1. “M-19 La chispa de la vida”.

Se provoca una irrupción sobre el conocido lema de la fábrica de gaseosas Coca Cola "...la chispa de la vida". Pero su objetivo, imprimir un sello de modo sarcástico al suplantarse M-19 por Coca Cola, conservando su epíteto de imagen, era concebible por su lugar de inscripción, un tablero de clase universitario. En otro lugar, una calle por ejemplo, se prestaría a ambigüedades o no tendría lugar su mordaz ironía.

Las valencias constituirán, en nuestra terminología, la cualificación. Probablemente la mayor presencia e ingerencia dentro de un mensaje de los siete elementos descritos aumenta o disminuye su potencial en cuanto fenómeno graffiti. Si bien no debe olvidarse que en los efectos de cualquier proceso comunicativo intervienen otros aspectos externos, contextuales e históricos, que son en definitiva, los que cotizan y sincronizan su importancia en cuanto su influencia social; elementos que deberán asumirse a modo de co-relatos de las valencias en cada caso específico.

Con esto queremos decir que si en los casos citados la valencia fundamental fue el anonimato, reforzado por el lugar de inscripción lo que cotizó su valor, puede ocurrir que en otros muchos eventos se destaque otra valencia, como en los siguientes:



Fotografía 2. "No más cárceles en el hogar"

U otra que decía:

“Eres un hombre de mundo... ja, ja, ja”

Escritos ambos sobre la pared de una casa en un sector residencial en el cual su mayor predisposición la encontramos en una previa selección de sus destinatarios, ya que deliberadamente es ambiguo, exige el manejo de cierta información: supone que sepamos conectar al “hombre de mundo” preparado por la publicidad de colonias o cigarrillos audaces (Marlboro), hechas por los medios, con el “machismo rojo” de nuestra latinidad que encuentra en esos comerciales un bravo, pero irritante estímulo. Es evidente, después de estas consideraciones, que la autoría podrá descubrirse como correspondiente a un grupo feminista; sin embargo no todos los ciudadanos estarán al alcance de estas abstracciones, probablemente sólo aquellos con una educación académica. Este graffiti, pues, privilegia la marginalidad al reducir programáticamente su expansión. Y viene su respuesta en la Fotografía 3, lo que hace del graffiti un epistolario mural:



Fotografía 3. “A las feministas les salió bigote”

En cualquier caso parece que cuanto más hondamente se pueden registrar sus predisposiciones o valencias, tanto más eficaz su impacto, pero siempre atendiendo la correlación con los elementos contextuales que actúan como escenarios que enmarcan y definen la suerte del mensaje. Así, estas siete valencias no funcionan independientemente, sino que provienen de un correspondiente número de imperativos.

Imperativos de las valencias del graffiti

Las valencias que venimos analizando coactúan dentro de un panorama social que encauzará el programa graffiti. Las valencias son motivadas por causas sociales que consideramos apropiado denominar *imperativos*.

Cada valencia corresponde a un imperativo, pero éstos, al igual que las valencias, interactúan como conjunto, si bien puede destacarse un imperativo sobre otro en la lectura de los textos concretos. Hablamos, entonces, de siete imperativos, a saber: Comunicacional (I1); Ideológico (I2); Psicológico (I3); Estético (I4); Económico (I5); Físico (I6); y Social (I7); los cuales actúan con su correspondiente valencia, según lo mostramos en el esquema siguiente:

Figura No. 1	
Correspondencias entre Valencias e Imperativos	
Valencias	Imperativos
Marginalidad	Comunicacional
Anonimato	Ideológico
Espontaneidad	Psicológico
Escenicidad	Estético
Precariedad	Económico
Velocidad	Social

Fuente: Armando Silva

Los imperativos mencionados, unos más imperantes que otros, conforman los requerimientos que originan y dan forma a la comunicación graffiti como proceso de comunicación definido.

En la elaboración de la Figura 1 hemos colocado un orden que obedece a la que consideramos la mecánica de los imperativos. Partimos de lo que es en sí misma la comunicación graffiti (Imperante de V1), seguimos por los imperativos temporales y concluimos precisamente en el imperativo social, imperante de la valencia más externa, "fugacidad" como explicamos en el punto anterior. Si miramos el esquema al contrario, del imperativo social hacia arriba, al comunicacional, podremos comprender el movimiento de una dinámica. *Un imperativo social que ocasiona una clase de comunicación.*

Los tres primeros imperativos (I1, I2, I3), son de orden abstracto y, si se quiere, son preoperativos a los siguientes (I4, I5, I6), en los cuales ya interviene una operación material. A su vez, digamos que lo estético comienza por ser preoperativo con respecto a los imperativos (I5) e (I6), los cuales se debaten en la contingencia de lo necesario y posible, como sería el aprovechamiento de las circunstancias una vez se está en la "acción" de ejecución, eventualidades la mayoría de las veces imprevisibles.

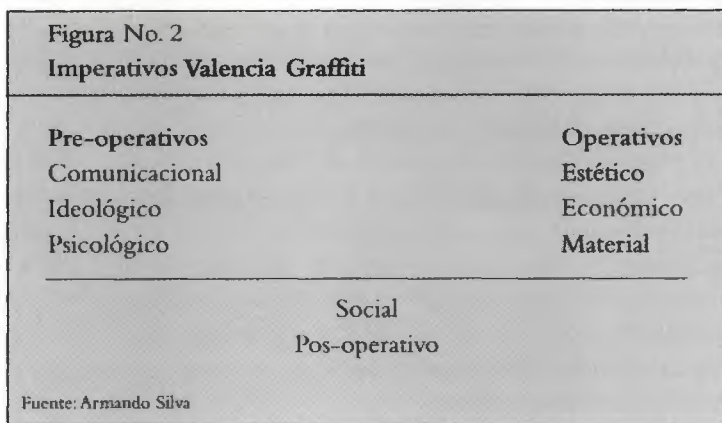
El imperativo estético manifiesta una relación de continuidad con el resto de imperantes materiales, I5 e I6 de las mismas proporciones que el imperativo comunicacional (donde se realiza la comunicación propiamente) lo hace con el conjunto de imperantes abstractos I2 e I3. De este modo, la comunicación graffiti supone una ideología I2 y una psicología I3 que la condiciona y la potencializa, tanto como decir que la puesta en forma I4 reclama de unos presupuestos económicos I5 y físicos I6 que la materializan.

Si hablamos de comunicación estética del graffiti podemos suponerla entonces, desde ya, *como una tendencia del graffiti en la cual las condiciones operativas priman sobre la propiamente preoperativas.* Esto quiere decir, que la inclinación por un graffiti-arte tiende a liberar al graffiti de las condiciones ideológicas y subjetivas a las cuales se enfrenta por naturaleza social, y que al ser estas condiciones estructurales, tal liberación puede conducir a la *descalificación del graffiti*, para que tal figura-

ción grafitográfica entre a formar parte de otra clase de enunciados, como por ejemplo el arte. En otras palabras, el graffiti-arte puede devenir en objeto-arte, antes que en texto graffiti, si bien puede seguir existiendo una fuerte zona de ambigüedad, o sea de texto en transición, que puede hacer difícil su cualificación.

Y por último, el imperativo social de la valencia fugaz representa por sí mismo la marca fundamental del graffiti: la sociedad que lo origina y lo controla. Círculo que se repite en el centro del acontecer histórico y que condiciona la comunicación graffiti a una experiencia coyuntural que se hace y deshace al ritmo de las contradicciones sociales y políticas. Desde este momento, ya podemos entonces anunciar las condiciones "ideo-sociolectales" de la comunicación urbana que se escribe en las propias calles de la ciudad.

En el siguiente esquema queremos graficar el movimiento analizado:



Información, Manifiesto y Proyecto Mural

En este momento sí podemos decir, entonces, que el sistema de la comunicación graffiti, tal como ha sido desarrollado, prevé ciertos imperativos como indispensables -I1, I2, I3- para la inclusión de un

texto en tal circuito; es decir que *la inscripción urbana que llamamos graffiti corresponde a un mensaje, o conjunto de mensajes, filtrados por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad.*

En efecto, la inscripción urbana que carece de marginalidad, puede ser más bien denominada “Información mural”; si falta de anonimato puede más bien ser denominada “Manifiesto mural” y si excluye la espontaneidad, por oposición a espontáneo, podemos denominarla “Proyecto mural”. Para todos estos géneros comunicacionales tomamos la palabra –muro– (del latín *murus*), en el sentido más general de límite de una ciudad, de un lugar circunscrito por un límite y se puede aducir entonces, *todas las superficies de los objetos de la ciudad como –lugares– límites eventuales espacios de inscripción y representación.*

A pesar de todo, la valencia que regula esas condiciones, como lo mostramos en la Figura 2, es aquella que actúa desde ‘afuera’ del sistema graffiti, la “fugacidad”, es el imperativo social que origina las descargas que ponen en marcha la constelación de los enunciados ‘grafitográficos’.

Los otros imperativos y valencias son de otra naturaleza; ya dijimos de orden material, y por tanto, inseparables de la marca graffiti, pues como toda comunicación que se expresa por textos, no existe si no es materializada. Así, entonces de lo que carece un mensaje graffiti para no poseer tal categoría sería de las valencias V1, V2 o V3, y al faltar una de ellas bien puede ser que el texto ingrese al circuito de “pobre cualificación del graffiti” o que, definitivamente, quede por fuera de su radiación. Lo que determina una u otra de tales opciones serán solo las circunstancias histórico-sociales. Pensemos en el infinito número de mensajes graffiti escritos por los sandinistas o sus simpatizantes antes de la caída de Somoza, incluso, algunos de ellos escritos dentro de un dramatismo sin límite¹ contra el vicario general odiado. ¿Podríamos

1 Me refiero al documento filmado por los sandinistas y repartido por varias ciudades del mundo, que pude ver en Bogotá (Universidad Nacional, 1978), en el cual aparecen dramáticas escenas, una de ellas la de un ciudadano abaleado que cae muerto, mientras su compañero toma de su sangre para escribir en un muro “Revolución o Muerte”. La materialización y realización del símbolo referencial en la misma escena, llena de éxtasis a la vivencia de tan desgarrador documento graffiti.

pensar que los que hoy se escriben en Nicaragua contra el mismo personaje son todavía enunciados graffiti? Solamente, a nuestro parecer, en cuanto que las condiciones básicas de marginalidad, anonimato y espontaneidad volvieran a ser imperantes que animen tal escritura.

Graffiti de pobre cualificación

La pobre cualificación proviene de los textos que manteniéndose todavía dentro del circuito graffiti, *carecen de una de las valencias básicas*. En la Fotografía 4 aparece escrito en clave el nombre del jefe de un grupo guerrillero en Colombia:



Fotografía 4. "Tiro Fijo"

Sin lugar a dudas la escenificación es algo destacable pues para cualquier observador que pase y lo vea se trata de una especie de pintura mural con colores vivos, alegres y populares. Solo una lectura vertical y cuidadosa puede descubrir que están escritas las palabras que evocan el nombre a un subversivo. No obstante, prima como paisaje el hecho estético antes que el mensaje prohibido.



Fotografía 5. Mural

En la Fotografía 5 se trata también de un graffiti sin plena cualificación. Mezcla de pintura mural, poesía y graffiti, elaborado en un barrio popular de Bogotá (Barrio Kennedy, 1981), concibe un curioso pictograma dividido en tres segmentos, unidos por la “bandera nacional”. Propone una estructura narrativa en la cual parece que contara la historia en curso del hombre colombiano. Se le compele a la lucha y a su meditación, se le coloca en el amor a la patria y en el de la amada, co-mo puede apreciarse en la Fotografía 5 que corresponde a un fragmento de sus versos, escritos en la parte superior del segmento de la izquierda. Este mural-graffiti o “proyecto”, como preferimos concebirlo por su mezcla de materias pero unidas por una propuesta mural, adolece del fundamento de la espontaneidad, en la producción como en la circulación de sus enunciados. Sobre esto último vale la

pena aclarar que pudimos comprobar su no fugacidad al permanecer el texto original intacto durante las visitas de observación que se dispusieron.

El graffiti de pobre cualificación entra, no obstante, dentro del sistema graffiti pues coexisten valencias preoperativas que para tal condición se han propuesto. De la misma manera conviene plantear que la pobre cualificación también corresponde a una ambigüedad del “medio” y a momentos de transición de los mismos, como puede verse en el último “proyecto” que puede participar a su vez del “fresco urbano” y de grafema “grafitográfico”.

Una monumental tragedia ocurrida el 13 de noviembre de 1985 en una pequeña ciudad colombiana cuando un volcán explotó derramando su lava sobre su población dejando miles de muertos; lo que según este escrito pudo evitarse, permite construir otra mirada sobre la violencia y sus modos de operar, tanto dentro de los saberes sociales como en sus modos de representarse en los medios y los modos como éstos actúan en circunstancias extremas.

Cuando sucedió la catástrofe de Armero en noviembre de 1985 me encontraba lejos del país. La descubrí y viví inicialmente frente a un

* Cuando ocurre la tragedia que cuenta esta historia, el colombiano Armando Silva vivía en París y descubre la noticia en la misma televisión que mostraba imágenes de un lejano país donde ocurría una desgracia que pudo haberse evitado, pero la desidia e irresponsabilidad del gobierno nacional no lo permitió, lo que afectó de doble manera a este investigador. A su regreso al país publica el texto, tal como se presenta en esta compilación, en Silva (1989). Se ha seleccionado este escrito por encontrar en él, veinte años después, indicios teóricos de la teoría de los imaginarios en marcha al descubrir. En esta nota no sólo se revela una profunda relación de la investigación social con la narrativa periodística y la literatura, sino además otras dos razones de peso. Por un lado, conducir todo el episodio desde el habla de los mismos ciudadanos victimizados por un acontecimiento de una impresionante realidad, un volcán que riega sus lavas ardientes sobre una población, pero sobre todo, por el hecho del poder imaginario de unos anuncios que pronosticaban el acontecimiento, frente a la incapacidad de tomar medidas preventivas. En los últimos escritos de Silva se revela la teoría de los imaginarios con una fuerte tendencia a estudiar esos "hechos fantásticos", donde domina el registro imaginario sobre la realidad tozuda de los referentes empíricos.

televisor como una noticia espectacular, tanto por lo increíble de los hechos como por su transmisión en directo. Imposible creer que las más dolorosas y terribles imágenes que parecían sacadas del infierno de Dante y que se producían para animar un noticiero de televisión, vinieran del país de uno; donde se podía reconocer la gente, el idioma, el estilo, en fin, de un medio cultural que ahora nos hablaba de lejos convertido en noticia trágica. Los colores de la bandera nacional, como acostumbran en Francia enmarcar la noticia para referenciar a un país, se transformaban en terrible mala conciencia de algo que, según los comentaristas, pudo evitarse. Esa mezcla de referencialidad y fantasía, de credibilidad y evasión, de espectáculo y dolor, motivó la necesidad intelectual de reflexionar el acontecimiento, lo que ahora me permito hacer. Me hago esta pregunta: ¿Qué decir del saber, y de un posible perdón público, alrededor de quizá la catástrofe más honda en la historia contemporánea de Colombia en la cual muchas responsabilidades morales, si no jurídicas, sobreviven en la memoria ciudadana?

Mi preocupación, como seguramente la de cualquier otro colombiano, fue preguntarme: ¿Por qué ocurrió? No estuve ni estoy en capacidad de responder con suficiente competencia a semejante acontecimiento. Quiero tan sólo poner a funcionar algunas narraciones y datos bajo la perspectiva anunciada del saber, comenzando por la pregunta más elemental y diría que obvia: ¿si se sabe algo fatal por qué no se evitó? Este esfuerzo deductivo me obliga a ponerme de lado de algunas consideraciones del saber como hecho cognitivo, pero igualmente como hecho psicológico y social. Me interesa, dentro de este programa que siempre abordaré de manera general, delinear la presencia de ciertas instancias sociales que intervienen y se cruzan en la dinámica del saber y de su divulgación para hacer práctico (con efectos sociales) un conocimiento.

En este escrito se entrelazan, por lo menos, dos conceptos fundamentales: uno sobre la comunicabilidad, donde podríamos definir a la misma comunicación, en este caso guiados por la transmisión social adecuada de un saber; otro, desde las operaciones psíquicas y sociales

profundas desde donde podríamos decir que el saber, para este caso, se puede revelar como un hecho sintomático de acuerdo con nuestros intereses de análisis en los imaginarios urbanos. El síntoma, como se deduce de las lecciones clásicas de Freud, es dolor y sufrimiento, pero también satisfacción porque nos evita conocer un dolor aún más fuerte y hondo que nos comprometería de modo consciente. Entonces, el saber se somete a una variada gama de conductas, respuestas y estrategias, de allí que podamos convenir en aceptar de entrada al presente ensayo que el saber no sólo es del conocimiento, sino también es manifestación de poder, de la posibilidad social de darse, de los intereses humanos encontrados, del orden del discurso y sus estrategias como lo entendió Greimas desde la semiótica actancial o Foucault desde los análisis políticos. No basta con saber, sino hacer del saber un cuerpo efectivo, una práctica con consecuencias. Al contrario, existe el saber inocuo vaciado de efectos de realidad social.

¿Cómo y dónde ubicar el saber de los medios? No queremos verlos de manera independiente al entramado de instancias sociales, sino más bien ponerlos en juego e intentar revelar su funcionamiento. En efecto, en el caso que nos ocupa, los medios pudieron haber actuado de otro modo frente a la catástrofe, pero se plegaron a las enseñanzas generales del saber del funcionario que ya hemos sugerido como inocuo. No obstante, reflexionar sobre el pasado, mantener presente la memoria social, es una respuesta con perspectiva histórica opuesta a la cruzada oficial en este hecho, cuando en diversas ocasiones ha demostrado que Armero ya es caso juzgado y en consecuencia, nuestra memoria debería sepultarse como ocurrió con la misma ciudad física.

Entonces, esta puede ser una invitación para volver a pensar sobre una ocasión tan excepcional en la cual el país político, burocrático, y en fin, dominante, como hecho de saber colectivo para evitar una muerte colectiva, quedó descubierto en su inoperancia. Tal vez sea ésta otra vía para abordar la violencia, no tanto por los efectos explícitos, sino buscando entronques de orden social y cultural. Comprender la violencia debe ser la búsqueda de una manifestación más profunda que la información periodística o la estadística y exige la investigación de

coherencias argumentales más complejas, así sean más complicadas y rehuyan la prueba de la demostración aritmética.

En el orden de los acontecimientos que empiezo inmediatamente a describir, irán apareciendo sucesivamente la prensa, la radio aficionada, la noticia, la información, el rumor y el pánico: conceptos y criterios de manejo de los medios que admiten ser interrogados a la luz de hoy como competencia y eficiencia social.

El discurso del amo

¿Por qué un pueblo entero se deja matar? No parece ésta cualquier pregunta; su dramatismo sin límites sobrepasa cualquier nivel de dignidad con la que en condiciones aún de relativa normalidad, los seres humanos en sociedad podemos explicar —y encubrir si se quiere— los fenómenos de la vida y la naturaleza, así sean los más absurdos. Pero frente a una realidad tan insufrible, frente a más de 20.000 cadáveres, la nación entera que padeció la hecatombe se queda petrificada; sobre todo por una razón poderosa e irritante: todo parece indicar que la magna catástrofe pudo evitarse, y entonces la justificación psicológica y social de una sobre fuerza de la naturaleza se voltea y de esta manera los hombres sienten y padecen la desolada y amarga sensación de la derrota y de la culpa social.

Según nos vuelven a recordar documentos filmicos y reportajes periodísticos para conmemorar cada año de la tragedia, hubo una comisión de científicos extranjeros (franceses) que había diagnosticado la catástrofe con una alta posibilidad de riesgo (más del 75%). Pero una comisión de científicos colombianos fue todavía más precisa y sentenció casi la totalidad de posible riesgo (cerca del 100%), dándose el lujo inclusive de graficar como podría suceder la desgracia tal cual puede comprobarse en algunos informes periodísticos anteriores al suceso en los cuales preveían la casi inmediatez del acontecimiento.

El bien recordado alcalde de la ciudad dijo lo que iba a suceder, volvió a decir y recordar, pidió ayuda, pero no fue escuchado ni siquie-

ra en la capital, Bogotá, y menos en la sede del Congreso de la República. Ya sobre el día del acontecimiento la población, de nuevo intriguada (por la ceniza que rodeaba la atmósfera), preguntó a varias autoridades, entre ellas al señor párroco, desde horas de la mañana de aquel fatídico 13 de noviembre de 1985, y la autoridad eclesiástica negó tal proposición de alerta asegurándoles “plena normalidad”. También los pobladores indagaron a las autoridades militares y de la misma manera fueron señalados como impertinentes, mientras la ceniza, al caer del día, se volvía arenosa y el volcán que eructaba seguía mandando señales. Ya sobre la tarde cuando ahora pequeñas partículas rocosas congestionaban el ambiente, varios testimonios insisten en que acudieron a los medios de comunicación, incluso sintonizaron la radio y sólo se escuchaba música, y hasta se emitió un comunicado informativo de “plena normalidad”. Entrada la noche, cuando de la boca del cráter Arenas salieron los primeros estallidos “como cañones y metrallas” que escucharon los habitantes más cercanos, avisaron éstos de inmediato por radio aficionado a la aprisionada ciudad y quienes recibieron el mensaje quisieron repetirlo por la radio local que, al parecer, se negó a circularlo por estar transmitiendo un partido de fútbol. Cuando la lava furiosa y desordenada se desbordó e inició su fatal recorrido durante algunas horas, arrasando árboles, barro, casas, desperdicios y todo cuanto capturaba a su encuentro de vidas humanas. Durante todo este tiempo se avisó a los armeritas, pero muy pocos recibieron la noticia, hasta cuando el lodo caliente pasó por sobre sus cuerpos y volvió valle y sepultura los terrenos ondulados de la entonces pujante ciudad ganadera y algodonera.

Tal puede ser, en forma muy general por supuesto, el esquema narrativo de los acontecimientos. Quiero destacar algunos aspectos útiles para el enfoque de esta reflexión:

- El pueblo acudió a varias autoridades en busca de respuesta: la iglesia, los militares, los medios de comunicación, pero ninguna escuchó sus ruegos. Todas, más bien, se sintieron en la obligación de aplacar la angustia y actuaron como mediadores sociales que tran-

quilizaban los ánimos exaltados. En forma inversa se puede entender que la función principal de la autoridad pública en momentos de peligro no es evaluarlo, sino aplacarlo, asumir una actitud de “apariencia de normalidad”, lo que parece haber sido la demostración lógica del circuito autoridad-pueblo en esta denunciante ocasión. Llama la atención también la insistencia por manifestar la “plena normalidad”, como ocurre con cierta propaganda oficial en épocas en las que el orden público se presume seriamente afectado.

- El pueblo por fuera de los centros u organismos defensores del poder público no fue capaz de organizarse ni de actuar en forma espontánea, a tal punto que hubiese salvado alguna parte significativa de su población. Acudió sí a la autoridad, pero los argumentos de “plena normalidad” lo desmovilizaron. Esa relación enunciada es la que quisiéramos subrayar, una población que sospecha y sabe del peligro frente a unas autoridades que haciendo gala del peor olfato y de la más baja sensibilidad social, se dejan llevar por la falta de órdenes superiores (siempre habrá una superior a la otra) y no actúa.

Los campesinos, los individuos de vida provinciana, entre más alejados de la civilización urbana, parecen conservar más la capacidad de leer los designios de la naturaleza. Ellos saben pronosticar la lluvia y los días soleados, comprenden los cambios que se producen en las aguas de los ríos, presienten los cambios de la atmósfera, le dan valor al vuelo torcido o inclinado de sus aves escogidas, interpretan los sonidos de sus animales: hay pues sin más una lectura de los signos de su entorno, unas veces para sacar conclusiones lógicas y racionales, otras cargando sus respuestas de niveles míticos y mágicos. Frente a la muerte, todas las culturas deben tener un sistema natural de alarma que se precipita entre más aceche el peligro. Y los armeritas, según la infinidad de testimonios que existen, no fallaron, leyeron correctamente su fatal designio, pero fueron incapaces de producir una respuesta eficaz. ¿Qué pasó?

Entre tantos errores hay uno que salta a la vista: confiaron en la autoridad, seguramente porque de modo profundo querían creerle y así no abandonar sus lugares de vida. La iglesia, los militares, las autoridades civiles y los medios de comunicación ¿qué representan? La guía espiritual, el control de territorio, la pirámide administrativa y la síntesis del dictamen de la ciencia. Si bien es cierto que en la primera parte de la reacción psicológica ante el desastre, la amenaza se da un “mecanismo de proyección” (Merloo 1964:30), en el que el peligro se ve sobre otros (por ejemplo sus vecinos) y que, a la vez, puede producirse una resistencia al cambio, es decir todo tipo de racionalizaciones para no cambiar de su *hábitat*, siendo todo ello cierto, me temo que en el caso de Armero deben existir explicaciones más profundas, pues se trataba de la inminencia de una catástrofe con buen conocimiento público. El factor sorpresa debía ser en todo caso muy relativo.

Habría un complemento que podría decirnos algo con respecto a la catatonía de los armeritas. Una relación frente al saber, que como pueblo alejado de los centros de decisiones ha sido preparado para escuchar al amo. La voz del amo que equivale al discurso del maestro estudiada por una corriente de pensamiento, quiere decir “la sustracción del esclavo de su saber por la operación del maestro” (Lacan 1964: 18). El maestro, aquel que recupera el plus-valor para retenerlo en su propio beneficio, conserva y lucha por mantener su privilegio; el mayor de todos el poder, las ventajas y los privilegios que otorga la dominación del otro.

La oposición esclavo-amo, vale en el sentido psicológico como estructuración de una función mental, pero también en la relación social. En nuestra organización social, seguramente en mayor proporción que la de otros continentes que no hayan pasado por la conquista y la colonización de sus territorios en la forma abrupta de la nuestra, se mantiene efectivo este juego de oposiciones, con alarmantes evidencias que se presentan desde actos de la vida diaria, usos de lenguaje, selección racial y, más adelante, en la organización social laboral y administrativa, por citar formas de vida social en las que la pirámide vertical cae con peso de plomo.

¿Se produjo en Armero la relación esclavo-amo y el esclavo pagó con su propia vida al ser expropiado de su saber, aún del saber natural que le permite responder para sobrevivir ante las señales de la muerte?

El saber del pueblo y de la ciencia: un alcalde sin voz

Hay un hecho excepcional. El señor alcalde de la ciudad luchó con tenacidad desconocida para un funcionario, sabía lo que podía ocurrir, tenía los datos de la comisión científica a los que por supuesto daba fe, se entregó a predicar en oficio casi religioso lo que podía ocurrir: sin embargo no fue escuchado. ¿Pero, quién era el alcalde? ¿Qué puesto ocupa en esta descripción de funciones que estamos proponiendo? Quizá este eficiente hombre, sano y pulcro, no tenía suficiente poder político, al menos para ser escuchado. Sus palabras produjeron desconfianza cuando no sorna y burla. No puede ser entendida la verdad a secas, sino la verdad de alguien, que la hacer valor porque se confunde con la verdad del amo. Encontramos así del sistema amo-esclavo un segundo juego de oposiciones:

- El pueblo por medio de la interpretación de signos naturales descubre que algo va a ocurrir y busca una respuesta de las autoridades. Las comisiones científicas (extranjeras y colombianas) utilizando aparatos de medición, análisis de composición de suelos y otros criterios técnicos descubren también la vecindad de la tragedia, incluso con fechas y especificaciones que asombran por su exactitud y de la misma manera entregan sus resultados a las autoridades. Destaquemos que en cuanto al saber descubierto, coinciden el saber del pueblo y el de la ciencia.
- El gobierno nacional, el departamental, y las autoridades competentes, como el Ministerio de Minas y Energía, son enterados, pero ninguno actúa, al menos al punto necesario de evitar las funestas consecuencias. Las autoridades saben, pero no saben actuar.

Tenemos, de esta manera, un nuevo aspecto en la dialéctica del saber. Preguntarnos cómo se desenvuelve el saber científico en un país como el nuestro a partir de esta excepcional ocasión es algo pertinente. El saber científico en Colombia no pareciera tener vida propia al pasar por los organismos oficiales y, en buena parte, se acomoda en alguna dependencia; este puede ser uno de sus más reiterados canales y fue el que aconteció en el caso de Armero.

La verdad descubierta a tiempo, gracias a la ciencia (a los científicos que alta consideración merecen) no sirvió para nada. ¿Como si estuviéramos en remotas épocas pre-científicas? Peor tal vez, se puede sospechar, pues al tener a la ciencia por encima de las percepciones naturales, la población de Armero dejó de actuar –o si se prefiere no logró la voluntad de actuar, pues actuar era abandonar complicándose la decisión con varios mecanismos psicológicos del deseo–, se confió en un poder superior, que por estar en el medio en que estamos se identificaba con la palabra de quien representaba el poder público (iglesias, militares, funcionarios, medios de comunicación) ¿Y el alcalde? De nuevo el alcalde, pero este hombre que sí advirtió el peligro y exhortó a verlo y enfrentarlo, dejaba de tener sentido, pues al no ser escuchado, muy probablemente se identificó con un alarmista y ante quien hace alarma solitaria en momentos de alto riesgo, por defensa natural de lo establecido interviene una ley de exclusión: quitarle la voz social. El alcalde fue excluido del circuito del saber y entonces no tuvo otro camino que deambular y hablar al vacío, como muchos sobrevivientes atestiguan de su conducta.

En las circunstancias descritas sería el gobierno, en especial el alto gobierno (nacional, departamental) el llamado a producir verdad social del informe científico. Pero no lo hizo. Paradójicamente el Gobierno central era entonces progenitor de toda una discursividad de paz que no le permitió, sino al contrario le impidió, ver la guerra que estallaba del fondo de la tierra contra una Colombia retorizada por el discurso oficial¹.

1 El autor de este ensayo fue a la Embajada de Colombia en París en busca de una nota

El saber inocuo del funcionario

Estudiosos de la psicología del pánico y de los desastres hablan de tres grandes condiciones en su prevención: preparación, información, acción. “Cuando la gente está bien preparada, el terror pierde su penetración mística, cuando está bien informada no existe lo desconocido mágico, y cuando la gente tiene que trabajar y actuar no hay tiempo (social) para promover una fantasía terrorista” (Pichón-Rivière y Quiroga 1980/12). Pero en la catástrofe de Armero el conocimiento no circuló, en su defecto, antes bien, el rumor social con su detonante de inestabilidad fue el que inició su torcido camino. Los funcionarios se guardaron los informes de los científicos, argumentando quizá que la ignorancia impedía el pánico de la población. Como si el pánico viviese por causa propia y no como consecuencia de un peligro, justamente que sólo vencería el pánico si se comenzaba a enfrentar racionalmente.

Armero como catástrofe social no se produjo por causas naturales, es evidente que pudo evitarse la extraordinaria tragedia. Es algo que debemos enfrentar y no seguir en la historia de la mentira como fachada del perdón. Reflexionar sobre la magna tragedia ocurrida en la historia nacional, exige distinguir entre el estallido o erupción de un volcán —que puede hasta verse como hermoso espectáculo de la naturaleza, como ocurrió en Santa Helena, California (Estados Unidos) pocos años atrás— de sus desastrosos efectos, como consecuencia de una inapropiada manera de asimilar y distribuir el saber. Las ciencias sociales y los medios de comunicación pueden hablar por fuera de la voz del funcionario, pero lo que extraña todavía es que no se haya encontrado la forma de hacerlo con más eficiencia, como si se dudara la eficacia de su propio saber en cuanto a modo de poder cambiar una errada percepción.

diplomática enviada desde la Presidencia de la República en la que el presidente colombiano agradecía al gobierno francés sus análisis técnicos pero le informaba que el peligro estaba superado. Copia de esta información divulgada por la radio francesa no nos fue suministrada oficialmente en la embajada por orden de su embajador.

La dialéctica esclavo-amor/ ignorancia-saber/ o saber de la población y saber científico, frente al saber inocuo del funcionario, que calla porque el amor no habla, exige un replanteamiento de los canales de comunicación y acción. No hablamos de espacios políticos (donde el funcionario sí es eficaz para comunicar los aciertos) sino de aquellas verdades profundas de funcionamiento social que competen a la población para su sobrevivencia. ¿Cómo hacer para que las comunidades además de saber comprender su entorno puedan encontrar la manera de ser dueños de su propio destino, en estas épocas en las que el peligro aumenta —por la manipulación que se hace de la naturaleza e incluso frente a una sofisticación del saber— cuando se está al frente de su propia muerte?

Estamos, entonces, ante un espantoso sacrificio humano ocurrido no por ignorancia de un acontecimiento, sino porque sabiéndolo no se supo hacer del saber una acción social. No obstante tal corto-circuito, un círculo que se repite y muchas de las grandes desgracias humanas en nuestro país van quedando encerradas en la lógica predestinada del fenómeno natural. Los científicos sociales nos pronunciamos poco o cuando lo hacemos se hace desde reiteradas y esquemáticas maneras de referirnos a la violencia sin buscarle nuevas interpretaciones a los hechos o a sus discursos que la nombran. Los políticos no responden por sus decisiones, el derecho no crea y actúa sobre la figuras del crimen por omisión de saberes (seguramente un nuevo delito penal a tipificar), los periodistas y los medios no sólo no han ganado el suficiente espacio de reflexión sino que desconfían del saber profesional (científico o técnico), y así se permite que acontecimientos como Armero sean asimilados a la noticia-espectáculo o que la sociedad lo lllore como un designio fatal, y entonces poco espacio se le ha ganado a la religión.

Cuerpo y ciudad: intervención urbana por un defecador anónimo*

La ciudad corporación: se acabó el relajo

La fundación de algunas ciudades del sur de California apenas unos cuarenta años atrás, fue precedida por cierta propaganda hecha a la medida de los nuevos deseos por crear una auténtica urbe tan cercana a la perfección como fuera posible. Así lo manifiesta el texto redactado por su oficina gubernamental: “Orange County es lo más parecido al cine, a los sueños (...), sus carros son nuevos, sus almacenes, colegios, montañas, también son nuevos. Incluso la tierra y el océano lucen nuevos. No hay otro lugar como Orange County más parecido a su nuevo hogar” (MacCannell 1992: 79).

Dentro de las varias pequeñas ciudades que conforman el condado de Orange County hay una que sobresale en especial por su sentido de higiene y eficiencia. Se trata de Irvine, una de las primeras ciudades corporación en la historia de la humanidad “pensada como modelo para el futuro desarrollo de la civilización occidental” por com-

* El presente artículo nació de una ponencia solicitada por el proyecto *Anyone Corporation* de New York para ser presentado en el encuentro que se realizó en Buenos Aires, 1997. *Any* fue un proyecto de investigación de ciudades que publicó 11 números planeados y que concluyeron en el año 2000 con el encapsulamiento y entierro de toda la serie en un lugar de Manhattan. Fueron sus inspiradores personalidades como el filósofo Jacques Derrida, el arquitecto Peter Eisenman y su editora Cynthia Davidson. A cada número se le antepone la palabra *Any* y el presente escrito se hizo dentro del tema de

pañías como Irvine Company, Mobil Oil Corporation, Henry Ford II y otras, según lo expresó para la revista *Fortune* el senador Sheldon Zalaznick (1968). La familia Irvine todavía mantiene cerca del 50 % de las propiedades de la ciudad. Irvine Company también es dueña de un estilo de vida y gestora de una nueva utopía republicana que combina en lo político cierto régimen socialista, fascismo y democracia capitalista. El régimen autoritario lo puede descubrir cualquiera que allí viva. Los colores de las casas no pasan de tres únicas variantes en evocaciones pastel renacimiento; en varias zonas se vende la casa pero no la tierra que sigue siendo propiedad de la corporación; el pasto debe cortarse a una exacta medida en toda la ciudad, los espacios de circulación son marcados estrictamente, las zonas de comercio y sus destinos fueron concebidas desde su inicio. La propaganda oficial que hace la Cámara de Comercio invita a vivir en Irvine: “como La ciudad donde los miedos no son parte de su vida diaria”.

El plan original se convierte, entonces, en documento reglado que en cualquier momento alguien le hace valer a su vecino, si no sigue estricto comportamiento ciudadano. La regla de oro que todos deben saber es una: el trabajo da el sentido urbano. Uno podría estar tentado a voltear aquella máxima marxista de que la religión es el opio del pueblo por una nueva muy californiana: el trabajo es todo, incluyendo a Dios. Algo así como el frenesí de la vida diaria. Al lado del trabajo, la industria desarrolla sus planes de apoyo. El objeto más preciado de todos es el mismo cuerpo. Pero en Orange County el cuerpo es sólo una extensión del trabajo. Se mantiene para mejor producción. La gimnasia se torna algo parecido a una nueva religión. Uno se le-

Any Body (1997). Este texto habla de un defecador anónimo que utilizó sus excrementos para intervenir un campus universitario donde precisamente concluía Silva su doctorado y de ahí su condición de testigo presencial de los hechos como parte de su trabajo de los micro procesos imaginarios que comenzaban. En este escrito se nota ya un sentido crítico de su autor que lo hace recurrir a su teoría del graffiti para canalizar expresiones que cataloga como de expresión pública estética, que a la postre será definitivo en la formulación de su concepto de imaginarios como una teoría del residuo y del desplazamiento. Este ensayo se publicó en varias publicaciones como Documenta 11 en Alemania (2002), entre otras que lo acogieron en varios idiomas.

vanta temprano en la mañana y descubre varios cuerpos atléticos en busca de la pureza terrenal, hombres y mujeres corriendo, desesperados muchas veces por algún kilo de más que rápido puede ser censurado. El cuerpo merece atención y quizá la industria más exitosa, después de la electrónica, es la que vende ejercicios para cada parte anatómica, cada edad y momento, pues tanto cuerpo humano como ciudad se presentan en magistral fragmentación. No es por azar que en Irvine no vivan ancianos, pues su cuerpo no ofrece la vitalidad y desafío que exige esta ciudad de jóvenes atletas.

Después del cuerpo el otro elemento que llena, ahora el espíritu, en Irvine, es la religión. Todo el mundo sigue alguna religión, secta, creencia, cualquier forma es óptima para hablar con Dios. No es extraño que los únicos promotores que pueden circular con facilidad por sitios cerrados, como el campus universitario (*Vérano Place*) sean los hermanos y sacerdotes de todas las religiones, quienes llegan a invitar a la lectura de sus libros sagrados. La religión, como el cuerpo, es otra gran aliada de la verdad laboriosa. Prefigura una persona con salud y buenas intenciones. Carecer de Dios en Irvine puede ser sospechoso. Los ateos no tienen puesto, pues parte del control social se ejerce por las mismas iglesias. El tema político por excelencia son las migraciones, pues al fin y al cabo Irvine es hecha con foráneos. Como puede verse, tanta limpieza sólo puede tener una raza dominante, que no es otra que la blanca, pues se trata de valorar como legítimas las primeras migraciones. Las que vienen después, la asiática, la latina, son impropias si bien con algunas graduaciones. Los asiáticos son mejor asimilados que los latinos, hablemos mejor de mexicanos, por varias razones que podría sintetizar así: los orientales trabajan, son silenciosos, no protestan, están más dispuestos a olvidar su país de origen y cuando son ricos, como varios coreanos que llegaron luego de los vietnamitas pobres, traen dinero fresco. Los mexicanos son lo contrario. No olvidan su tierra, son pobres, insisten en hablar español, además de que en la historia real fueron los verdaderos dueños de California. Se levanta entonces, como consecuencia de esta ideología purista y excluyente, un enorme muro en toda California para defenderse de los mexica-

nos, que comienza a edificarse en febrero de 1996, en vísperas de las elecciones presidenciales, lo que ya mostró su dimensión política de este tema caliente.

La idea de una cultura blanca dominante no es ocasional, sino que opone el color como etnia frente al blanco como transparente (MacCannell 1992). Se da entonces una forma de racismo pero no evidente, sino como parte de lo que llamo el plan original, el cual sólo permite legitimidad al blanco o quienes no lo son pero se adecuan a su modo de ser, pues ser blanco, no es tanto la raza sino una evocación cultural. Cualquier conducta indeseada es inmediatamente asociada a los otros, como ha ocurrido con la patética historia de un “defecador anónimo” e instalador urbano que ha enloquecido a las autoridades del campus universitario de Irvine tratando de identificarlo como a un criminal. Al seguir sus procedimientos podemos descubrir claras distinciones ideológicas en los modos de ver a los habitantes, clasificarlos y usar la ciencia y técnica para fines policíacos puritanos. Examinemos la picante historia.

Desde finales del año 1995 empezaron a aparecer muestras sueltas de heces en distintos lugares del campus. Estas continuaron a pesar de varios llamados de atención en el periódico de la comunidad, *Verano Gazzete*, editado por la administración. Poco a poco las quejas aumentaron al no poder ser descubierto el defecador fantasma. Al contrario éste se tomó nuevos sitios y algunas mañanas amanecían aún más despreciables que otras. La edición del 26 de enero 1996, en número extraordinario, escribe en español, chino y vietnamita (los tres grupos pobres que allí moran y a pesar de que en el campus hay hablantes de muchas otras lenguas) el mensaje titulado *Urgente*. En la parte de español dice: “Alguien ha estado defecando... solicitamos su inmediata cooperación para poner un alto a esta inaceptable conducta”. En la edición del 2 de febrero ya muestran algunos resultados de laboratorio y de observación continua y sistemática, como hacen los científicos sociales. Escriben así:

“Reportes sobre los excrementos indican que el tiempo de la defecación varía, pero la mayoría de depósitos ocurren en las mañanas. Las heces son ahora cubiertas con servilletas o papel higiénico, adornado su forma: la mayoría han sido localizadas en estos lugares (...). No sabemos todavía si se trata de muestra de niños o adultos, algunas son muy largas y otras muy pequeñas”.

Pero el siguiente paso fue el más revelador. La oficina de administración llegó a una conclusión impublicable por sus resultados: el defecador fue identificado como oriental, pues el laboratorio mostró tipo de verduras que consumen ellos y además por la forma de las heces, muy extendidas por efecto de una dieta oriental que limpia el estómago con verduras. El siguiente paso consiste en inventar un químico que explote para que el defecador anónimo sea atacado en sus partes nobles cuando haga la fechoría y le quede una especie de rasquiña que haga implacentera su acción ilícita. También se piensa en cámaras ocultas de televisión para prevenir futuros defecadores, animados por el éxito del inatrapable original.

Este es un mundo feliz. Sonría por favor

Habría un modelo para entender mejor estas nuevas formaciones urbanas, donde el cuerpo se mercantiliza, la religión se traslada a la fantasía concreta y donde la felicidad, si bien sin placer duradero, es la oferta de entrada. Se trata de Disney. Decir *I m going to Disney World*, es como decir ir al mundo del placer. Disney es la utopía del placer y el bienestar. La ciudad jardín sería el paradigma físico que presagia el espacio de Disney; la “ciudad tema” como la estudia Sorkin (1992). La ciudad jardín nace como idea en Europa, expuesta inicialmente por Ebenezer Howard en 1902, en revuelta contra la ciudad de Le Corbusier, entendida como icono de alienación e insalubre por su industria y polución. Disney es organizada sobre un centro que ella misma produce, “ocupado por el totémico castillo de fantasía”. Y sus espacios se organizan con un tema específico. *Tomorrowland, Adventureland,*

Fantasyland, etcétera. A su vez todo está hecho para consumir, para comprar y no para la comodidad. La ciudadela corresponde a un *global marketplace*, pero en especial para la venta de los mismos productos de Disney. Habría quizá tres características de Disney que bien se pueden trasladar a las nuevas posciudades: su relación con el espacio, su sentido de cine y su cotidianidad desconflictivizada.

Tanto Disney de Orlando como el de Arenheim existen de modo gravitacional con los aeropuertos y por esto su llegada se hace por las autopistas, a manera de “nuevo ritual de llegada de la realidad a la fantasía”. Ritual del corredor y de la velocidad. Y en segundo lugar, el reconocimiento más explícito que puede hacerse de Disney es su sentido cinematográfico. Realidad cinematográfica de placer, diversión, simulación y sobre todo una realidad que ya no es la que era antes: no es la histórica, sino la del futuro. Así, donde más actúa Disney es en crear la utopía de nuevo espacio, de una “ciudad sin geografía”, sin lugar, precisamente. Quizá sea lo que más se parece al cine y por esto su espacio es imaginado, con características muy distintas al espacio más bien literario en Europa o América Latina. Una “ciudad tema” (quizá mejor decir pos-ciudad) corresponde entonces a un paquete donde pasan varias cosas, como expresión de parque de exposiciones y de diversión cotidiana. En una ciudad del sur de California uno se encuentra por lo general con (temas como) autopistas, entradas, gasolineras, cadenas de comida rápida tipo *MacDonald*, moteles al estilo de *Holiday Inn*, etcétera. Todos, cuando llegamos a esos sitios, creemos que nos estamos repitiendo. Los negocios exigen a sus sucursales el mismo diseño. Si uno entra a cualesquier supertienda ‘Alberson’ o las hamburgueserías *Carl’s Jr.*, todos son iguales, la misma distribución del espacio, los sanitarios al mismo lugar, las mesas en la misma dirección, la atención y las palabras de los empleados exactamente iguales. Total que uno siente la extraña sensación de un sueño sobre una imagen reiterada frenética, neuróticamente, y que uno mismo no es más que parte de una repetición infinita: el mismo cliente reproducido. Esta idea de perfección y repetición es reforzada por una nueva industria que aparece en estas tierras y es la de la sonrisa de amabilidad, *greeting*

with smile como expresión de una cultura sana y sin conflicto. Vendedor que no sonríe con sus clientes puede recibir la cancelación de su contrato de trabajo en varias de esas amables empresas. Incluso, en rituales de interés público como la foto en la licencia de conducir, se debe aparecer sonriendo, como le consta a quien escribe estas notas. El fotógrafo está en la obligación de asegurarse que el ciudadano aparezca feliz en la foto de su licencia que, como bien se sabe, es el documento de identidad en los EEUU.

Disney, en fin, como Orange County, es un urbanismo que no produce ciudad en el sentido descrito por Sorkin (1992). En cuanto a ciudad de nómadas se trata de ciudadanos de paso, ciudadanos pero no residentes. Ciudadanos que compran, que recorren muchas veces por día sus autopistas, pero sin sitio garantizado. Ciudadanos a los que previamente se les ha cercenado el espacio público, pues lo público es ahora lo corporativo; y aquello que usualmente se llama espacio público, como usufructo de todos, las aceras, las calles, el mobiliario urbano, el transporte público, no tiene un uso social en las nuevas ciudades. Pero también, hay que reconocerlo, en estas posciudades la eficiencia productiva y de funcionamiento es evidente. En Irvine, sin duda las cosas marchan, la burocracia funciona, los carros se mueven, la gente es decente. ¿Será eso lo que quiere la humanidad? Pues si así es el futuro, ya ha comenzado. El resto es aprender cómo se hace. Irvine es el modelo perfecto, no lo duden. Si usted ciudadano busca la perfección, allá lo esperan. Esa ciudad deseada por muchos ya tiene nombre y comienza a tener realización en muchas urbes, incluyendo pedazos de Bogotá y otras tantas del continente. Ya no más urbanización plantean las posciudades; en cambio asistimos a la “irvanización” del mundo. Bienvenidos, semiciudadanos: se acabó el relajo.

Encuadre y punto de vista: saber y goce en “Crónica de una muerte anunciada”*

¿Cómo se constituye el saber en “Crónica de una muerte anunciada” (en adelante *Crónica*) como labor inconclusa de su narrador que, luego de tantas peripecias, visitas a los archivos judiciales donde se ventiló el juicio contra los hermanos Vicarios, de entrevistas a distintos protagonistas incluyendo 23 años después a la ofendida y víctima pero también heroína, Ángela Vicario, y del reconocimiento de tantos actos que condujeron a la fatalidad anunciada del asesinato de Santiago Nasar, tenga que concluir él mismo que nada sabe? ¿De qué trata esa hermenéutica infructuosa y fracasada que nos ha dejado en oscuridad sobre la verdadera identidad del autor de la relación sexual que tuvo Ángela antes de llegar al lecho con su legítimo esposo Bayardo San Román? El narrador se declara asombrado y perplejo de su infausta pesquisa y se pregunta muchas veces por la razón de tan increíble crimen que por mucho tiempo atormentó a los habitantes del lugar:

* Ponencia presentada en el XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica, *Cien Años de Soledad 30 años después*, en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Octubre de 1997. Publicada en *Memorias del evento* a cargo de la Universidad Nacional de Colombia y del Instituto Caro y Cuervo bajo la coordinación de la profesora Neyla Pardo, Bogotá, Imprenta Patriótica. Se retoma para esta compilación por encontrar en este escrito varios indicios de lo que Armando Silva va a llamar diez años después “la teoría del encarnamiento” en su propuesta de los imagina-

Durante muchos años, reconoce en el último capítulo, no pudimos hablar de otra cosa. Nuestra conducta diaria había empezado a girar de golpe en torno de una ansiedad común. Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de organizar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podíamos seguir viviendo sin saber con exactitud cual era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad (García Márquez 1981: 126).

Frente a este saber no revelado que se guarda la protagonista Ángela, y es transmitido en su inconclusión al narrador, y nos llega así desafiante y atormentador a tantos lectores de la novela, propongo hacer una lectura basada en una semiótica analítica del secreto; trabajar con algunos criterios aprendidos más bien del psicoanálisis que sus estudiosos llaman del encuadre, y al que le encuentro algunos lazos de familiaridad con el de “punto de vista” desarrollado por “narratólogos”, pero se desplaza hacia otro sitio del discurso insistiendo más bien en el *frame* o marco donde se desarrolla un carácter social y psicológico, y con algunos ajustes pretendo hacer del encuadre una mirada sobre las fisuras del decir. Freud mismo puso en el discurso histérico el lugar inicial de su práctica. El histérico muestra un desgarramiento donde se profundiza la separación entre el saber y la verdad: “deja oír una ver-

rios urbanos. Además, la relación entre literatura y ciudad imaginada siempre ha estado presente en la construcción teórica de Silva y en este ensayo, sobre una de las obras cumbres de su compatriota García Márquez, saltan a la vista las relaciones entre la ciudad imaginada, el arte y de la vida cotidiana. En la tesis de maestría de M. Constanza Guzmán, *The imagined city: a critical reading of Colombia's daily events* (Kent State University, 2001) sobre los escritos periodísticos de Silva y en el libro de la crítica Luz Mary Giraldo, *Ciudades escritas* (Convenio Andrés Bello, 2000) surge la pregunta sobre las relaciones inesperadas, por ser de origen literario, del “realismo mágico” de García Márquez y las ciudades imaginadas de Silva; pregunta quizá también pertinente respecto a las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino. Sin embargo se debe tener en cuenta el hecho que las investigaciones sobre imaginarios urbanos parten de las ciencias sociales y que sus vínculos con la literatura son profundos, claro está, pero apenas motivados por una tendencia común a hacer de la estética su materia expresiva. Este ensayo claramente evidencia que Silva se acerca a la literatura para estudiar sus trasfondos sociales y hasta urbanos y psicológicos y no para recrearla como solo hecho literario.

dad que no se contiene en el saber" (Mannoni 1992: 220). Conocemos los síntomas que ocultan una verdad más profunda, pero en esa labor de ocultamiento aparece el goce, pues evita sentir y conocer un dolor aún más grande. Crónica, en términos analíticos, es mucho más la expresión de distintos síntomas encadenados, llámense "presagios" (los sueños mal interpretados de su madre Plácida Lineros); "culpas", aquella de todo un pueblo cuando el narrador reconoce "los culpables podíamos ser todos" (García Márquez 1981: 107); "histeria social", "doce días después del crimen el instructor del sumario se encontró con un pueblo en carne viva" (ibíd. p.128); "ceguera colectiva", no resulta comprensible que nadie viera al prometido (Santiago) entrar a la casa de su novia para que le avisasen que lo iban a matar. El mismo juez escribió con tinta roja "la fatalidad nos hace invisibles" (ibíd. p.147), lo anterior en la paradoja de "dobles conductas" y de señalamiento colectivo, que encuentro de manera especial en esta Crónica, puesto que la gente "sabiendo" (saber explicitado por el narrador) que a Santiago lo iban a matar, no se atrevían a tocarlo hasta el punto de que lo miraban "como si llevaran la cara pintada" (ibíd. p.134). El síntoma es falla y cae como tal en la oscuridad del discurso para indicar su verdad más profunda. No se trata el presente escrito, entonces, de un nuevo intento hacia alguna reformulación simple de la cuestión del punto de vista. Al introducir el concepto de encuadre dentro del *frame* la pregunta no es solo sobre quién está hablando, sino quién ideológica o hasta emocionalmente es articulado o "ventrilocolado" dice David Danow, por la enunciación e igualmente importante qué o quien es focalizado por la entonación o el "ambiente" en el cual se desarrolla un acto o suma de estos. De lo que se trata, es entender el desplazamiento de quién habla o se señala cuando se habla o no se habla, una vez que se acepta que el sujeto es un efecto y no el autor de su decir.

Parto así de un hecho evidenciado varias veces por el narrador; a quién entonces le doy reconocimiento no tanto de decir la verdad, que permanece oculta, sino de expresarla en sus fisuras, como es el saber de que nadie creyó que en verdad fuese Santiago el causante de la relación sexual con Ángela:

la versión mas corriente (entre el pueblo) tal vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él (ibíd. p.118).

Certeza que reconfirma el juez que se ocupó del negocio cuando reconoce al final de la diligencia excesiva, “no haber encontrado un solo indicio, ni siquiera el menos verosímil, de que Santiago hubiera sido en realidad el causante del agravio” (Márquez 1981: 130). Empata este hecho, explicitado en la narración, con los efectos de la focalización enunciativa, cuando autores como Fontanille admiten que la optimización de la estrategia enunciativa conlleva a que el texto se dirija mediante distintas instancias de focalización a una identificación con lo que dice o hace creer el narrador “una teoría de los puntos de vista y de la identificación enunciativa se dirige directamente al poder del discurso y al discurso del poder” (Fontanille 1985: 543).

Si entendemos que el secreto del espantoso crimen sobre Santiago conmueve al pueblo que fue testigo de manera muy particular hasta cogestar el crimen, pues no hace nada para evitarlo pero a su vez parece tomar partido por su inocencia cuando el mismo narrador —testigo presencial del acontecimiento y sus efectos— reconoce que nadie creyó que en verdad fuese Santiago el autor de la relación sexual con Ángela, entonces se configura, como hecho social, una identificación de los actores presenciales —el pueblo— con la misma víctima. Pero una identificación desplazada de doble conducta: de una parte lo sabe inocente, pero de otra “desea” condenarlo a la muerte. Es aquí donde podría tener relevancia la expresión: “versión (interpretación) más perversa” que destaca el narrador, aquella de que fue otro y no Santiago el autor del desfloramiento sexual de Ángela, quizá dicha de modo coloquial, pero admite una definición más técnica. “Perversión” la vio Lacan, jugando con el francés, como *Père-version* la versión del padre; es decir, la desviación de los instintos sexuales de lo instituido en el triangulo edípico. Lo cual conlleva una invitación textual a examinar la perversión tanto de protagonistas, como de lo que nos cuen-

ta su narrador. Crónica sería, pues la historia de una perversión colectiva que compromete a su mismo narrador.

La identificación enunciativa, que coincide con el perdón que le otorga el narrador a la víctima, se puede ver desde otro ángulo. Girard (1972: 13) argumenta que la semiótica, la etnología y todas las ciencias humanas que se ocupan de la sociedad, de sus mitos y los discursos humanos, muestran cómo en tales narraciones se toma partido en contra del asesino, lo cual funda lo sagrado del mito. En sus estudios sobre la Biblia, presenta evidencias sobre como la narración conduce a que tomemos partido por los inocentes, Jesús, Abel o José, en contra de Judas, o Caín, inducen a revelar un importante mecanismo psicológico de transferencia social. La literatura también logra inscribirse en una mitología de las acciones sociales a la manera de los textos religiosos. Denuncia la responsabilidad de los asesinos. Según Girard (1972) se produce en los textos sagrados de la escritura judío-cristiana una doble transferencia que consistiría en que el culpable sea castigado para que el sacrificio sea eficaz, como ocurre en el símbolo mayor de la misma muerte de Cristo, quien más bien regresa a la tierra a perdonar a sus ofensores. Tal inversión produce algunos efectos: los linchadores (Caín, Judas, Barrabas) son tematizados como asesinos y Dios los abandona, por lo menos transitoriamente, hasta su reconversión y perdón. Mientras tanto la culpa se transfiere, el asesino solo es culpable de la violencia, y bajo el juicio ético se reintroduce la justicia y la culpabilidad en la historia. La pasión de Cristo, por ejemplo, es descrita como injusta y su misma muerte nos reconciliara pues su sangre debe recaer sobre la cabeza de sus asesinos y de sus hijos, de igual manera. Pero el ciclo se repite míticamente, por ejemplo en la celebración anual de la semana de pasión, para volver a admitir nuestra propia responsabilidad, aun de actos que no hemos cometido. La pasión se torna un objeto bloqueado. Desde esta descripción, Crónica parece legitimarse en la tradición de la escritura cristiana.¹

1 Sobre este punto replanteo mi apreciación que había considerado a Crónica dentro de una atmósfera anticristiana por creer que se tomaba partido en favor de la trasgre-

Crónica y su lector

Debe entenderse así que un análisis como el presente destaca que el texto existe con independencia de su autor atravesado por infinidad de otros textos y creencias; por lo que la apropiación del texto pasa del escritor al lector. El punto de vista del lector de un texto se encuentra mediatizado por el narrador y por tanto el lector debe luchar contra las voces narrativas. No voy contra una propuesta generativa de lectura en la cual del mismo texto se sacan todas las conclusiones de posibles comunicaciones inmanentes, pero puede admitirse que debe fundarse sobre hechos sociales objetivos. Lo que se diga de la literatura debe ser siempre el producto de una experiencia de lectura. Así debemos encontrar en el texto esa significación y sentido generativo, pero en otra instancia podemos situarnos en una relación dialéctica de los puntos de vista del texto con aquellos del lector, con sus variables de concordancia y oposición. De lo contrario tal experiencia crítica tiende a construir la experiencia de un texto sin importar su correlación más pulsional y cultural.

Pero justo en Crónica este desborde del texto hacia su lectura como efecto de algo real socialmente imaginable, se hace dominante y hasta excluyente, pues como bien lo ha visto Eduardo Serrano (1991) —seguramente autor del estudio más completo que desde la narratología se haya hecho sobre esta novela—, la manipulación enunciativa del narrador lleva al lector a hacer creer que la víctima era inocente. Tal certeza evidenciada en el programa narrativo que sonsaca, concuerda con el otro programa de la lectura del mismo. El autor citado recuerda la experiencia de una profesora de literatura en Estados Unidos, Ana María Hernández de López, quien al preguntarle a sus alumnos quien sedujo a Ángela Vicario, la totalidad de los catorce estudiantes encuestados coincidieron en que Santiago Nasar era inocente, colocando en su lugar los más inesperados culpables desde el padre Poncio Vicario, hasta el padre Amador o Ibrain Nasar el padre

sión de la ley (de la virginidad), en discusión que mantuve con el escritor Fernando Cruz Cronfly, quien si sostuvo el espíritu cristiano de la novela. (Ver Trópicos 1981)

de Santiago, ó Cristo Bedoya. Así, Serrano concluye, ante tal dispersión de listas de posibles autores, que "el discurso de Gabriel-narrador (así llama al narrador de la misma) está orientado de un lado a hacer creer al narratorio en la inocencia de Santiago Nasar, y de otro, a desorientarlo en su búsqueda de una alternativa" (Serrano 1991: 81), lo cual se encuentra favorecido por tratarse de un narrador "homodiegético", según la terminología propuesta por Genette, por ser uno que participa como actor en la historia que relata.

Pero el estudio nos coloca otra disyuntiva. Quizá el narrador si sabe (quien fuese el culpable) pero deliberadamente se propone mantener el secreto. "Sería esta su última manipulación", sentencia Serrano. Y hace presente la hipótesis de Ángel Rama: "el seductor de Ángela no es otro que el narrador mismo", quien se "habría valido del hecho de que es él quien dice la última palabra debido al monopolio discursivo que ejerce para ocultar este hecho," "Gabriel es culpable pero no lo parece según el cuadrado veredictorio" (idem.)

Rama, según Serrano, basándose en una operación metalingüística identifica al narrador por todos los datos que da, nombre de la madre, familiares, nombre de la futura esposa, con el autor: García Márquez. Tal hipótesis de identificación narrador-personaje sale de un ingenioso pasaje, cuando el juez instructor le preguntó a Ángela con su estilo lateral si sabía quién era el difunto Santiago Nasar ella le contestó impasible: "fue mi autor", en el que autor significaría, coloquial y denotativamente, al seductor ilusorio (que parece pero no es) y connotativamente al seductor secreto (que no parece pero es), el futuro narrador García Márquez, manipulador cognitivo del narratorio, "al que pretende hacerle creer que no sabe todo lo que sabe" (Rama, citado en Serrano 1991: 82). Esto le permite a Rama "poner en evidencia que en una novela el narrador no tiene la obligación de ser una voz veredictoriamente confiable" (ibíd. p.83). Tal conjetura le parece a Serrano plausible y se dedica a reconfirmarla en sus siguientes apartes hasta uno muy sugerente, que se encuentra inmediatamente a continuación de aquel en que Gabriel revela que también fue amante de María Alejandrina Cervantes:

Santiago Nasar tenía un talento casi mágico para los disfraces, y su predilección favorita era trastocar la identidad de las mulatas. Saqueaba los roperos de unas para disfrazara a las otras de modo que todas terminaban por sentirse distintas de si mismas e iguales a las que no eran (García Márquez 1981: 106).

De manera análoga, concluye Serrano, Gabriel tiene un talento casi mágico para los disfraces discursivos, y su diversión (en el doble sentido de entretenimiento y de desviación de la atención) predilecta como narrador es trastocar tanto la identidad de la seducida (al referirse solamente a Alejandrina Cervantes) como la del seductor (al hacer que las sospechas recaigan sobre otros actores). Destaco pues que Serrano luego de semejante análisis exhaustivo sobre el saber en Crónica, usando con rigor y cuidado categorías de la semiótica generativa de Greimas y de la narratología de Genette, concluye, no obstante, avalando una tesis “metalingüística” o “experiencia transtextual” de Rama.

Quizás este colocarse en mitad de camino entre crónica y novela, entre ficción y acontecimiento social, sea uno de los secretos que atraen a tantos estudiosos a beber de las aguas de Crónica, colocada como ninguna en el enigma por el afán de verdad. Enigma que sale de la ficción a confundirse con los “hechos reales”, como lo enarbola el mismo hermano de García Márquez, Eligio, quien en su libro sobre la Tercera muerte de Santiago Nasar, en el que narra la muerte del personaje en manos de Francesco Rossi, cuando rodaba el filme de título homónimo en Mompo, permitiéndose él mismo contarnos lo que según él fue la verdadera muerte, y en la cual Cayetano Gentile que en la novela tomaría el nombre de Santiago, le confiesa a su madre antes de morir: “madre mía, paciencia, conformidad y calma, soy inocente”. Para la lectura que propongo cometo un desplazamiento: no importa tanto quien fue el autor de la relación, cuanto el mismo hecho de que se construye en secreto, colectivamente resguardado.

El encuadre

Así las cosas, quizá la noción de encuadre nos permita ver mejor o de otra manera este viaje entre Crónica y su novela, entre diégesis y extradíégesis simulada de la novela. Si entendemos enunciación con Benveniste (1971) como la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, su relación de subjetividad, de la relación Yo-Tú, ya sea este real o imaginado, individual o colectivo, podemos agregar algo desde el encuadre. Bleger da una triple acepción: "conjunto de constantes dentro de las cuales se da el proceso; institución dentro de cuyo marco suceden fenómenos llamados comportamientos; no-yo o mundo fantasma depositado en el encuadre que representa una meta-conducta" (Bleger 1967: 249).²

Las constantes que nos evidencian Serrano y Rama aludirían a la primera acepción, aquellas dentro de las cuales se da el proceso. El mundo fantasma al que se alude en la tercera definición que cubre la segunda de marco o escenario no propiamente verbal, me interesa ahora desplegarlo. Se trata, como ya dije, de perseguir aquello que sin ser propiamente descrito como parte de un discurso del narrador o de sus agentes narrativos, si están presentes en las fisuras, en desplazamientos actorales o bien, según la segunda acepción de Bleger, en el comportamiento de los protagonistas y aun en la institución dentro de la cual suceden los hechos. Esto es que instituciones como la iglesia, en este caso la visita del Obispo, comportamientos como el silencio del pueblo ante su saber de que se iba a cometer un crimen o la suma de las casualidades increíbles para que nadie de aviso a Santiago de que lo iban a matar o la circunstancia de hacerse el mismo invisible, son todos hechos que van a formar parte del encuadre y me permito ir al texto para sonsacar algunos de ellos, para concluir mi hipótesis de lectura.

2 El encuadre se puede visualizar en la sesión analítica pues corresponde a toda la teatralidad misma, decoración, ritmos, etc. y que no son propiamente del discurso analítico pero lo permea y define.

El ambiente que vive *Crónica*, en el cual se dicen tan pocas palabras, como reconoce el mismo Rossi, es definitorio de aquello de donde nace: un secreto. Quién fue, cómo y cuándo el verdadero autor de una acción que desencadenó una tragedia, configurándose por tanto en el acontecimiento mítico y social del sacrificio. Así, encuadrar corresponde a lo que está por debajo y lo que rodea, animando un discurso, para hacerlo ver o expresar de una manera. El encuadre en últimas atiende a una mitología y su *frame* o marco, al decir de Lotman (1977), le caben dos elementos: “el comienzo y el final”. Solo que *Crónica* empieza, pero no termina. El secreto es su misma dinámica, como en otras de su género. Entonces su encuadre tiende hacia dos direcciones: primero, hacia la relectura de tanto indicio o signo inacabado repitiendo la labor de su narrador “detectivesco” y segundo hacia afuera, hacia los valores que la han construido. Los códigos humanos y culturales los cuales están interpuestos como conjunto que gobierna las normas inmanentes del mundo de ficción.

Encuadre y secreto

Planteo dos tipos de encuadre que recoge la novela. Unos relacionados con los sentidos y por tanto apuntan a enmarcar el ambiente no-verbal de la novela. Los otros, a modo de conclusión, aquellos encuadres más de orden epistémico y se refieren a las estrategias de narración para hacer operar la transformación del no-saber, o saber perturbado, en goce.

Tres encuadres sensoriales

Primer encuadre. Los sonidos, olores y sus transferencias

68 “Entonces se acabó el pito del buque y empezaron a cantar los gallos. Era un alboroto tan grande, le cuenta Divina Flor al narrador, que no

podía creerse que hubiera tantos gallos en el pueblo, y pensé que venían era del buque del obispo" (García Márquez 1981: 22). Tales cantos se transfieren, por oposición, hacia el silencio del obispo, cerrándose así el primer encuadre del primer capítulo, cuando concluye sobre su visita.

Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista y sólo quedó el alboroto de los gallos (ibíd. p.27).

Estos ruidos en ocasiones pueden transmutarse en voces silentes o hasta en olores, como se ve en el siguiente encuadre.

Los sonidos de los cantos de los gallos se trastocan en olores. El capítulo IV, que entiendo como aquel en el cual la novela describe los destinos de los protagonistas, Ángela, Santiago y Bayardo, se presenta el escenario narrativo dentro de estímulos olfativos que van encerrando sus futuros inciertos (y en verdad muy dentro de las estrategias de la tragedia Griega en que no se puede escapar). Cuando el "narrador homodiegético" se dispone a hacerle el amor a Alejandra Cervantes:

Sentí los dedos ansiosos que me soltaban los botones de la camisa, y sentí el olor peligroso de la bestia de amor acostada a mis espaldas, y sentí que me hundía en las delicias de las arenas movedizas de su ternura. Pero se detuvo de golpe, tosió desde muy lejos y se escurrió de mi vida. No puedo, dijo, hueles a él. No solo yo. Todo siguió oliendo a Santiago Nasar aquel día. Los hermanos Vicario lo sintieron en el calabozo donde los encerró el alcalde. Por más que me restregaron con jabón y estropajo no podía quitarme su olor, me dijo Pedro vicario, confiesa el narrador (ibíd. p.103).

En el capítulo final, de cierta evocación hacia el catarsis que más bien podría ser un espectáculo colectivo del pueblo, se cierra el encuadre olfativo, junto con el de los cánticos de los gallos.

Oímos la gritería, le cuenta al narrador la esposa de Poncho Lanao, pero pensamos que era la fiesta del obispo. Empezaban a desayunar

cuando vieron entrar a Santiago Nasar empapado de sangre llevando en las manos el racimo de sus entrañas. Poncho Lanao me dijo: Lo que nunca pude olvidar fue el terrible olor a mierda (ibíd. p.155).

Como se ve el obispo se trastoca en Santiago, la fiesta en muerte, y los olores de cadáver pasan a ser descomposición y mierda. El encuadre sensorial penetra las palabras del relato para instalar los olores en el cuerpo mismo de los protagonistas. El secreto se encarna.

Encuadres sobre la ley y el deseo

Habría otros encuadres ya no provenientes de la descripción de los sentidos pero si articulados, que ambientan el deseo destructivo que se apodera de un pueblo contra una victima escogida. Deseo y ley se tornan una misma cosa en la novela de García Márquez y allí mismo está su perversidad. Como se puede deducir, el secreto de quien fue el autor del acto sexual se desplaza a algo mayor y más profundo pero inconfesable: ampliación de goce o destrucción de la ley (moral, social). Se trata de aquel saber que no se sabe, pero mueve a la acción: “la gente que regresaba del puerto, alertada por los gritos, empezó a tomar posiciones en la plaza para presenciar el crimen” (ibíd. p.142) sentencia el cronista en su parte final. Aquí no hay algo distinto que la replica en espectáculo de un acto íntimo, un acto sexual, visto y reproducido desde el otro lado, la presencia pública y por tal el goce colectivo de la comisión de un crimen que no se quiso evitar.

El ambiente gira, pues, alrededor de materia sexual. Nada hay que represente para el ser humano mayor satisfacción que el orgasmo, satisfacción que rebasa todo lo que al hombre, o la mujer, puede ser dado experimentar, porque en el fondo del orgasmo hay algo: la certeza. De todas las angustias es la única que realmente se concreta. De ahí que el orgasmo nos resulte lo más enigmático, lo más cerrado, quizá nunca auténticamente situado. Crónica no es la historia de un orgasmo, pero si de su sustituto desplazado: la virginidad y su desfloramiento.

to y su escándalo y goce público, para así prefigurar la relación como emblema de lo inacabado humano.

El deseo de ese amante furtivo de una noche hace que Ángela lo espere 17 años escribiéndole más de 200 cartas de amor, razón por la cual "volvió a ser virgen, solo para él" (ibíd. p.122) volviéndose, "loca por él, loca de remate" (ibíd. p.121). Aquí, locura de nuevo, posee no sólo una connotación coloquial, loca de amor, sino otra más referencial: enloqueció mentalmente. Se encerró y no vivió más que por un recuerdo de una noche de amor. El secreto invadió su vida y la condujo al silencio. A nivel social el soporte más satisfactorio de la función del deseo, el fantasma, se da siempre por parentesco con la institución que enfrenta. La iglesia, el chisme, la moral, la madre que lo impide y de donde nace el último encuadre (localizado) de transferencia actuarial. Entre más cartas escribía a su amante perdido, más calentaba también el rencor que sentía contra su madre: "se me revolvió las tripas de solo verla, le cuenta Ángela a su narrador, pero no podía verla sin acordarme de él" (ibíd. p.122). La figura de la madre recibe el cuerpo de su amante, pero en su revés del placer: la punición. Lo que hace que el encuentro con la pena que le infringe su madre le reviva su pasión amorosa por su amante. De esta manera el secreto, el no hacer circular un saber, condensa el goce y su satisfacción.

En el encuadre, varios patrimonios preceden la constitución de un saber. Está afuera y desde antes de la escritura concreta y la lectura. De lo contrario, estaríamos frente a una ficción completamente inverosímil no aceptable desde mis expectativas, desde "mi mundo fantasma" dice Andacht (1988) quien a su vez agrega otro elemento base del encuadre pasado por la enunciación a partir del interlocutor: "el enunciatario constituye el espacio de un rol al que se le agregara un cuerpo, punto de partida del acto de comunicación" (Andacht 1988: 53). El narratario que toca y rehace al lector. Así, la voz del cuerpo nos lleva del nuevo al síntoma; los síntomas son la voz del cuerpo. El lector ha ganado cuerpo.

García Márquez ha logrado entonces producir un texto en el que su principal fuerza narrativa no es el discurso propiamente dicho, sino

distintos encuadres sensoriales y epistémicos que hacen efecto en el lector desde las fisuras desde donde escribe o desde las imágenes que provoca, como lo hace el síntoma repercutido. El discurso racional y lógico armado en *Crónica* conduce al fracaso para interpretar los móviles que lo animan, sacando la verdad del texto hacia su exterior extradiagético. Su encuadre general está hecho para preguntarnos qué hacer con el encuadre que me trae el otro, el lector, sobre el objeto que más nos toca: el órgano sexual y su imaginario potente de satisfacción frente a la emancipación de sus efectos hasta la muerte. Lo grande de la novela de García Márquez, no es tanto lo dicho cuanto lo que renunció a decir, materia de su creación literaria. *Crónica* es ella misma un secreto: algo que no nos es dado reconocer a los humanos que gozamos con la muerte del otro. La felicidad en contrapunto de la tragedia. No se trata de la creación alegórica de *Cien años de soledad*. *Crónica*, es más bien un laberinto celosamente armado y prudentemente silenciado por su narrador, vale en su silencio mismo, con vigor, como una de las tragedias latinoamericanas en perfecto parentesco con la clásica griega³ y el teatro shakesperiano. Su condición también es universal, pues se instala en ese punto oscuro del ser humano en donde demandamos hacer el amor y por tanto también demandamos hacer el morir.

3 Al respecto, se sabe que los hechos reales que inspiraron a García Márquez la escritura de *Crónica* se habían constituido en una obsesión personal y literaria y que en la época en que la escribió se había convertido en lector constante de Sófocles y de los trágicos griegos. "El drama presentaba ante él todos los ingredientes literarios y resortes fatales de una típica tragedia griega" (García Márquez 1986: 37).

Álbum de fotos: arqueología familiar con voces de mujer*

Fotografía en blanco y sortilegios

¿Qué es el olvido? Nada, quizá. Nada, ya que pareciese vivir en el límite de lo inexistente. Pero es algo, también, y tal vez mucho. Pues el olvido vive paralelo a la memoria. Constituyen ambos fuerza y poder. Poder del recuerdo, fuerza del olvido. ¿De qué nos olvidamos o por qué recordamos esto o lo otro? son preguntas justas, humanas, y diría futuristas, en el sentido de que la memoria vive al futuro. Nadie recuerda el olvido, esa es su condición ontológica. Pero el olvido puede vivir sin el recuerdo, sin palabras en el cuerpo, en la vida social; afectándonos y hasta conduciéndonos.

La memoria también nos dirige. Nos guía por huellas que recordamos, por rutas de los sentidos, olores, sabores, miradas, sueños, residuos corporales que nos llaman y atienden. La memoria que viene de lejos, nos anuncia. Tanto que la memoria de la especie nos trae recuerdos inmemoriales que encaminan. Nos trae “manes” divinizados. Nos trae a Dios, involadado, así no se conozca. Nos brinda momentos, ins-

* Este ensayo proviene del libro *Family Photo Album: The Imagen of Ourselves* (California: U.M.I., 1986), tesis doctoral con la cual Armando Silva obtuvo el premio a la mejor tesis extranjera de la Universidad de California. El escrito que se publica corresponde a la adaptación hecha para la revista *Designis* N° 9 (Barcelona: Gedisa, 2006), de la Federación Latinoamericana de Semiótica, en número coordinado por José Enrique

tantes, historias y relatos. La historia misma de la ciudad está ligada al territorio de sus muertos. Fundador era el hombre que celebraba el acto religioso “sin el cual no podría existir una población” y buscaba el lugar donde estaban los restos de sus queridos, tribus, clanes o familias. Fundador era quien colocaba el hogar en que debía arder eternamente el fuego sagrado. Nada tenía más presente la ciudad antigua “que la memoria de su fundación” (Fustel de Coulanges 1982: 135). La civilización está hecha de memoria y de sus medios para revivirla.

Pero el olvido también nos arrastra, ligado a un archi-consciente (digamos, más allá del inconsciente freudiano). El olvido posee algo de loco y de enloquecedor, “más allá de la conciencia, más allá de la memoria, más allá de la razón, más allá del tiempo, más allá de la historia, más allá, en el sentido de otra parte, el olvido pareciese conducirnos al desierto” (Bertrand 1975: 150). Pero no, esta ahí, acá, allá, en nuestros cuerpos, formando red y filtro, en interacción con el recuerdo. El olvido es activo, lo sabemos.

La memoria, de naturaleza corporal, es cultura en cuanto a tradición, no obstante también es técnica y tecnología. La memoria fluye y también se la hace fluir. En la historia, hecha de memorias, los seres humanos han fabricado sueños, quizá la materia estética más antigua que poseemos, también inventaron la escritura para no olvidarnos, siglos donde radica quizá el sentido histórico de la memoria y, además, hemos hecho artes junto a variedad de técnicas visuales para acordarnos o para sabernos seres, de la creación, de la sociedad, de distintas colectividades. Cuando apareció la fotografía en el siglo XIX se llegó

Finol y la dirección editorial de Lucrecia Escudero. El álbum de familia constituye en Silva un acercamiento metodológico a los imaginarios privados donde se utiliza la fotografía como fuente de información y de recreación, experiencia de estudio que se ha repetido en varias ciudades y que conforman hoy una gran base de información ciudadana desde este tan rico objeto de visualidad doméstica, que encontró en este estudio uno de sus primeros acercamientos teóricos y sistemáticos. La tesis, al tratarse de una narración colectiva de un grupo (la familia) narrada con voces de mujer, encontró en distintos estudiosos gran acogida y a ella se refirieron pensadores como Dean MacCannell o Néstor García Canclini en la traducción al castellano (Silva 1998). Luego su autor la retomará en sus estudios sobre ciudades imaginadas.

a pensar que era la misma máquina de la verdad, prevista desde el renacimiento, por su increíble capacidad para reproducir lo que estaba afuera, eso que suele llamarse realidad. Y hubo espanto y admiración. Aparecía una máquina bajo una inaudita capacidad para construir y fijar imágenes. Una maquinita fabulosa que desde entonces ha permitido hacer imágenes a partir de tomar contacto con la realidad externa. Se parecía mucho a la memoria por fabricar y traer figuras, y hasta Freud alcanzó a relacionar esa cámara oscura con lo inconsciente y al proceso de revelado con el de toma de conciencia. La fotografía poco a poco fue reemplazando el retrato pictórico y los ciudadanos acudían a ella para mirarse. La materia de la fotografía será química (el revelado y sus componentes) y física (la cámara y sus principios), pero la sustancia simbólica producida es de otra clase: son imágenes y, por tanto, recuerdos.

Y en la era del ego, como algunos suelen llamar a la modernidad de nuestro tiempo debido a su determinante capacidad narcisística y su ampliado afán de auto-protagonismo, la fotografía apareció como uno de los principales recursos para mostrar y mostrarse cada uno ante los demás y ante sí mismo. Construir la propia imagen y la de los suyos fue pasando, con el transcurrir de los años y la popularización del objeto, a ser práctica común; y la gente fue tomando conciencia de las capacidades de las fotos para seleccionar y exaltar momentos. La fotografía en su uso social logró altas dignidades de aceptación y veneración. Se presumió que era la realidad, en especial en lo que captaba de la vida personal y familiar. Se la veneró también porque se la vinculó al pasado, a lo que ya no existía luego de ser fotografiado, sino como pura imagen: a los muertos. Los vínculos entre fotografía y muerte pronto se ajustaron. La compararon con disparo —como toma— y se habló, en ambientes rurales, hasta de morir la persona porque ha sido vista, o sea fotografiada.

Las propiedades de semejante invento fueron saliendo a la luz pública. Era, sobre todo, memoria y medio. Pero otras propiedades en su modo de archivar esos recuerdos se revelaron, en especial tres: atemporalidad, silencio y disposición fetiche. La atemporalidad fotográfica

se opone al tiempo de las narraciones, de la literatura o el cine. Se emparenta con la atemporalidad de lo inconsciente, la memoria profunda. Su silencio se expresa entre inmovilidad y mutismo. La inmovilidad y el silencio “no son solamente dos aspectos objetivos de la muerte, sino sus símbolos principales”, aclara Metz (1989: 125). Configuran la muerte. Y a esta vinculación profunda y lógica (según las trílogías sémicas de Peirce, la foto es tiempo pasado) con la muerte seguirá su condición fetiche, el guardar la foto, ahora con aureola, como estampa y sortilegio protector. El hacer de la foto no sólo el eslabón presente del ser querido sino su real reemplazo: el muerto imaginado en el presente. Bajo esas tres condiciones, de tiempo, espacio y evocación, fue naciendo el álbum de familia, mito de la familia viva y continua donde los muertos aparecen con otras voces. Un libro sagrado pero secular, que puede seguramente reconocerse como el archivo visual doméstico de mayor permanencia durante el siglo XX para construir la imagen familiar en las ciudades de occidente. Y algo de las propiedades semióticas de la fotografía pasan al álbum.

Las fotos, propiamente hablando, no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto (lo que muestra) y con su situación afectiva de enunciación (con él que la mira). De esta manera, la foto afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el “eso ha sido” de Barthes), y en esto, Dubois continúa, “no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice “ésto quiere decir tal cosa””. El referente, entonces, “es representado por la foto como una realidad empírica, pero “blanca”: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la (dicha) imagen” (Dubois 1986: 50). Y esas deducciones fueron posibles por un recuento de varios estudiosos con la semiótica indiciaria de Peirce las cuales acompañan mi libro *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos* (Silva 1998). Si la foto posee y muestra algo “real”, no será una imagen mimética, como pudo pensarse. Si se comprende el índice “se puede distinguir la realidad de la ficción”, especialmente si se piensa

en la foto como tal: “nada sino signos dinámicos pueden distinguir la ficción a través de los índices del mundo real” (Peirce 1931: 2.337).¹ Son, insiste Peirce, “signos más o menos análogos a los síntomas” (ibíd. p.6.338), se refieren a “un Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por tal Objeto” (ibíd. p.2.248).

Así, entonces, a la imagen fotográfica como figura ya constituida simbólicamente le antecede el flujo fotónico, que la indica, señalado por Shaeffer, como su estatuto técnico, el *arché* de la fotografía. La imagen fotográfica (diría más bien la marca que la antecede ya que la imagen sería la que vemos) es una impresión química; es el efecto químico de una causalidad física (electromagnética) o sea, “un flujo de fotones procedentes de un objeto (por emisión o por reflexión) que toca la superficie sensible” (Shaeffer 1987: 14). Si algo tiene la foto “real” será, entonces, ese objeto que le dio la luz para impregnar una impresión. Impresión en este caso sería “la señal que un cuerpo físico imprime sobre otro”. Así, el objeto impreso, lo representado, será paralelo del flujo fotónico. Su representación mimética, lo que se llama el análogo fotográfico, no será

(...) un análogo del flujo perceptivo, sino una consecuencia de una indicación, de una huella, de una impresión química-física: rastros de algo cierto y real. Impresión que, bien sabemos, se produce de modo casi invisible ya que la cámara no toca a su objeto, sino permite que se impregne de la luz que le porta: el objeto invade en su radiación a la fotografía (Silva 1998: 195).

El álbum de fotografías y sus cuentos de mujer

Sobre los anteriores precedentes, ¿qué es el álbum de fotografías en su lógica condición de memoria familiar indicada? He logrado aislar tres condiciones de su inherencia lógica para que el álbum pueda ser en su

1 Se sigue la costumbre establecida de citar los *Collected Papers* de Peirce por el N° de volumen primero y luego un punto para señalar el N° de página(s).

composición: un sujeto, la familia; un objeto que hace posible mostrarla visualmente, la fotografía, y un modo de archivar esas imágenes, el mismo álbum de fotografías (ibíd. p.19). Pero esas tres condiciones son tocadas y afectadas por una cuarta que las materializa: el álbum cuenta historias. La atemporalidad fotográfica cede a la narración del álbum. Si bien el tiempo se instala en una foto individual desde su observador, en el caso de las fotos del álbum su naturaleza se hace literaria y su vocación atiende a contar historias. Son cuentos de familia. Sus mitos y leyendas. Catálogo de su moral de grupo y su modo de hacerse pública.

Pero el álbum posee una calidad narrativa que lo hace único. Sus fotos son contadas con voces de mujer, lo que afecta y sostiene toda su documentación doméstica. Hablar la imagen, como lo señaló Jacques Derrida al ocuparse del tema², no sólo se sumerge en la distorsión del medio, lo visual se habla y se canta, sino que genera una secuencia de lectura, semejante a sí, a un hacer colectivo representado en un ocasional relatante que actualiza. Las fotos así, pegadas o colocadas una tras de otra, van adquiriendo un orden de narración que corresponde, sólo en principio, al mismo determinado en la construcción del álbum, pero con la capacidad de poder re-hacer esta lógica argumental y pasar (con libertad) a otro esquema de lectura, a tomar otra ruta afectiva. Por esto los álbumes no necesitan siquiera del soporte dado por el mismo cuadernillo para ser tales, ya que aun una caja improvisada puede ocupar su lugar y, en ese caso, las fotos se cuentan al capricho del azar.

Esta lectura de las fotos persiste en su presencia femenina. En nuestro estudio de los álbumes³ encontramos que en la gran mayoría de los

2 El profesor Jacques Derrida fue consejero de la investigación sobre los álbumes de familia preparada como tesis doctoral en el área de Literatura Comparada de la Universidad de California, en Irvine, y para fortuna de la reflexiones que avanzaba entonces presentó mi trabajo en audiencia pública con otros doctorandos bajo la premisa de "Imágenes habladas" (UCI, Mayo de 1985, "Question of Responsibilities").

3 Investigación adelantada en ciudades colombianas, (Bogotá, Medellín y Santa Marta) y en familias colombianas que habitan en Nueva York, sobre una muestra de 170 álbumes, conteniendo cada uno de ellos entre 8 y 248 fotos, lo que dio una muestra monumental de imágenes que se sometieron al estudio en cuestión (Silva 1998: 207-214).

casos (un 96 % en promedio) se cumple la misma lógica narrativa: la mujer arma el álbum, lo archiva y lo cuenta (si bien el hombre toma varias de las fotos), y la mujer está representada en la madre, la hija, la abuela, la tía, la hermana o hasta las empleadas de las casas. Se trata de un oficio de mujer, género al que suele delegarse buena parte de la creación de la belleza de la casa en varios hogares latinos, actividades dentro de las cuales se suma esta otra de mayores responsabilidades estéticas, como es el de ocuparse de la memoria de la familia a través de organizar y guardar las fotos que se van coleccionando. Pero la mujer que cuenta es contada por el mito mismo de su condición femenina: esa que arma el mundo de los afectos.

En consecuencia, cada álbum nace también, por lo general, con un matrimonio: el de ella. El matrimonio de una pareja, pero la colección se dirige y toma como destinatario la línea parental de la esposa. Es decir, se cuentan las historias para que un día el eventual destinatario, la familia de la dama, pueda verse y encantarse en su historia privada; y si nos vamos por otras estadísticas⁴, sobre temas consignados en los álbumes, estos son los que más aparecen: primeras comuniones, matrimonios, cumpleaños, paseos, celebraciones como fiestas de grado y entrega de diplomas. Pero los grandes ritos escénicos de los álbumes estudiados también fueron femeninos, la primera comunión de la niña, sus quince años, su boda posterior.

La primera comunión de la infanta mereció nuestra atención. En las culturas urbanas colombianas –y probablemente ello se compruebe en otros países de similar idiosincrasia– la primera comunión se hace con pompas, fiestas y distintas demostraciones a la niña homenajeadas. Al comparar las fotos de las primeras comuniones se encontraron imaginarios familiares significativos, tanto desde los ángulos formales de las tomas como en los referentes construidos, los cuales convertimos en un conteo pre-icónográfico⁵. En cuanto a la focalización de la toma –o modos de enunciación de las imágenes–, se hallaron en especial tres

5 La pre-icónografía como lo propuso Panofsky (citado en Silva 1998), consiste simplemente en aislar para luego contar los elementos que componen una imagen, antes de ser entendidos como formadores de temas.

tipos de encuadres: a la niña en plano medio se le hace una toma en contra-pícada para mostrar un sentido espiritual que conecta su rostro con las alturas (por lo general en una iglesia); se le toma en plano general con enfoque frontal para exaltar en especial la magnificencia de las fiestas familiares y sus trajes blancos immaculados; y, por último, se encuentran distintas poses de la púber en primeros y primerísimos planos que persiguen más a su intimidad y donde, en una buena parte de las fotos coleccionadas, se las muestra para exaltar su belleza personal, que incluye provocar gestos en franca coquetería. Si definimos la pose fotográfica como “escenario de una imagen calculada para el futuro” (Silva 1998: 79), las chicas son previstas en sigilosos desplazamientos psicológicos tutelados por sus familias.

Al examinar y comparar las poses de las primeras comuniones y de los matrimonios saltaron muchas coincidencias para llegar a una conclusión: el rito de la primera comunión en las fotos de los álbumes corresponde a un primer (secreto) matrimonio de la infanta, y la familia prepara así una potencial entrega, no tanto a un dios cristiano en abstracto (también), sino a un eventual varón con quien un día se unirá para compartir su vida. Piénsese nada más que Dios (al menos el cristiano), también es hombre, la estrategia salta a la vista.

Muy probablemente esa chica festejada en la primera comunión o en sus 15 años, un día no muy lejano podrá ser también protagonista pero de otras tres funciones: armar un álbum, archivarlo y contarlo. Sin embargo, el álbum no sólo se arma con fotos; allí llegan muchos residuos: cachos de pelo, dientes, trozos de vestidos, pedazos de tortas matrimoniales, ecografías (o imágenes sonoras del sonido del vientre materno embarazado), y hasta ombligos de recién nacidos. Un enjambre de objetos que bien podrían relacionarse con la pequeña debido a su condición de residuo de cuerpo que representa al “otro”, acercándose más a un orden real del cuerpo, a los signos ostensivos de Eco (1976: 373) (un ombligo de bebé o unas uñas) que a la mera representación signica. Así que el álbum es un objeto depositario de residuos reales: lo que pierde el cuerpo. También lo es de cuerpos mutilados, como fotos de enamorados a quienes se les decapita al calor de

las rabias pasionales que terminan en acciones contra la integridad de las mismas imágenes, o igual depositario de manchas fisiológicas, como gotas de sangre provenientes de pactos de amor que las quinceañeras guardan junto con las fotos de sus amados imposibles.

Si el álbum es residuo corporal, también es arqueología de familias. Los álbumes se archivan de modo doméstico, en libros, con pastas finas y adornadas, pero también en cajas y en sobres de manila sueltos. No obstante, sin importar como se guarden, allí están los archivos todavía vivos en vestigios de papel, de una sustancia cierta. Un día, los historiadores de la vida privada llegarán con ímpetu a rescatar para la memoria colectiva lo que de modo tan paciente y amoroso han hechos las mujeres en 150 años de historias de los álbumes familiares; pues el álbum fenecerá.

La entrada en crisis de la foto analógica, y el entregar su lugar a la foto digital que obedece más al cálculo numérico que a alguna materia o sustancia que se ponga en el lugar de un objeto para representarlo, cambia el panorama. La foto que se veía en los álbumes se observa ahora en una pantalla del computador, la foto que se mandaba a revelar aparece ahora encendida al instante; la foto relacionada intrínsecamente con la muerte y el pasado mira ahora alborozada al futuro del archivo digital. El archivo de fotos analógicas va desapareciendo, se va quedando sin sitio en la era digital, en su lugar, no solo están los CD o discos de memoria electrónica, sino que en cambio de tomar fotos las familias entran a la era del video y se filman: sus miembros aparecen en acción. Aún más dicente, la crisis de la foto analógica coincide en sus efectos con la crisis de la familias sanguíneas que dan también su puesto a nuevas maneras de juntarnos, ahora más bajo lazos civiles y de conveniencia de hogares ya no céntricos, sino también des-territorializados.

Si en los comienzos del siglo XX los álbumes registran sólo fotos de caballeros en poses de estudio hechas para destacar una clase social y volverlas tarjetas de presentación ante su comunidad y ciudad, en la segunda mitad del siglo el varón es destronado y es la mujer la que instaura su nueva dictadura visual, con fotos de cámaras personales para

mostrarse en su belleza o rodeadas de familias. Pero en las postrimerías del siglo XX y el ingreso del nuevo milenio, la misma familia también desaparece. Ni abuelos, ni abuelas, ni padres, ni madres; sólo hijos. En los álbumes de bolsillo que entregan las casas comerciales se ven niños y niñas, de familias uniparentales, que elevan a sus vástagos a la categoría de héroes solitarios: allí están las fotos de su primer diente, su primera caída, su feliz cumpleaños y sus proezas no compartidas. La familia pues va desapareciendo al mismo tiempo que sus álbumes, el hijo único en su delirio de todopoderoso toma su lugar.

Contar los relatos de los álbumes con voces de mujer, cuando llegaba una visita a casa, cuando se celebraba un evento de familia, creó una ceremonia moderna no suficientemente reconocida ni estudiada que bien podría entenderse como un particular género narrativo sobre memorias de la vida privada. Género literario, digamos, que se logró poniendo a interactuar extrañas mezclas; de una parte mostrar imágenes fotográficas, la mayoría de las veces, producidas en distintos tiempos pasados; y juntarlas al arbitrio de la narración del álbum y, de otra parte, contarlas en tiempo presente y real, para actualizar a quien ve y escucha tal acto de parte de una relatora de episodios de la vida familiar. Si bien “ella” será relatora, no la misma narradora. El álbum tiene como narrador colectivo a toda la familia, pero una de ellas lo relata. Mientras tanto la familia controla lo que vale preservar como imágenes para sus herederos, pues en asuntos de memoria futura lo que digan sus fotos es verdad. Verdades de los mitos de familia, por siempre, quizá.

Introducción**

Pocas palabras tan volátiles, tan menudas, tan livianas y al mismo tiempo tan contundentes y abarcadoras como *polvo*, que al colocarla como calificativo de *ciudad* nos prepara metafóricamente para un encuentro con aquello evanescente, casi invisible y a la vez perennemente presente de nuestro diario vivir urbano.

* Seleccionamos esta compilación de escritos periodísticos de Armando Silva por representar una de sus facetas, la del periodista, que con una mirada distinta sobre lo urbano, destaca cada semana para el diario El Tiempo de Bogotá, algún fenómeno ciudadano para compartir con un lector no especializado. Sin embargo, lo que se inició como un “juego de provocaciones semanales” a sus lectores con llamadas para visibilizar algún aspecto oculto de los modos de ser de los ciudadanos se fue convirtiendo en una categoría de sus análisis urbanos. En sus últimos escritos (Fundación Antoni Tàpies, Barcelona, 2007) la palabra polvo adquiere la categoría de imaginario, entendido como lo más efímero y evanescente. Entonces los polvos se urbanizan y empiezan a significar lo que está y no está, aquel reino gaseoso de lo más fantasmal que muchas veces no encuentra asidero material, más que por breves momentos o apenas por sugerencias. Lo virtual junto a lo imaginario será unos de los terrenos más enfocados en esta dimensión, como lo demuestra el ensayo sobre el álbum digital para la edición portuguesa del libro Álbum de Familia (*Album de família: a imagem de nós mesmos*, Sao Paulo, Senac, 2008). En fin, los polvos urbanos serán los residuos que deja la civilización del mundo urbanizado y acaso global y que debe estudiarse como ocurre con las nuevas basuras donde, como nos dice Silva, hoy se bota la impresora pues lo que vale es la tinta.

** Texto editado de la “Introducción” realizada por Mariluz Restrepo en Silva (2005b).

Con este sugestivo título se recogen aquí algunos de los textos del Profesor Armando Silva aparecidos en el periódico *El Tiempo* de Colombia en la columna denominada “Ciudad imaginada”. Desde 1988 (con dos interrupciones en 1991-92 y 1995-96 por sus permanencias fuera del país) Silva, periódicamente en una cuartilla, registra con ingenio, agudeza y desenfado la multiplicidad de formas en que ciudad y ciudadano van constituyéndose en modos de ser urbanos y a su vez interviene dichos modos al plasmar en letras sus observaciones abiertas a la lectura de otros. “Ciudad imaginada” ha sido una columna pionera e innovadora en la comprensión de nuestra contemporaneidad y en la transformación de múltiples formas urbanas. Con ella se inicia una mirada a lo urbano y no solo al urbanismo; a la ciudad construida imaginariamente y no solo a aquella delimitada físicamente en un espacio; se acoge al ciudadano de carne y hueso con sus deseos y fantasías y no únicamente como mero dato demográfico; se describen y analizan escenarios y croquis imaginarios y no sólo aquellos trazados por los planificadores; se descubren y relacionan rutinas y temporalidades, marcas e indicios que provienen de nuestro quehacer cotidiano en donde política y estética, erótica y técnica se encuentran y, unas con otras, se crean y recrean.

Que ahora esta selección de textos se edite bajo el nombre de *Polvos de ciudad* nos subraya ese lugar fronterizo de lo corporal con lo imaginario —como el polvo— para permitir reconocer los temas a los que alude la columna. Con igual valor se mira una reina, un escritor o un partido de fútbol o se analiza un circo, ir de compras o un atentado terrorista, o bien se da cuenta de la alucinación que produce una telenovela, el miedo de la calle, o la melancolía colectiva ante un crimen atroz. Son todos fragmentos de vida que sutilmente flotan presentes en nuestra constitución de lo urbano.

Polvo, en singular y con más veras en plural —polvos— se refiere a esas diminutas partículas de varios tonos que embellecen rostros o que maquillan para la representación realzando gestos y expresiones, y también a aquellas partículas volátiles que se posan en los objetos ensuciándolos y en ocasiones atrapándolos y escondiéndolos. De ahí que

cuando alguien “levanta mucho polvo” es porque saca algo a relucir. En forma coloquial ‘polvo’ alude al acto sexual evocando placer mientras que ‘polvorín’, uno de los derivados de la misma raíz latina *pulvis*, si bien también es una explosión, ésta nos remite más bien a lo fulminante por peligroso y aterrador. Y así como decimos “hecho polvo” o “en polvo os convertiréis” para denotar aniquilamiento, destrucción e incluso muerte, también aludimos a ‘povos mágicos’ como aquello que hace aparecer, lo que posibilita la creación, el nacimiento, así como cuando afirmamos que algo está hecho con “los polvos de la madre Celestina” para denotar ese modo secreto y maravilloso con que se hace una cosa...

Estos significados aparentemente contradictorios pero siempre enraizados en lo sutil y casi imperceptible están entrelazados en los textos aquí seleccionados. A veces son como *povos maxfactor* referidos a cuerpos embellecidos y expuestos como “El bikini: cumpleaños feliz”; o son *povos escénicos* propios de la teatralización de un debate político o de una guerra: “Pablo el demonio”. En otros momentos son *povos mugrosos* en tanto referencias a aquello que afea, que encubre como “Caca de perro”. Así como se atestiguan múltiples formas de sexualidad, de goce y placer como *povos de amor*, también hay *povos de miedo* que recuentan los horrores de crímenes y atrocidades como en “Miedo en la ciudad”. Y si en ocasiones se hace énfasis en lo que como *povos de ruina* se vuelve añicos, de desvanece y desaparece: “Ciudad y nostalgia”, a la vez figuran los *povos preñados* como esas maneras muy contemporáneas de permanente construcción y creación como en “La piel: tercer milenio”, “Derrida: torre de babel” o “Nuevas basuras”...

Los textos seleccionados están presentados en orden cronológico. [Una lectura por décadas sugiere tres grupos:]¹ En el primer grupo están aquellas de la década del ochenta que se refieren principalmente a las cualidades de la ciudad, a esas representaciones imaginarias con que la ciudad nos va impregnando. El segundo grupo recoge la década del 90, que se desplazan hacia el ciudadano y se concretan en sus

1 [...] texto agregado por el editor.

percepciones, intervenciones y sentidos del mundo. Y el tercer grupo incluye textos de lo que va recorrido del nuevo siglo, en donde aparece con mayor fuerza la interacción ciudad-ciudadano como constitutiva de lo urbano en tanto categoría de nuestra contemporaneidad.

Este orden permite reconocer ciertos énfasis que ahora como títulos anudan y califican los textos de cada año, y a su vez el ordenamiento cronológico revela el recorrido de la mirada de Armando Silva a través de estos 16 años de curiosidad e indagación por los temas del quehacer urbano. Y esos temas, los que más le preocupan y que salen a relucir como marcas que caracterizan nuestros modos de ser urbanos se entrelazan en las columnas aquí expuestas.

El re-descubrimiento de los *cuerpos* como objeto de diseño y escenario donde se inscribe la cultura actual y sus metaforizaciones se nos revela en columnas como “La piel: tercer milenio”. Las *visiones*, esas multigéneros maneras de ver y ser visto, de espejear e imaginar, de exponerse y también de escudriñar están presentes en textos como “Derrumbar imágenes”. La hibridación de *tecnologías* que de modos casi inmateriales transforman relaciones, establecen conexiones y diferencian a la vez que engloban es el centro de textos como “El ciudadano del siglo XXI” y “La luz eléctrica”. Una constante atención a modos democráticos que bien pueden llamarse *arte-poder* en tanto que las manifestaciones de estéticas ciudadanas se convierten en modos subversivos de imaginar y de aspirar otros mundos se descubre en “La ciudad de Cortazar” y “Los turistas”. Y los quehaceres diarios, esas *cotidianidades* ordinarias e insignificantes que se hacen extraordinarias y muy significativas al relatarse aparecen en “Gimnasio y seducción”.

En estos textos se conjugan una antropología del deseo, una semiótica de lo casi imperceptible y una sociología de lo imaginario. Son fragmentos de nuestra urbanidad contemporánea que Armando Silva “saca del polvo” para que el lector los disfrute en cualquier orden y en cualquier lugar, mientras hace cola, entre programa y programa de televisión, esperando un avión, en el aula de clase, en el despacho público, o mientras saborea una mogolla con gaseosa en una panadería.

Miedo en la Ciudad²

Todas las ciudades tienen la referencia de un lugar inabordable: allí nadie puede ir y en caso de visitarse debe hacerse dentro de ciertas condiciones de prevención y cuidado. Se trata de un sitio que no se recorre, no se mira, e incluso en muchas ocasiones ni siquiera se puede nombrar. Tal lugar, un tanto maldito, oscuro, donde reinan el peligro, el suspenso y la sospecha, funciona en los ciudadanos con un gran despliegue imaginario, pues la ausencia de una confrontación directa con la vida real que allí acontece sirve de fuerte estímulo para fantasear a partir de unas mínimas informaciones: puede ser la zona de las prostitutas, de los ladrones, de los homosexuales o de los drogados, cualquiera que sea la actividad asignada produce espanto y terror que inmediatamente es compensado con la libre fantasía.

En las ciudades colombianas el miedo se extiende. Los ciudadanos ven y sienten peligro por todas partes. A los miedos tradicionales se agregan nuevos: el temor al atraco, el miedo a la bala perdida proveniente de luchas entre grupos contrarios, algunos sectores temen al secuestro mientras otros padecen la amenaza de ser desalojados, las mujeres agregan el miedo a la violación y los niños el ser raptados. El miedo se extiende a otras esferas distintas de la desprotección física. Los colombianos sienten que las directivas de sus cajas de ahorros, bancos o agentes de bolsa se pueden alzar con sus depósitos; que si tienen que acudir a organismos del Gobierno a reclamar un derecho, son tantas las vueltas que es mejor evitar acudir en busca de ayuda y amparo. El miedo, entonces, nos está marcando de manera especial.

Si recorremos nuestras ciudades, su arquitectura semeja simulacro de guerra. Las ventanas de los pisos bajos están rodeadas con rejas de hierro para cerrarles el paso a los ladrones; casas de varios vecinos se han reunido y, tomándose privilegios que antes sólo tenía el Estado, han resuelto cerrar el paso vehicular e instalar una garita de vigilancia que proteja a sus habitantes; nuevas construcciones ya desde su naci-

2 Publicado en El Tiempo, 10 de septiembre de 1988.

mientos instalan conjuntos de vivienda cerrada con portero armado pagado por los beneficiarios. Si examinamos los carros podremos descubrir que una de las industrias más prósperas, que incluso ya se anuncia por televisión, es la de blindar el vehículo forrándolo de acero y de vidrios a prueba de todo. Si observamos las personas por la calle, parecen poseídas por espíritus ocultos pues miran para todos lados buscando el ladrón eventual que pueda arrojar el raponazo, la gestualidad se ha transformado y los ciudadanos colombianos caminan ajustándose el pecho, revisando los bolsillos e, incluso, echando de vez en cuando miraditas a las medias, uno de los últimos refugios donde se protegen los pesos para las compras al día. Pero la situación de angustia puede aumentar si sencillamente recorremos algunas avenidas amplias o parques, donde deberían de encontrarse zonas para descanso de los colombianos. Cuál sorpresa puede depararnos el duro destino cuando descubrimos que alguna zona donde podríamos descansar, recostándonos o sentándonos, está amurallada y sus bordes rodeados de lanzas afiliadas para que el intruso que se atreva reciba las consecuencias.

El miedo se propaga masivamente con la velocidad de un incendio. Los dueños de la industria del terror (vendedores de armas, de servicios de vigilancia, de seguros, de rejas de acero y semejantes) se enriquecen, los ciudadanos comunes cada vez invierten más en seguridad sin saber si se trata de un peligro real o imaginario. El autor de esta nota viene escuchando una historia que cuenta el caso de una mujer que se acerca sigilosamente a cualquiera, lo mira fijo y de sus largas y afiliadas uñas saca unos polvitos de escopolamina o burundanga que sopla sobre la cara de la víctima, dejándola hipnotizada y fuera de control. ¿Existe de verdad esa dama silenciosa y uñilarga que hace magia y lo duerme a uno con unos polvitos, o nos la estamos inventando los ciudadanos? Los individuos que habitan una ciudad dominada por el pánico convierten todo el entrono en sospechoso y se van quedando sin sitio. De cuántos enemigos visibles e invisibles tenemos que librarlos para que la ciudad no sea un fortín privado, sino la cosa pública por excelencia: esto es para todos los ciudadanos.

Ciudad y nostalgia En recuerdo de Doña Inesita³

¿Podemos recordar los primeros años de nuestras vidas en una fuerte relación entre la casa y la ciudad? El umbral de la puerta de la casa, límite para transponer el mundo privado hacia el público de la ciudad, podría ser esa frontera inquietante que resume los dos territorios fundamentales que han de acompañarnos durante toda la vida: el estar adentro (de la casa) y el estar afuera (en la ciudad).

Cuando regresamos de un viaje a la ciudad de origen o de vivienda, con solo ya entrar a la ciudad sentimos que entramos a la casa, pero si ya estamos en nuestra ciudad, nos falta por entrar a la casa, para sentirnos verdaderamente dentro, en el interior.

Junto a las memorias de las huellas, aquella que se torna de impresiones corporales que se torna biológica, se habla de la memoria de las palabras, con su capacidad de verbalizar inclusive el futuro: pero habría que completar, igualmente la memoria de los muebles, de las cosas y los objetos.

Esta memoria mobiliaria encuentra una magnífica gama de diferencias, bien se trate de los muebles de la casa frente a aquellos de la urbe. Las primeras relaciones infantiles se establecen, por lo general, acompañadas del afecto personal, guiado sobre proporciones manejables, dentro de objetos caseros, hechos a la medida de un mundo de muy pocas personas, pues solo se habita un entorno familiar.

Cuando sobreviene la ciudad el número de personas que nos rodea aumenta infinitamente, los muebles crecen, los ruidos y todas las sensaciones (con la excepción quizá del olfato) se agigantan hasta niveles, entonces, descomunales.

La sensación de ruptura frente a la casa y la ciudad puede verse en su dimensión vertiginosa, si haciendo un esfuerzo de memoria podemos recordar aquel día cuando con motivo de cualquier conmemoración urbana (un desfile, la visita a la feria o aun parque), nos perdimos y entonces fuimos víctimas del horror del abandono: desde ahí hasta

3 Publicado en El Tiempo, 12 de agosto de 1989.

cuando la mano del padre o de la madre que nos encontró vuelve a estrecharnos, hemos realizado un viaje a través del cual empezamos a conocer un universo de instalaciones del cual empezamos a conocer un universo de instalaciones inmensas, de personas desconocidas que nos hablan de vitrinas y otros objetos todavía impersonales. Ese “deambular por la ciudad” ya nos anunciaba ese mundo adulto de puertas para afuera.

Al evocar la infancia se encuentra también con una familia, como bienestar, seguridad, tranquilidad, eternidad y las comparamos con aquellas de la ciudad, inseguridad, desafío, aventura, peligro o fragmentación, vemos que no es extraño localizar opuestos que se contraponen y afirman mutuamente.

Cuando hablamos pues de memoria urbana, no podemos olvidar que las cosas nos hablan, que los muebles tienen relaciones, que el lenguaje posee sus usos privados o públicos, que la casa dispone de un umbral que marca el afuera y el adentro, que desde la ciudad, desde afuera, podemos ver a nuestros padres que salen de la casa. De la misma manera, con los padres se dan los primeros pasos desde la casa a la ciudad.

La memoria urbana, de la que tanto se habla hoy, ha de remitirnos a una profunda relación con el pasado: una especie de arqueología de la infancia que tiene que preservarnos objetos físicos y darnos distintos medios para que la ciudad no sea solo el cascarrón abandonado o el recuerdo en palabras de que algo existió allí, pero desapareció, es así como podemos vivir el derecho a la nostalgia material.

Caca de perro⁴

Hace 20 años aparecieron en los parques de Nueva York avisos que decían *Clean after your dog* y el mensaje se acompañaba de un dibujo con una barita que terminaba en una red donde irían a parar los ex-

crementos caninos. Pocos años después se inventaron en París una extraña máquina con pinta de tractor y una trompa de elefante que salía a husmear el exterior buscando lo mismo que sabemos para aspirarlo hacia su interior. Era la primera recogedora automática del desecho perruno. En París, sabemos, un estudiante puede vivir de llevar a pasear al perro al parque vecino. Las sociedades urbanas actuales, con una familia que se extingue y donde, como pasa con los europeos, se le paga a los matrimonios para tener hijos, los perros y otras mascotas animales se vuelven importantes, y sin duda constituyen una de las maneras de ser ciudadanos, solitarios y gruñones.

Me sorprendió un aviso que vi en días pasados en un parque bogotano del barrio Cedritos Golf: "Demuestre su cultura, recoja los sobrantes de su perro y deposítelos aquí". Quedé mas admirado cuando al recorrer el parque comprobé que sus usuarios recogían los excrementos y los botaban en la caneca dispuesta para ello, usando una garlancha que el parque presta para tal fin. La semana anterior fuí testigo presencial de la experiencia opuesta. En un parque de un barrio de estrato 6 de la capital dejaron a un bebe solo jugando con una pelotita que se fue rodando hasta parar al frente una plasta difusa. Allí el jovencito, juguetón y alegre, agarró a chupar lo que encontró saboreando con ansiedad infantil. Tarde descubrió su mamá que la criatura estaba comiendo dulce de caca de perro. Esto debe habernos pasado a muchos. Y los que no han comido de éstos caramelos de seguro han llegado apresurados a la casa a sacar los zapatos a la ventana para librarse del olor en la suela.

Uno solo pide para esta desgraciada Bogotá que la quieren civilizar las últimas administraciones que no se olviden que los parques, uno de los pocos reductos públicos que nos quedan, son para la gente. Basta algún aviso gigante que diga: "Este parque no es un sanitario de perros. Por su cortesía reclame una garlancha y un auténtico dulce de leche que compensa comer de los otros".

Los turistas ⁵

Varias comunidades indígenas de Colombia y Suramérica se colocan el guayuco y hasta la pluma en la cabeza para que extasiados turistas extranjeros les tomen una foto recuerdo de estas tierras indias: después los indios corren y se visten con su dril y camiseta campestre compradas en la Ley de la ciudad más cercana. También se sabe que en la frontera con Estados Unidos, en Tijuana, los mexicanos, según reseña de García Canclini, se dedican a la noble tarea de pintar los burros con rayas para que parezcan cebras y de este modo engañar al feliz gringuito que quiere hacer safari, ilusionado con que ya ha llegado al África ecuatorial. No es extraño encontrar por las calles bogotanas avispados cundinamarqueses disfrazados de cholos ecuatorianos ofreciendo tejidos auténticos, pero hechos aquí no más en Guatavita La Nueva. También es corriente, en las noches de rumba colombianas, encontrarse uno con verdaderos charros de México que esconden por debajo de su poncho a un campesino bayacense, un poco muerto de la risa. Esto y mucho más nos topamos todos los días por las calles de todas las ciudades del mundo. La simulación de uno no ser uno, sino otro en bien del espectáculo.

Los turistas, armados de cámaras, videos y otros aparatos recolectores de información, se parecen mucho a los científicos sociales interesados por lo primitivo, las etnias exóticas, las minorías y los pobres. El turismo que avanza al compás del capitalismo, convirtiendo todo en agradable mercancía y movido por oscuros callejones psíquicos, posee también una tendencia fetiche. Compra cosas que representan a la ciudad visitada: la Virgen de Fátima, la Estatua de la Libertad, la Torre Eiffel, la estampida de un guerrillero o la foto con un gamín, sucio y maltrecho, pueden ser motivo de orgullo viajero. Guardarlos, coleccionarlos y mostrarlos a amigos y visitantes es apenas parte del plan del sufrido turista que más trabaja para impresionar que para dejarse llevar por los ritmos de un cuerpo y una mente necesitados de sincero descanso.

Pero... ¿cuál es el misterio? El norteamericano D. MacCannell, en un ensayo sobre la sociedad del ocio, llega afirmar que el turista se constituye en uno de los mejores modelos para comprender al hombre de la sociedad moderna. Al turista se le suele despreciar por superficial y ligero, pero hay dos condiciones dignas de atención. En el fondo el turista vive bajo una utopía que se desarrolla en estas épocas actuales: la utopía de las diferencias, de los territorios étnicos por encima de las naciones. Otra cualidad consiste en que el turista, con su desparpajo, duplica al hombre actual: exige que el otro, al alcance de su cámara, actúe para él: como si estuviéramos haciendo teatro. Vivimos, pues, los tiempos de la teatralidad citadina. ¿Será que todos, de una u otra forma, somos turistas?

Pablo: el demonio⁶

Ni siquiera su nombre bíblico pudo desviar su destino fatal. El ciudadano Pablo Escobar ha muerto. La radio hizo sonar sus voces anunciando la buena nueva, mientras hacían gala de la inmediatez de la noticia. En la televisión los noticieros vespertinos insistieron en ser los primeros en registrar visualmente el suceso. Los de la noche argumentaron que habían logrado penetrar hasta el cadáver y de allí provenían las imágenes del rostro descompuesto del terrorista más espeluznante del mundo.

El mito

Sigue iluminando la función periodística. Este mismo diario, al otro día publica unas "fotos exclusivas" del cuerpo sin vida del capo y advierte: "Prohibida su reproducción", como si ya no se tratase de un bien público visto por todo el mundo, como aclaró el defensor del lec-

6 Publicado en El Tiempo, 12 de diciembre de 1993.

tor. La emoción era grande. El título de *El Tiempo*, este sí inteligente, lo destaca “¡Al fin cayo!”. Menos afortunado *El Espectador*: “Y cayó Pablo Escobar”. Pero los dos grandes diarios coinciden en el verbo caer: los psicoanalistas la usan como sinónimo de fisura, de hueco, de lapsus. En la Biblia tiene claro sentido de caer tentado por el demonio. O de ser el mismo diablo generador de perversos trucos para hacer caer al hombre. En la literatura periodística se trata de un acontecimiento anhelado.

Pero los calificativos no admiten equívocos. El presidente lo dijo en su discurso: “los colombianos no nos rendimos frente al mal”. Los adjetivos de la prensa fueron nítidos: “Bestia astuta”; “Animal humano”; “Genio del mal”, “Rey de la oscuridad”. ¿No se trata de los atributos del demonio? Incluso algunos fueron más actuales y lo compararon con otra reencarnación diabólica: “los bigotes de Hitler”.

El fetiche

Y la verdad es que don Pablo ya hace mucho tiempo era asunto de novela. Sectores populares dijeron que era su ídolo, y así lo demostraron en la multitud que lo acompañó a su última morada y que quiso robar su cuerpo, o al menos tocarlo en prueba de su divinidad. Los militares en repetidas ocasiones estuvieron en su propia guarida, pero se les esfumaba como un fantasma, como lo hizo de la Cárcel la Catedral, y lo único que dejaba como prueba de su existencia carnal solían ser unos calzoncillos todavía calurosos que expedían olores mundanos de un minuto antes.

El estudioso del demonio Pierre D’Alban dice que el diablo tiene la piel de color verde (morena). Su llegada se anuncia por la aparición de una estrella de claro brillo. A veces aparecen (como en efecto ocurrió en la última casona de Pablo), con muchachas jóvenes bien ataviadas. “Se representa a menudo como un rey del mal”. Esta sospecha de tratarse de la representación misma de Satanás hizo que algunos noticieros entrevistaran a brujas y astrólogos quienes confirmaron lo

increíble: el Planeta Marte, de la guerra, pasaba ese mismísimo día por la casa astral del criminal. Entonces tenía que morir: o mejor deshacerse de su disfraz para enseguida tomar otra encarnación. ¿Cual será?

Ya hay algunas pistas. Puede ser Cali, con ensamble estilo Tío Sam. Otros dicen que se trata de un cura asesino y guerrillero. Hay quienes creen que el mal hay que reconocerlo para sí y que si seguimos estigmatizando un día el diablo se va a llevar a toda la nación. El Dios de Colombia no lo quiera.

Epílogo y representación

Propongo un juego sencillo. A la última imagen del capo diabólico, mostrada por tantos en exclusiva, agreguémosle unas orejas puntiagudas, dos cuernecitos y unas patas deformes de macho cabrío. En este momento quien lo dibuje va a sentir que se le apareció el demonio. Cuidado. Esa hoja puede empezar a arder. Rece un padre nuestro y olvide los malos pensamientos.

La ciudad de Cortazar⁷

Julio Cortazar fue siempre avanzado. Desde su primera novela *Los Premios* (1960), se sabía que algo grande estaba creciendo. Pero en dos obras posteriores: *Rayuela* (1963) y *Libro de Manuel* (1973), es donde se consagran los aspectos que quiero destacar: encarnación de un estilo, por llamarlo así, que pudo llamarse postmoderno, al referirse a la producción de los años 80, luego sobre moderno, y últimamente se le tilda de desmoderno, por decir la falta de aliento del movimiento modernista.

Pero no hablo de un precursor ocasional o inconsistente. Bien sabía lo que se propuso. Con su escritura llena de juegos, recovecos y artima-

7 Publicado en El Tiempo, 30 de enero de 1994.

ñas lógicas deshechas, propiedades de una mentalidad literalmente post-moderna, reseña un mundo que para América Latina ya marca con suficiencia un ambiente urbano. Y no se diga para Colombia, donde varias generaciones recientes aprendimos con Cortazar a caminar la ciudad en la literatura. No creo que hacer literatura urbana sea hablar de la ciudad. Es mucho más. Meternos en un espacio, un tiempo y un imaginario ciudadano.

En Rayuela no se trata sólo del diseño de otro lector, aquel de la "buena lectura" del lector cómplice "en oposición de aquel que lee pasivamente dejándose poseer y llevar por el escritor de quien espera todo claro y resuelto". Rayuela se hizo para ser leída en forma corriente, de principio a fin, o bien siguiendo las instrucciones que da su narrador, o, como a uno, lector, le dé la gana. Pero ganas cómplices, pues entre libro y el lector se establecen vasos comunicantes: la novela lo saca a uno de la novela para terminar re-haciéndola. De esta manera Rayuela se convierte en réplica constante de la obra abierta. Gran metáfora de una lectura productiva. ¿Y no es éste el proyecto de la ciudad post-moderna? ¿No se trata de enseñarnos a recorrer la ciudad en fragmentos, tratando de descubrir su futuro en su pasado, rehaciendo en cada instante una memoria de la cual sabemos que somos parte? ¿Y la novela no es la gran metáfora de la ciudad? Rayuela, pues, crea también un nuevo ciudadano-lector.

El libro de Julio Cortazar crea en un híbrido de ficción y medios: mientras el narrador nos cuenta su relato se van intercalando historias periodísticas sobre lo que entonces acontecía. "Coincidencias y analogías estimulantes. Hacer participar a los personajes de esa lectura cotidiana de diarios latinoamericanos y franceses". Mientras el lector lee la novela se entera del periódico. Auténtico inter-género que hoy rescatan los teóricos del lenguaje para el final del siglo XX, y también ya tenemos el esbozo de una teoría del instante, del fragmento, del corte, de la de-construcción. Qué más urbano que leer un periódico que ya sabemos desgastado, deshecho por el tiempo.

A los diez años de la muerte de Cortazar uno recuerda sus lecciones ciudadanas: instrucciones para desmontar una bicicleta, la historia

tan absurda que se hace real de aquel ciudadano que quedó atrapado en un abrigo, o los contertulios ocasionales y neuróticos de su Auto-pista Sur en uno de los más grandes tacos de tráfico en la historia del automóvil. Así, uno entiende que Cortazar se hizo inmortal por su exquisita literatura; también porque inició una visión urbana para América Latina. Después de Cortazar los lectores se salen de las novelas, pero también de las ciudades. Ser urbano hoy es algo como un desafío por reconocerse adentro de su ciudad, pero también un esfuerzo por verse desde afuera: tocados por el mundo internacional. El juego incesante de Rayuela: vivir el adentro desde afuera: el post-ciudadano.

El ciudadano del siglo XXI⁸

El trabajador de la época llamada industrial quedó representado por un overol azul, algunas manchas de grasa y un cuerpo musculoso. En la era del computador se representa más bien a un técnico, vestido de bata blanca, limpio y no musculoso, sino inteligente. En la dimensión industrial se producía en masa sobre un original, un carro, una fotografía. Hoy, en la era digital, no se reproduce, se duplica, o acaso, se clona; no se masifica: se globaliza. Pasamos de una cultura de la máquina a una cultura de la imagen, de las imágenes del mundo, de los datos que diseñan paisajes. Ya no vemos el mundo como mapa, sino que hacemos croquis personales de muchos mundos. Lo urbano, que pudo ser macro, se torna microurbano, que aprendemos por una pantalla, sea del computador, del televisor o el video, captando en nuestras pequeñas aldeas dentro de ciudades inmensas. Lo urbano ya no significa igual a ciudad. La urbanización del mundo traduce que los sistemas de comunicación y los modos de vida afectan allende del casco urbano. Lo contrario también es cierto: el ciudadano por internet o nuevos usos tecnológicos virtuales e interactivos puede vivir

8 Publicado en El Tiempo, 28 de noviembre de 1999.

como si no viviese su ciudad, sino en una tribu: de amigos sexuales, deportistas, rockeros.

Nos desprendemos de un sistema concebido para lograr un dominio espacial del universo donde la materia es lo fundamental, producir un objeto, hacia otro donde prima una técnica de lo inmaterial y por tanto el tiempo como medida: la velocidad y el saber concentrados en un chip que sobrepasa la posible elaboración verbal de los humanos. Los nuevos museos urbanos ya no son sólo para archivar el pasado, fetichizarlo, sino para explorar el futuro, adivinarlo. La ciudad imaginada, en su invisibilidad, se convierte en el marco más poderoso para captar la otra, esa real que caminamos todos los días.

El ciudadano del siglo XXI hace pues de la tecnología su realidad más natural. Pero tanta definición tecnológica también nos está llevando a la otra orilla: aquella del artesano, de la vida de hogar utilizando el computador para otra actividad; de la pequeña industria de productos caseros, de la comida sana, de los grupos de meditación, de las religiones grupales. Los grandes sistemas de comunicación como la televisión, o de producción como la globalización, ceden a usos locales y domésticos. El ciudadano posindustrial se enfrenta a un paso definitorio: de la simulación del espacio (por ejemplo, televisión) pasa a vivir la mimesis del tiempo (por ejemplo internet). Paso del hardware, cultura de la maquina, al software, cultura de la programación. Paso de "la ciudad real" a aquella imaginada. Dominio del pensamiento sobre la materia y, por tanto, la cultura y su reflexión se tornan fundamentales para dimensionar el nuevo tiempo. El nuevo milenio ya ha comenzado.

Gimnasio y seducción⁹

Hace pocos años hombres y mujeres esperaban la noche para declarar su amor o, al menos, para atraer al otro. Los sitios preferidos iban desde un bar o café, hasta el cine o caminatas por la ciudad, cuando no una

fiesta, que luego se volvió *fiesto*, para significar un poco de más de relajamiento y promiscuidad. Días de picardía y bohemia, donde al cuerpo se le sacaban emociones más bien relajadas, con posturas incorrectas, nacidas de la joroba, producto de conversaciones en mesas o de torpes bailes como ensayaban las parejas modos de acercamiento.

Hoy la gente se conoce de día. Con cuerpos desafiantes en su poder y belleza. Los gimnasios han remplazado los cafés y los ejercicios físicos, diestros y calculados, las conversaciones. Las personas antes que hablar se admiran. Cada uno se declara escultor de su propio cuerpo. Los gimnasios atraen cada vez más convirtiéndose hoy en uno de los principales sitios para encuentros con fines amorosos. Aún así son sitios cada vez más blancos, ascéticos y silenciosos, que evocan sectas secretas para iniciados. Llenos de extraños aparatos, que ya se han comparado con salas de torturas, cada uno para estimular algún secreto músculo que haga más saludable y *sexy* nuestros cuerpos.

La conversión del cuerpo en mercancía permite esta “revolución de los cuerpos bellos”. Las mercancías asociadas al cuidado de los cuerpos prometen resultados cada vez más milagrosos. Productos “revolucionarios” que se tornan cada día más atrevidos y desafiantes, prometen cuerpos limpios para toda la jornada, con buenos olores y para sentirse en plenitud tanto en el trabajo como en su vida cotidiana. Esta venta de productos de belleza tiene en los gimnasios su máxima verdad y, por lo general, son publicitados desde el sexo o para él. Quien siga sus consejos tendrá virilidad al instante o humedades corporales llenas de emociones desconocidas.

No obstante ser el sexo lo más publicitado y constituirse en el principal estímulo para iniciar una vida de sacrificios corporales para estar siempre seductores, es el mismo sexo el órgano más excluido de este conjunto urbano por una civilización limpia y productiva. El destape del cuerpo conduce a un arrogante narcisismo que excluye al otro para estar bien consigo mismo. Hombres y mujeres van a los gimnasios para ser admirados y, como las obras de arte de museos importantes, les cuelga un aviso: “prohibido tocar”. Algo así como la perversión comercial del deseo, donde todo se muestra apenas para provocar.

Mientras tanto cada uno, al terminar la jornada de ejercicios, se apresura solitario a su casa a llorar su soledad. Con lágrimas que salen de cuerpos perfectos, como los de una pintura.

El bikini, cumpleaños feliz¹⁰

En este junio celebramos 57 años de la invención del bikini, protagonista de una de las más conmocionadas revoluciones urbanas, y si entendemos por revolución cambiar los puntos de vista, sin duda fue un logro de su inventor, el ingeniero francés Louis Reard, pues este insignificante traje de dos piezas modificó tanto el modo de mostrarse el cuerpo femenino, como las rutas y los sitios por donde los hombres las miran. ¿Acaso podemos imaginar una playa sin bellas y feas damas andando por ahí para regocijo de las miradas? Y no es cierto, pues, que el bikini, así se nos pongan furiosas las feministas de hoy ¿contribuyó con creces a la liberación femenina?

Así fue. Por esos divertidos años de la posguerra europea, el espíritu libertario andaba por todos lados y el cuerpo de la mujer no era excepción. Algunas pocas osadas empezaron a usarlo con timidez pero con arrojo. Su patente contestataria pronto salió aún más a la luz cuando los camaradas de la unión soviética lo rechazaron como otro ejemplo de la decadencia capitalista y el vaticano lo declaró inmoral. Pero el cine lo acogió en sus divas. Brigitte Bardot fue una de ellas y fascinó. Siguiéron muchas. El mismo trajecito se fue achicando y metiendo en el cuerpo. En Brasil en los años ochenta se dio otro salto cualitativo y las descaradas garotas de Ipanema lo convirtieron en una modestísima seda dental (o rectal) que hoy pone los pelos de punta de cualquier paseante.

¿Qué se lo inventaron los hombres para goce de sus miradas lascivas? Nada le quita a ello al poder de seducción con que lo usan las mujeres para también su propio disfrute, y nada le quita a un hecho

cierto para la vida urbana y su relación con el género. En nuestro estudio sobre álbumes de familia, sólo corriendo los años sesenta las mujeres desafían el imperio de la exclusiva pose masculina y empiezan a mostrarse. Para ganar su cuerpo y darle el derecho a ser visto como espectáculo público no exclusivo para sus hombres machistas. Y esto se hace porque esas diminutas piezas les permitían mostrarse sin estar desnudas: así nadie las podría llamar sinvergüenzas o prostitutas, sino mujeres modernas.

La luz eléctrica¹¹

Nueva York fue la primera ciudad en el mundo con luz eléctrica. Este hecho, este milagro, mejor, acaecido en el siglo XIX, constituyó una nueva imagen de la ciudad y dio lugar a otro paisaje: el de la noche iluminada, como si el sol no cayese. También permitió tratar la ciudad como un organismo vivo, cada vez más parecido a los humanos no solo en la cronología de un día, sino en ser un ente imaginativo, nocturno, incitador. Y mientras tanto con luz artificial, la ciudad no duerme. Se deja caminar a toda hora. Despierta.

Las metáforas de ciudad barrio, ciudad café, o ciudad turística, nacen con la luz eléctrica. La luz eléctrica aporta seguridad y bienestar y marca límites entre un lugar y otro. Poco a poco el desarrollo se fue confundiendo con la electricidad y las ciudades más avanzadas ofrecían mucha luz. Como París, apodada así. Junto con el agua, el alcantarillado, las higienes, el teléfono y otros servicios se convierten en factor de medición de calidad de vida. Pero también se consolida otra metáfora, la de la ciudad mujer, la ciudad erótica, ese lugar del anonimato (oscuridad) donde la conquista (luz) es posible. Donde se ejerce la vida moderna.

Con el tiempo la luz se conecta con la productividad y los ambientes se hacen sobreiluminados. Lo que fue iluminación se vuelve pro-

11 Publicado en El Tiempo, 29 de septiembre de 2003.

ducción. Las oficinas se llenan de luz para que los trabajadores hagan más. Como con los pollitos a quienes engañan con la luz para que pongan un huevo extra creyendo éstos que otro día ha comenzado. Y entre iluminación e imaginación, productividad y trabajo se debate la luz. Hoy al entrar el siglo XXI la luz, no hay duda, debe iluminar las urbes y Bogotá sigue con muchas calles oscuras lo que ha merecido el debate sobre impuesto al pago a la alumbrado público. Sea el camino que se tome la Bogotá oscura es un residuo de la ciudad provinciana. La oscuridad engendra monstruos que se evitan, al menos pasajeramente, con una simple bombilla.

La piel: tercer milenio¹²

La piel es lo más profundo, sentenció el poeta Paul Valery, y hoy los ciudadanos demuestran esta verdad. El uso de imágenes de la piel humana ha influenciado la discusión en el arte, la arquitectura, el diseño o las tecnologías de comunicación. ¿Qué es lo profundo y qué lo superficial contemporáneo?

La tecnología instala y conecta las nuevas ciudades desde los hogares hasta las calles, y de esta manera los entornos urbanos pueden ser considerados una segunda piel de los humanos. La civilización moderna depende de la tecnología. Desde su nacimiento los humanos entran hoy a un severo control en cuanto a temperatura, alimentación, agua, clima. El clima que vivimos cada vez será más artificial. Acabo de visitar un lujoso restaurante en la cálida Caracas, no sin gracia llamado *Ice* (hielo), en el cual sus sofisticados clientes llegan en gruesos abrigos de piel y viven durante la exótica cena un invierno provocado con temperaturas bajo cero.

Los mismos vestidos que provenían de sustancias animales como la lana, pieles o cabelleras y pelambres, hoy son reemplazados por productos sintéticos del petróleo, silicona y manufacturas artificiales que

reciben el nombre genérico de plásticos. Lo mismo está pasando con los alimentos transgénicos, y tal ocurrirá con la arquitectura que promete hacer de las paredes y muros unas membranas gelatinosas que se acomodan a la temperatura humana. El mundo se plastifica al mismo tiempo que se virtualiza. El computador, los medios, la tecnología actúan también como auténticas segundas pieles. Así es como se empieza a revalorar el tacto. Tocar la piel. Tocar la pared gelatinosa. Tocar un teclado.

La enfermedad más temida del nuevo milenio se expresa en la piel, el SIDA. La gran ilusión de los ciudadanos modernos recae sobre la piel, no envejecerla. La mayor industria de bienes inmateriales luego de la electrónica es la cosmética. Vivimos pues una fuerte ambigüedad entre la naturaleza y el artificio. La piel hoy, además de haberse vuelto un lugar privilegiado de cualquier escenario existencial (pensar en la vejez, la enfermedad, los límites de los cuerpos, el futuro) nos ha hecho volver "antropologicamente trans", comida trans-génica, trans-etnicidad, trans-sexualidad. Michael Jackson con su cambio programado de piel, de sexo y hasta de rostro, es un regio ejemplo de ese nuevo ser mutante del tercer milenio. El negro-blanco, el hombre-mujer, el adulto-niño. También el muñeco-monstruo.

Derrumbar imágenes¹³

Las imágenes entran cada día más a una batalla campal y mediática. El uso social, estético y político pone a las imágenes a pelearse en los nuevos pasajes urbanos, unas veces para consolidar un dominio y otras para oponerle, para arremeter contra su significado destruyendo la figura que lo representa.

En Nueva York la famosa 42, donde se iba a ver pornografía en cabinas, donde los tropeles humanos del caos permitían ver lo inverosímil, se transformó en un nuevo paisaje de distinguidas tiendas de

13 Publicado en El Tiempo, 14 de junio de 2004.

moda urbana tipo GAP y de muchas marcas globalizadas que remplazan la agitación popular. En Bogotá, el alcalde Peñalosa le dio el toque final “al Castillo”, centro de vivienda y acción de Comanche, líder del Cartucho, quien a pocos días cayó muerto. Hoy allí queda el espacio vacío para el parque del Tercer Milenio; o sea del futuro. El alcalde Mockus comenzó su carera exitosa también derribándose algo: sus propios calzones, para mostrar todo a calzón quitado ante la cámara de un feliz aficionado.

Un soldado estadounidense trepó sigiloso hasta la cabeza de la estatua del Huseim, le amarró una cuerda y otros la tiraron para despenar al dictador. El soldado fue condecorado. La destrucción del muro de Berlín fue apoteósica como la frontera más insidiosa que dividía a Europa. Las FARC le mandaron de regalo al ex presidente Pastrana, en su primer encuentro televisado para el mundo, la silla vacía de su comandante. Recordemos el rostro amargo de nuestro primer mandatario. En las ciudades se viene derrumbando lugares, edificios, barrios, que traen malos recuerdos o quitan funcionalidad al lugar.

El matrimonio de Doña Letizia, la nueva princesa de Asturias, borró toda otra información en las ciudades de América Latina, y nuestros ciudadanos se entregaron aturdidos a ver por televisión lo que nunca vivieron sino en el recuerdo, ser súbditos de una corona. Los dos jefes máximos de los grupos armados ilegales de Colombia, Tiro Fijo y Carlos Castaño, están desaparecidos de imagen, no sabemos si el primero murió de prostatitis cancerosa y si el segundo está hablando inglés o hebreo, preso, campante por las calles de Washington, o muerto. Esa es la lucha por el paisaje. Los deseos públicos que a veces se mantienen con solo imágenes. La historia de la sociedad global también podrá ser la de los vacíos de imagen. Aquellas que nunca se mostraron.

Derrida: torre de babel¹⁴

En 1984 el arquitecto Barnard Tschumi llamó a Jacques Derrida y lo invitó a colaborar en el diseño de una sección de *Parc de la Villette* en Francia. El ilustre filósofo no sólo aceptó, vislumbró aún más las relaciones entre cierto tipo de pensamiento y un modo de concebir el espacio. En su escrito sobre la Torre de Babel (1985) encuentra una buena idea de lo que es la deconstrucción, su aporte más reconocido en su oficio de pensador: un edificio inacabado donde la mitad de su estructura es visible y que siempre se está haciendo, lo cual incluye sus propias ruinas. El discurso deconstructivo identifica la incapacidad de la filosofía de establecer un piso estable. Si la Torre de Babel se hubiese completado no sería arquitectura. Pero tampoco objeto de la filosofía en su interés por el lenguaje, la traducción y la alteridad como construcción del sujeto en relación con el otro.

Para Derrida no puede existir una ética de la alteridad si se renuncia a pensar al otro como un *alter ego* (como a uno mismo), asimetría que daría lugar a la violencia. Al contrario, la alteridad consiste en que los humanos somos otro para otro. Cuando los descendientes de Noé hacen una torre que llegaría hasta el cielo para desafiarle y evitar un nuevo diluvio, el Señor castigó el reto dispersando sus lenguas. Continuar la torre necesita de la traducción y no habrá ningún pensamiento sin previa y posterior traducción. Así que la figura de la Torre de Babel vislumbra estrategias para el desarrollo del pensamiento filosófico, de la arquitectura, de la traducción, pero también del arte y de la escritura. En el libro *Jacques Derrida* escrito con Geoffrey Bennington (1991 [1994]), le responde desde el pie de página a su entrevistador: luego de Nietzsche y de Heidegger es Derrida quien demuestra que “no existe el fuera del texto”.

En el año 1986 la crítica de arte Cynthia Davison me invitó a participar en un proyecto que Derrida había ideado junto con el arquitecto Peter Eisenman llamado *Any*, que para ese año tendría lugar por

14 Publicado en *El Tiempo*, 20 de octubre de 2004.

primera y única vez en América Latina, en Buenos Aires. Se produjeron 20 revistas sobre pensamiento actual con el sub-título *Any: Anyhow* (cualquier manera), *Any where* (cualquier lugar), *Anybody* (cualquier persona o cuerpo) y así sucesivamente. Esas publicaciones fueron enterradas en Nueva York cuando dieron las 12 de la noche del año 2000, marcando así lo inacabado de cualquier proyecto y en espera de algún lector de otro tiempo. Allí quedó algún escrito mío inspirado con Derrida sobre la muerte del álbum de familia referido a fotos de representaciones colombianas.

En la noche del viernes 9 de octubre y el sábado 10 cuando moría uno de los grandes maestros de la contemporaneidad, llegó a varios de los correos conectados, por asuntos de azar derridaniano, la más indeseada noticia. “Siento decirles, escribió la profesora Juliet Flower-MacCannell quien nos contactaba, pero Derrida ha muerto”. Casi al tiempo de su adiós final algunos de sus discípulos nos estrechamos por Internet, medio veloz que Derrida había definido en su “mal de archivo”. Al otro día el titular de *Le Monde* daba cuenta de su amenazante cáncer en el páncreas y lo despedía con estas palabras: “Se fue sin sufrir”. El mismo, una nueva Torre de Babel del siglo XX, decidió dar el siguiente paso.

Nuevas basuras¹⁵

Hace pocos años cuando los padres compraban un vestido, lo que adquirirían en realidad era un paño. Luego se volteaba para el hermano mayor y de nuevo para el siguiente por varias veces, hasta cuando llegaba el día del dicho popular le “sacaron brillo al paño”. Pero aún así no se botaba, servía para limpiar el polvo y luego como trapo de cocina. El mundo de las cosas era casi eterno y poco cambiaban los entornos. Las niñas no se desprendían de su única muñeca que la acompañaba como una fiel hermanita hasta la pubertad cuando se la pasaba a la hermana menor.

Hoy el mundo se llena de nuevas basuras. Quien iba a pensar hace pocos años que un televisor se podía encontrar tirado en una esquina. Pero menos se podía imaginar, ni siquiera hace dos años, que los ciudadanos terminarían comprando la tinta, y recibir como encima la impresora que termina nueva en un basurero. Que la comida dejaba de alimentar para solo engordar y se vende orgullosa bajo el género comida-basura. Que los teléfonos se moverían con uno era una promesa, pero no que se usarían para un viaje y luego depositarlo en la basura del aeropuerto. O sea, nos llenamos de objetos que ya no poseen el aura fetiche para conservar, adorar y guardar y por esto hoy la economía es del consumo y no de la producción. Entonces la nueva palabra que reemplaza a paseo urbano es esta, única, poderosa y pronunciada en inglés: *Shopping*. Pero ir de compras no sólo es pasear sin comprar, sino también comprar para botar. Así que compra y basura se hermanan cada vez más. Quizá el sustantivo basura ya es hora de reconocerlo en su audacia y volverlo verbo: "basurar". Suena hasta bien por ser verdadero. Todos basuramos.

Pero lo contrario también es novedad. Las basuras valen. Tanto que bien seleccionados papel, botellas y residuos biológicos bajan las facturas de aseo. Lo biodegradable como los excrementos caninos, vacunos y humanos o cáscaras y otros, son valiosos para el ciclo de la naturaleza. También pedazos de cuerpo adquieren precio, ojos, hígados, corazones o piel, cordones umbilicales y rostros completos son sumamente costosos, y hasta hay bandas internacionales dedicadas a traficar con estos órganos y se llega hasta matar a alguien para arrebatarle su riñón. Y que decir de espermias y óvulos antes tirados en la intimidad, desperdiciados, con solo el valor-sexo, hoy valen pues podrían ser futuros seres programados.

En fin, mi conclusión es simple. El futuro es basura. O dicho de manera menos conmovedora, la basura, esa que ya no huele mal pues no es inmundicia sino residuo, representa el futuro. En la medida que avanzamos más cosas se irán tirando. Ejercite su mente con esta pregunta esencial: ¿qué objetos desaparecerán en el inmediato futuro? Propongo algunos: para comenzar: el teléfono fijo en 2 años; el televi-

sor como audiencia planetaria (pues todos no veremos lo mismo) en 5 años; las casas con muros duros (las paredes serán blandas en espacios abiertos) en 10 años. Y por último, desaparecerán niños y niñas sin alto consciente de inteligencia y sin perfiles suficientes de belleza en 30 años. Todos serán divinos.

Documenta y los imaginarios urbanos*

Presentación

Cuenta el poeta Borges (1993) que cuando Chuang Tzu, uno de los padres del taoísmo, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre el que había soñado ser una mariposa, o si era una mariposa que había soñado ser un hombre, acertó plenamente. Sería distinto utilizar a un tigre en la alegoría. La mariposa conviene a lo frágil, a lo evanescente de los sueños y las fantasías. Al hacer primar el tiempo sobre el espacio, donde los conceptos dependen de nuestros sentidos, del tacto, del gusto o del olfato y hasta de la vista, se puede imaginar un mundo sin espacio. O mejor, un mundo desde el recuerdo y la evocación. Un universo como lo pensaba Bernard Shaw (citado por Borges 1993) cuando dijo: *God is in the making*. Dios está haciéndose en nosotros, al menos en lo inconsciente. El mundo de las percepciones y de los recuerdos lo es como universo de otredades donde nos rehacemos de modo permanente como seres individuales y sociales.

* La Documenta de Kassel, considerado el evento de arte contemporáneo más relevante del mundo, invitó a Armando Silva a mostrar el conjunto de su obra en su versión N° 11 (2002) curada por Okwui Enwsor. Se trata de una ocasión excepcional en que un filósofo e investigador social era invitado a participar en Documenta, compartiendo su obra con artistas de formación, lo cual mereció distintas críticas en favor y en contra, pero el contexto de la misma, donde se debatía el mundo de las ideas en el arte,

La razón misma no puede pretender dirigir toda la vida, pues esto sería su fin como emoción y como sorpresa. Somos seres inacabados. El inacabamiento de la vida se debe, en especial, a que imaginamos. Las personas nunca dicen la última palabra. Quizá sea ésta la carga hacia el futuro de la imaginación. La imaginación nos libera de la realidad circundante y nos promete algo distinto. También nos regresa a lo que quiso ser y nos hace notar lo que pudo ser diferente, y ¿qué es el pensamiento si no lenguaje interno? El lenguaje interno es lenguaje externo que, como suelen reconocer corrientes modernas de su estudio, hemos aprendido a hablar en nuestro cerebro. Por esto la individualidad es un producto social, desde el lenguaje, también desde la imaginación. Desde los modos como percibimos el mundo de los otros y damos a conocer el nuestro.

La percepción por ser mediadora entre “uno” y el “otro”, o de uno consigo mismo, es constructora de distintas visiones del mundo. Lo

dio espacio para esta provocación. La obra solicitada a Silva consistió en editar algunos resultados de su propio proyecto de los “Imaginarios urbanos en América Latina” en el que han intervenido más de 300 personas entre co-investigadores, digitalizadores, archivadores, fotógrafos, editores y, en fin, asesores en 14 ciudades capitales de América Latina donde se crearon grupos de investigación con distintos coordinadores. El origen conceptual del libro que le publicará Documenta está en su ya clásico texto de Silva (1992) *Imaginarios urbanos: Bogotá y São Paulo, cultura y comunicación urbana en América Latina* (Bogotá: Tercer Mundo Editores), con 9 ediciones consecutivas, donde Silva da nacimiento al término que anuncia “imaginarios urbanos” hoy de uso casi coloquial. En su texto Documenta se dedica a mostrar su metodología, sus fundamentos teóricos y, a su vez, acopia algunas conclusiones de los croquis como los ciudadanos se imaginan y por tanto así viven las ciudades estudiadas. En este capítulo seleccionado para la presente edición, presentamos los fundamentos de la teoría de los imaginarios hasta ese momento, un esfuerzo que hizo su autor por sistematizar su pensamiento sobre la base de las ciudades estudiadas. Se trataba de la primera visión en conjunto de esta especie de epopeya de estudios urbanos de un continente, hechos con la misma metodología comparativa y de modo simultáneo. Es la primera vez que se publica en castellano, traducido de su original en inglés *Urban imaginaries from Latin America* (Kassel, Alemania, Hatje Cantz, 2003). Este texto ha merecido innumerables citas y reproducciones en alemán y otras lenguas y su autor mismo lo considera punto central en la comprensión de las “ciudades imaginadas” como su objeto de estudio. Dadas las características de la presente publicación se omite el rico material visual del libro de Documenta y nos concentramos en la parte textual y teórica.

que interesa, en el estudio de la naturaleza que presento, es entonces bordear distintas manifestaciones individuales que al examinarse dentro de una perspectiva social nos permitan entrever cómo algunas fantasías individuales, las mariposas volando, han ascendido hasta hacerse manifestación grupal y, también su contrario; ¿cómo configurándose un hecho social de naturaleza estética, por nacer de sensibilidades humanas, actúan éstas cual ley de arrastre para seducir o impregnar a los individuos de su condición colectiva? Los imaginarios, así, serán concebidos en un amplio universo estético y sus lugares de expresión serán múltiples, tan amplios y variados como la imaginación.

Si bien las bases psicoanalíticas, a partir de Freud (1908), son indispensables cuando asumimos un estudio fundado en los imaginarios, otras disciplinas que asumen, dentro de su patrimonio epistemológico, con mayor explicitud el acontecer social, fundadas en hermenéuticas contemporáneas, como algunas corrientes lingüísticas, filosóficas y, en los últimos años, antropológicas, vienen contribuyendo a enriquecer este nuevo campo de estudios y forman, igualmente, parte de los lugares desde donde presentamos esta investigación, donde tampoco lo literario ni lo artístico les son ajenos.

Quizá, por esto mismo, no se pueda hacer ciencia estricta en una investigación sobre imaginarios, ya que si bien permiten ciertas apreciaciones categoriales, dependiendo desde dónde se les examine, muy pronto nacen nuevas interpretaciones o expresiones sociales que cubren las viejas imágenes. Esta es la naturaleza hermenéutica y creativa de la misma vida en sociedad. Y la eficacia de esos constructores por los cuales representamos los temas de nuestra cotidianeidad como el amor, el sexo, el peligro, la muerte o el deseo de futuro, se tornan importantes variables para comprender la vida urbana, espacio definitorio donde se fragua el destino de las sociedades actuales.

Mientras el mundo se urbaniza, las ciudades se desconcentran, apareciendo dicientes fenómenos que definen los ciudadanos, pues al fin y al cabo la urbanización ya no está hoy ligada tanto a un sitio físico, a un espacio, cuanto a distintos efectos tecnológicos, económicos y comunicativos y, en fin, culturales. Los imaginarios urbanos como he-

cho digno de estudio nacen, precisamente, en esos momentos en los que habitar una ciudad ya no es la condición para ser urbanos. Lo urbano se torna una nueva categoría de reterritorialización ciudadana, de aprehensión de lo colectivo mediante distintas prácticas que permiten nombrar, evocar, o hacer ciudad y convertirla en una contingencia temporal. La ciudad imaginada corresponde, pues, a un nuevo paradigma urbano en construcción, que crece sobre la vieja mancha física de los urbanizadores físicos. Se trata de una estética ciudadana y, por tanto, de un intento por comprender la ciudad hecha por sus moradores y no tanto por sus constructores materiales. La urbanidad ciudadana y no tanto la urbanización de las ciudades.

Los imaginarios urbanos de este libro han nacido en un lugar específico, en América Latina, por lo cual hemos reunido algunos temas que creemos le corresponden, si bien su objeto se torna mucho más un problema de lo urbano hoy, allende de un espacio circunscrito y de una geografía determinada. El autor de este libro ha venido desarrollando en los últimos diez años varias técnicas y métodos para conseguir el registro de los imaginarios sobre cómo se construyen las tan variadas nociones urbanas de América Latina y varias de ellas forman parte de las conclusiones de esta publicación. No se puede hablar, claro está, de una cultura urbana en este continente, cuanto de una gran variedad de ellas y cada una, a su manera, contribuye a ampliar ese patrimonio de distintas maneras de ser urbanos. El uso plural de la palabra culturas tanto como de imaginarios, revela nuestra intención de pluralidad y de conjunto de disímiles experiencias, que no obstante en algo participan de comunes efectos, y también de afectos.

Lo público de los imaginarios

Reflexionar sobre conductas colectivas desde los imaginarios sociales implica concebir unas matrices preconceptuales desde donde se percibe el mundo. El parentesco entre los imaginarios y las estructuras profundas de la mente es apenas natural, lo mismo que entre lengua-

je (que mediatiza todo) y sociedad, entre libertades individuales y expresiones colectivas o entre medios modernos de comunicación y gustos personales. Puesto que todas esas instancias tocan las fronteras entre psiquis individual y estados colectivos, podemos decir que son constructos imaginarios, quizá uno de los términos más reveladores para señalar hoy en día el encuentro de los fantasmas colectivos con los sentidos y los saberes sociales. Por esto mismo se puede afirmar que este libro narrará, por distintas vías, una relación estética entre ciudadanos y ciudad, y que si hoy estamos al frente de un fenómeno novísimo como lo es la no correspondencia entre ciudad y urbanismo, pues el urbanismo excede los cascos citadinos, los imaginarios aparecen como una estrategia (más de naturaleza temporal, precisamente, que espacial) para dar cuenta de procesos urbanizadores que no son sólo manifestaciones de una ciudad, cuanto también del mundo que se urbaniza.

Mientras la ciudad concentra multitudes de ciudadanos dentro de límites geográficos más o menos precisos y territoriales, lo urbano viene desde afuera para romper los límites físicos de la ciudad y de cierta manera, desterritorializarla. Lo urbano, así entendido, corresponde a un efecto imaginario sobre todo eso que nos afecta y nos hace ser ciudadanos del mundo: la radio, la televisión, el Internet, los sistemas viales, la ciencias o el arte; en fin, las tecnologías. Los estudios sobre imaginarios se dedicarán a entender cómo construimos, desde nuestros deseos y sensibilidades, modos grupales de ver, de vivir, de habitar y deshabitar nuestras ciudades.

En ese sentido, distintos pensadores han hablado de cuán poco afortunado ha sido el modo tradicional de enseñar el arte como si fuese una ilusión diferente de la realidad. Esa ilusión también es realidad¹. Si el mundo del arte es creado por los seres humanos y corresponde a un universo dentro del cual vivimos, lo mismo puede decirse de los imaginarios, según los modos predeterminados por el uso o la evoca-

1 Gombrich (1979), se arrepintió del título de su libro, como lo dice en entrevista concedida a Eribon (1993).

ción de una ciudad. El miedo al asalto callejero, digamos, es verdadero; pero las conductas para evitarlo están en la mente de quien sufre sus previos efectos, lo cual condiciona que se elija una calle sobre otra o un horario diurno sobre el nocturno. São Paulo, una de las ciudades de nuestra reflexión americana, tiene muchos colores, pero la mayoría de sus ciudadanos la ven gris y así la tratan, con la misma evocación cromática que Santiago de Chile, Ciudad México, Quito o Bogotá, lo que las hace familiares por esa inscripción. No hay una prueba científica para pronosticar el color de una ciudad, pues éste es una elaboración cultural; por esta razón, culturalmente hablando, es muy significativo que el fuerte colorido de los nordestinos que uno encuentra en la arquitectura y en la vida cotidiana de su región original, no tenga representación colectiva en São Paulo, que ha recibido la más fuerte cantidad de inmigrantes de esa zona en los últimos años. Los imaginarios serían pues, una manera subjetiva, grupal y proyectual de llamar culturas, pues la reiteración del solo deseo individual como imaginario colectivo, no pasaría acaso de ser una conducta delirante.

Se advierte entonces, en este libro-Documenta, que los procesos imaginarios se construyen según distintos “puntos de vista urbanos”; así habrá una ciudad de las mujeres, según los puntos de vista femeninos, o una ciudad juvenil o de mayores de acuerdo con los puntos de vista de jóvenes o ancianos. Cada urbe, como hecho cultural, será así entendida como la suma hipotética de los distintos puntos de vista ciudadanos, sea americana o no, por supuesto.

Los imaginarios así entendidos, no son el arte en sí mismo; no obstante, ambos hechos participan de la naturaleza estética. Mientras el arte obedece a una actividad creativa, a veces especializada (pero en todo caso necesaria en todos los seres humanos como expresión), los imaginarios apuntan más bien a una categoría cognitiva para referirnos a la experiencia humana de revelar percepciones como seres sociales, no sólo por conveniencias, sino por deseos, anhelos o frustraciones. Ahora bien, si los imaginarios no son el arte (aunque deviene lo uno en lo otro), tampoco corresponden al espacio público; pero

cada vez entendemos más una inevitable imbricación entre lo uno y lo otro, puestos en un horizonte estético.

Este escrito parte, entonces, de una valoración estética de las culturas urbanas contemporáneas en su modo público de ser, vistas a partir de reflexiones nacidas en la búsqueda de la comprensión de lo que es ser urbano en las ciudades americanas. Quisiéramos comenzar bordeando una definición de lo público en cuanto a la referencia que pueda tener este término hoy, cuando aparecen nuevas problemáticas urbanas como consecuencia de sociedades marcadas por tecnologías electrónicas en lo cultural y por las experiencias globalizantes de algunos sistemas de operación en lo económico. Nos interesa en especial, contraponer algunas ideas que apuntan a fundamentar el fenómeno social de resquebrajamiento de lo público frente al nuevo resurgimiento de lo social, inspirado tanto en la dimensión imaginaria de nuevos estudios sociales como en modos de actuar del ahora llamado arte público, para proponer este encuentro en calidad de ciertos modelos de un accionar estético que se proyecta políticamente en los últimos años.

Se puede reconocer que el escenario burgués a lo largo de los siglos XVII y XVIII, a diferencia de los griegos y su modo de producción esclavista, empieza a concebir el trabajo como indispensable y meritorio, y así al interior de la vida privada (que incluye lo económico) se fue abriendo paso un ámbito social independiente encargado de mediar entre lo privado y lo público, constituyéndose en elemento estructural de la vida burguesa. Descubrimos desde entonces modos burgueses de ser urbano, como el género epistolar y la novela autobiográfica, que proyectan hacia el público las propias vivencias psicológicas, exteriorizando un fuerte carácter de subjetividad individual que va a intensificarse en las postrimerías del siglo XX y comienzo del nuevo milenio. Hauser (1974), en sus célebres estudios sobre arte, se refiere a esta actitud burguesa relacionándola con la creatividad literaria de un “nuevo público lector”, que no es otro sino el público burgués; el burgos ciudadano. Inicialmente este público se concentra en los salones domésticos y los cafés, para luego ampliarse a los teatros y salas de concierto. De tal suerte que en esos sitios semipúblicos de la

ciudad se encuentran no sólo los aristócratas y los intelectuales burgueses, sino la clase media. Allí se discuten los monopolios de la iglesia y el Estado. Nacen los periódicos, y la filosofía asume como suya una misión crítica (Silva 1997a)².

La noción de lo público se mantiene con distintas idas y venidas ideológicas y teóricas hasta cuando llegan los nuevos problemas enmarcados por algunos de sus estudiosos en las “sociedades urbanas de comunicación”³, que van a reunir no sólo las nuevas tecnologías generadas a partir del computador, el televisor y el teléfono, sino nuevas maneras de operar las sociedades reunidas en interacciones comunicativas bajo metáforas como redes, flujos de variables y “pautas de conexión”. Asiste el mundo a una urbanización de sus culturas bajo presupuestos comunicacionales que han puesto a pensar de nuevo qué significa lo público hoy, como algún hito garante desde donde todavía, a pesar del lento retiro del Estado de varias de sus misiones sociales, es posible pensar en un espacio colectivo no valorado por intereses personales, económicos, o de otra índole, y donde la sociedad puede descansar y proyectarse como ente, resguardado éticamente y valorado estéticamente.

Crece a la par hoy dos situaciones urbanas contrapuestas, sobre las cuales se ubican las tensiones de lo público en cuanto a construcción imaginaria contemporánea: lo público en el sentido de autoconstrucción, frente a lo público dentro de las utopías de bienestar exaltadas por un individualismo desafiante de valores comunitarios, dibujándose la presencia de una dimensión no sólo estética sino ética, en el debate sobre los imaginarios contemporáneos. Se dice que hemos llegado al punto en el cual lo público tiende a la autoconstrucción⁴, y en su formación participan ciertos grupos privilegiados. Aparecen supuestos cognitivos, como la deliberación pública; otros éticos, en tanto los gestores actúan en términos de valores y no de intereses. Lo

2 Se siguen autores expuestos en el texto de Silva (1997a).

3 Ver los escritos de Vattimo (1989), MacCannell (1992) y otros.

4 Quizá el más sobresaliente exponente de esta tendencia es Habermas (1981).

público se revela como la instancia para arrojar proyectos colectivos. Una evidencia de esta emancipación puede atestiguar en los llamados a la democracia por las mujeres que han salido a la calle en Santiago de Chile luego del aprisionamiento de Pinochet (en Londres) en el 2000, o también en la intervención a las ciudades desde los medios como venimos haciendo con la elaboración de varios videos-públicos en distintas ciudades de América Latina.

Si bien lo público es una creación colectiva, en su formación participan en especial ciertos grupos privilegiados que llamamos élites. Se entiende por tal aquel conjunto de personas cuyas actividades trascienden el ámbito de lo privado: es élite quien incide sobre lo público, “quien influye más allá del círculo donde actúan los ciudadanos ordinarios; es decir el de la familia y el entorno del trabajo inmediato” (Silva 1997b). Las élites son las que deliberan y deciden, en la mayoría de las situaciones, los asuntos públicos, en concordancia con las presiones populares y sociales. Se puede argumentar entonces que los movimientos cívicos adquieren vital importancia colocándose muchas veces, en cuanto su capacidad movilizadora, en el puesto que antes tenían los sindicatos o las manifestaciones de grupos de izquierda. Aparece como hecho urbano significativo la concebida como “sociedad civil” que proyecta la presencia del interés público en organizaciones no gubernamentales, que presentan acciones en favor del interés social y de las naciones. Pero la tarea de defender lo público y construirlo recae en especial en quienes pueden tomar distancia de intereses particulares para apuntar a lo colectivo: intelectuales, científicos, investigadores, artistas, profesores universitarios, periodistas, funcionarios del Estado, empresarios modernos, gerentes con educación avanzada en sectores de punta, organizaciones no gubernamentales y medios de comunicación. Sin embargo, hay que tener cuidado en diferenciar que, si bien lo público comienza por las élites, no quiere decir que sea en sí mismo un hecho elitista (Silva 1999a).

La idea de que lo público tiende hoy a la autoconstrucción significa que si bien antes estaba dado y reconocido por naturaleza el espacio público de un parque, de las calles y aceras de una ciudad, o sus

servicios más necesarios, hoy debemos ganarlo, construirlo y sostenerlo. Los modos de operar varían y van desde la presión de la sociedad civil, ó de distintos movimientos sociales de género ó de profesionales, hasta lo que al respecto pueden hacer actividades de orden inmaterial y más bien de generación simbólica como el arte urbano de los últimos años, o bien la certeza de que los medios son acontecimientos públicos y hasta la conciencia social de que hay una ciudad imaginada colectivamente que debe afectar a los espacios “reales” de las ciudades. En esa medida, la realidad prevé un soporte imaginario, que será parte de su estrategia hacia el futuro.

No obstante, hay una contradicción entre lo público como construcción social frente a la utopía ciudadana de finales de siglo de ampliar o sostenerse en la “vida propia”. Algunos estudiosos (Beck 1998, Camps 2000) han observado que la vida propia se asume como el gran paradigma de la sociedad tecnocrática posindustrial. La lucha cotidiana por la vida propia se ha convertido en una experiencia colectiva. Ella emerge de una sociedad altamente diferenciada que tiene por fin principal (y a veces excluyente) el rendimiento. Si se examina nuestra reflexión sobre las nuevas ciudades al sur de California de los Estados Unidos, en el caso específico de Irvine y su defecador anónimo (descrito en el capítulo III de esta compilación), se podrá ver cuán perfecta es su organización y cuán lastimosas sus emociones vitales. La intervención de ese grafitero que paralizó un campus universitario con sus extravagantes conductas corporales, puede ser la reacción en cadena que viene dándose en distintas partes del mundo para objetar el avance en la privatización de los espacios públicos.

Esta tendencia de sobrevaloración de imaginarios higiénicos de la urbe va a la par con una descentración de sus ciudades, como puede verse en el “desocupamiento” de las ciudades en Estados Unidos, cuando su gran mayoría de población vive en suburbios, creándose un fenómeno de “ciudades largueros” alrededor de las autopistas. Este fenómeno no es ajeno a ciudades de América Latina. Varias de ellas han emprendido esa ruta que las lleva hacia el afuera de las ciudades o en otra forma, del mismo fenómeno se encierran en conjuntos de

vivienda, como puede verse y comprobarse en muchas ciudades de nuestro estudio, donde los sectores burgueses se van a vivir alrededor de su ciudad.

En los Estados Unidos esa descentración corre a la par con nuevos habitantes que llegan a los centros, pues mientras se van los anglos, llegan minorías asiáticas, africanas, y en especial latinas, en los últimos años, a “ocuparse” los centros de varias ciudades. El Centro Institucional Brokings de Política Urbana y Metropolitana, asegura que entre 1990 y 2000, las 100 principales ciudades de los Estados Unidos recibieron 3.8 millones de nuevos residentes latinos, lo que representa un crecimiento del 42%, mientras la población anglo sólo creció en un 5% (Jaramillo 2001). Hoy, en Estados Unidos se encuentran, si lo tomamos desde una evocación imaginaria, las segundas ciudades en extensión de países como México o Cuba, pues sus inmigrantes superan en extensión a los nativos de sus naciones; de la misma manera que en España se encuentra la segunda ciudad de Ecuador, o que en Argentina la segunda de Bolivia (García Canclini 2000), o en Nueva York la sexta más grande de Colombia.

La vida propia de los ciudadanos, que incluye hasta el abandono del casco urbano donde se supone viven comunidades concentradas, conduce a lo que han denominado la sociedad del riesgo, condenada a la actividad permanente, con ciudadanos que actúan semejando su vida a una que transcurre bajo efectos narcóticos. La música de las culturas urbanas juveniles, tal cual sugiere el escrito acerca de los jóvenes en Buenos Aires, atestigua esa velocidad urbana deudora del ritmo frenético y de la temporalización de la vida actual. La vida en la ciudad es también global, si bien no globalizada como se llegó a suponer, y quizá sea la música juvenil una de las experiencias más transnacionales que hoy tenemos.

Vivimos una vida en buena parte “destradicionalizada” ya que se mira hacia adelante deshaciéndose del pasado. Las nuevas tecnologías aparecen como un apoyo determinante: si uno compara las fotografías de familia con aquellas de los videos de familia, fácilmente puede deducir que este último mira hacia adelante. Prima el movimiento y

la representación de los momentos felices, frente al pasado y la nostalgia de la fotografía más bien emparentada con las viejas generaciones y con la muerte. Un estudio sobre álbumes de familia nos puede incluso conducir a entender los imaginarios íntimos de ciudad que circulan por la modernidad latinoamericana en sus relaciones con las tecnologías de la imagen, como se hizo en una investigación al respecto (Silva 1998).

La globalización vista desde lo público, puede ser entonces más bien una suerte de desintermediación de la vida actual antes que sus propias mediaciones. Hoy nos conectamos directamente con algún destinatario “interactivo” vía internet o e-mail, sin participación de dichos intermediarios. Podemos verlo también en la aparición de grandes regiones que pueden adoptar la figura de villa-mundo, como Ciudad de México o São Paulo, con más de veinte millones de personas cada una y que devienen como países enteros. De las veintiocho mega-ciudades con más de ocho millones de habitantes en el mundo en el año 2000, veintidós están en países menos desarrollados y cinco en Latinoamérica: Ciudad de México, Sao Paulo, Buenos Aires, Río de Janeiro y Lima, con una población combinada de alrededor de 70 millones: “aproximadamente uno de ocho de todos los latinoamericanos viven en estas cinco ciudades”, según comprobó Gilbert (1996).

La desintermediación se aumenta en esas magnitudes y se manifiesta al deshacerse de intermediarios inútiles para el máximo aprovechamiento de las nuevas tecnologías y el logro de mayor productividad. La desregulación significa desaparición de las fronteras y el ingreso a una vida de permanentes contactos transnacionales. El uso de Internet en América Latina ha logrado cubrimientos cada vez más significativos, pues según estudios de la compañía Accenture (2001) los usuarios de Internet pasarán de catorce millones en el 2000 a cuarenta y cuatro millones en el 2003, convirtiéndose en el área del mundo de mayor desarrollo en esa materia durante ese período, pues triplica su capacidad instalada en solo tres años, destacándose en países como Brasil, México, Argentina, Chile, Colombia, Venezuela y Perú.

En nuestras propias estadísticas del proyecto *Culturas urbanas*⁵ se puede ver que todas las ciudades del estudio coinciden en que los jóvenes asumen el Internet como su comunicación personal preferida y otros grupos de edades, excluyendo los mayores, también lo reconocen como uno de sus principales medios. Por su parte, Hida y Raymond (2001) aceptan cuánto se avanza hacia una carrera de liberalización en las telecomunicaciones en casi todos los países de América: en Chile desde 1980; en Colombia desde 1995; en México desde 1999; en Argentina desde 2000; en Brasil, Perú y Bolivia desde 2001. Así que los monopolios estatales de Latinoamérica que nos ofrecían distintas opciones a los usuarios han sido afectados por dicha liberalización. Esta nueva fase de privatización va de la mano con mayores conexiones mundiales y con la disminución de las regulaciones y los intermediarios, pero también sujetos a los vaivenes de los mercados, abriéndose nuevas relaciones entre Estados, empresas y ciudadanos.

Así, en medio de estas dos situaciones de los ciudadanos actuales, de autoconstrucción social del espacio público y a su vez la exasperación de las utopías de la vida propia con los distintos efectos de las nuevas tecnologías comunicativas, habrá que cuestionar hasta dónde puede llegar el uso del individualismo. Sin duda hay “una noción moderna a lo que ya no es lícito renunciar: la autonomía” como dice Camps (2000), pues corresponde a un logro de la libertad de los sujetos frente a poderes establecidos (Iglesias, Monarquías o Estados). La ética debe ser individualista, “tiene que preservar el individuo”, como derecho pero con una exigencia: su responsabilidad frente a los demás. Una ética así se construye sobre la “base del amor propio” (Sabater, citado por Camps 2000), lo cual nos afirma también su condición pulsional.

5 *Culturas urbanas en América Latina y España desde sus imaginarios sociales*. Proyecto de investigación del Convenio Andrés Bello (CAB) y del Instituto de Estudios en Comunicación de la Universidad Nacional de Colombia (IECO), con sede en Bogotá. De este proyecto sacamos las distintas proyecciones y curvas estadísticas que aparecen en este libro-Documenta. De ahora en adelante será citado en el texto sólo con la palabra “Proyecto”.

Si la ética preserva a los individuos de los poderes institucionales y de presiones contra la ex-pública, la estética transporta un carácter creativo de los individuos y por tanto, también es parte de su autonomía como sujeto individual y colectivo. Es claro que cuando alguien pide algo, lo que pide no es lo que desea; puesto que al fin y al cabo las palabras no sólo tienen muchos significados que deslizan, sino que también escapa a los hablantes el saber que los deseos no siempre encarnan las expresiones. Estas expresiones concebidas así, se traducen en “modos de ser públicamente” y también son moldeadas por lo posiblemente decible, permitiendo entrever los órdenes de las representaciones colectivas como instancias fraguadas por los imaginarios: unos de afirmación grupal convenida, otros de irrupción contra lo establecido. Es esa su naturaleza ética-estética.

Cuando introducimos la noción de imaginario en relación con lo público lo entendemos, para concluir, como una alternativa paralela que cobra fuerza desde varias acciones sociales según lo hemos podido ir constatando. En todos estos casos lo público se sobrepone a lo global, y se erige como un instrumento de reflexión y de mayor competencia política. Muchas aldeas globales, antes que la mentada (única) aldea global.

La ciudad bajo las formas del arte y los croquis urbanos

Se ha argumentado que la ciudad es arte en su sentido espacial, porque la arquitectura es un arte visual, o también porque la historia de las formas arquitectónicas corresponde a la historia del arte de la ciudad. Sin embargo en nuestro trabajo hemos explorado otro camino, consecuente con la filosofía de los imaginarios urbanos: cómo los habitantes 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 o el color de las construcciones de Barragán en México, como aquellos del 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 Carlos Villanueva.

Desde la doble dimensión descrita anteriormente, de la ciudad bajo la forma del arte y lo urbano como lo que excede la ciudad, nacen preguntas: ¿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?, ¿acaso redescubrimos en los últimos años en la ciudad sus temporalidades y cierta forma del arte y desde esta dimensión se están planteando las identidades grupales en calidad de nuevas territorialidades?, ¿cómo trazar alguna línea imaginaria que haga parentesco entre tantas maneras de construirse las tan variadas culturas urbanas continentales en América Latina? Así, lo que intentamos es bordear parte de esas preguntas desde una noción que proponemos como de forma de arte.

Venturi (1980) reconoció que una obra de arte es única: las formas del arte son infinitas y no existe la perfección de la forma. En nuestro caso, trataremos la ciudad como forma del arte, es decir, los imaginarios urbanos como formas inventadas que rivalizan, interrogan y dialogan con las formas materiales de los arquitectos, de los diseñadores, en fin, de sus operadores físicos. Pero tales formas son validadas (si no creadas), 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, argumentó que el acto lingüístico es "esto que decimos al hacer esto que decimos" (Strawson 1952). Revirtiendo la fórmula, se puede afirmar: el arte es esto que hacemos al decir esto que hacemos. El arte dice por-

que 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 ser humano, en principio, rechaza el sentido. No quiere decir algo específico, 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 cine, 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-habitante no produce arte porque viva bajo la retórica de las formas materiales 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 otro modo de estudiar la estética urbana: aquella donde la forma es construida por sus moradores. Más no se trata de que todos salgamos a la calle a dibujar los muros y a hacer arte. Se trata de comprender la construcción de croquis imaginarios, 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 grupal, según distintos “puntos de vista urbanos”. Me refiero a una temporalización de sus espacios vitales, a un tiempo recorrido, a un habitante ciudadano. Apuntamos así hacia otra visión del territorio fundamentado en el tiempo más que en el lugar, y por tanto, han de desprenderse nuevas territorialidades.

Cuando los habitantes de Sao Paulo evocan la Avenida Paulista como masculina, mientras hacen de la Rua Augusta una mujer, identifican la misma operación que los bogotanos cuando le asignan a la Carrera 15 propiedades de mujer y a la Avenida Caracas de hombre (Silva 1992): están construyendo bajo el mundo de una forma huma-

na 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 paulistanos le han asignado formas imaginarias, han antropologizado un espacio, han hecho de la calle un signo de otra cosa: del sexo de la ciudad⁶. Cuando indagamos qué es hombre y qué 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, identificado con ferretería y herramientas, agresivo como un chofer de bus, veloz y pendero.

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, se entristecen con un lúgubre color tierra. Sus casas reciben la tierra que el viento transporta e impregna en sus frentes. Cochabamba tiene el color de la tierra que vuela por el viento. ¿Cuál camisa de fuerza ha impedido a los cochabambinos expresarse en sus casas como lo hacen en sus trajes? ¿Se trata acaso de una arremetida de variadas intervenciones gubernamentales? Lo único que rompe el tranquilo y agreste paisaje cochabambino es la casa alemana, que edificó uno de los 'Kjarkas', 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

6 Castiblanco et al. (1999) han adelantado una extensa investigación sobre la ciudad de Pereira en Colombia siguiendo la metodología de imaginarios urbanos (Silva 1992) y concluyen que los paradigmas construidos colectivamente por sus habitantes para definir su ciudad son dos: Pereira, "querendona y morena" y Pereira de "puertas abiertas", y entonces en ambos casos se trata del mismo imaginario de ciudad-mujer. Este hecho se materializa en ser la ciudad del interior colombiano mas elegida para congresos y turismo masculino, advierten sus autores, entre otras consecuencias del uso femenino de Pereira.

“castillito alemán” a su enamorada y hoy se ha convertido en sitio turístico a donde van los ciudadanos a señalarlo con el dedo en signo de admiración ya que corta el ambiente y el paisaje local. Pero hay un importante antecedente. En una pequeña ciudad boliviana cerca de Cochabamba, uno de sus ricos hacendados, Melgarejo, 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 también, desde las formas del arte, es otro formidable sitio turístico.

Caracas, por su parte, la veloz, intrépida y moderna, es quizás, de las ciudades del continente, la que más da a sus moradores la sensación de estarse haciendo, algo así como una “promesa irrealizable de una ciudad siempre inconclusa” (Hernández 1998). Estos atributos de lo nuevo (de lo no histórico), que le otorga también el escritor José Ignacio Cabrujas (1999) al considerarla tan solo la “maqueta 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 Monsiváis (1987), siempre expresando su afecto al revés, por el malestar y el rechazo, a las infamias que nos toca vivir en nuestras ciudades. Interesante reconocer ese imaginario literario de “amor al revés” de tantos escritores y estudiosos de las ciudades de América Latina, quienes a través de la prensa y otros medios se lanzan contra sus propias ciudades para expresar cuanto la aman y cuanto la desean otra. Es el sustento de la novela sobre Medellín del joven escritor 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 (Franco 1999: 78).

Ahora bien; si pensamos ciudades latinoamericanas (en ese sentido de forma del arte examinado antes), pero ahora desde los espacios públicos, en las plazas, en el centro de la ciudad, en los parques, la imaginación también responde. Los centros de las grandes ciudades del continente han estado casi abandonados. Aquellos que tenían el poder y vivían en los centros, se han marchado en búsqueda de más orden, silencio y tranquilidad. Como señala Carrión (2003) en su estudio sobre los centros históricos, en especial referido a Quito, los imaginarios ciudadanos sobre esos lugares se vienen transformando y recreando con mucha intensidad en los últimos años, hasta el punto que incluso empiezan a ser asociados con modernas actividades como el turismo, con extranjeros que los visitan y con tecnologías para realización de congresos y otros usos de carácter internacional, como ocurre con los centros de La Habana y de Cartagena de Indias.

Raúl Nieto, por su parte, en un estudio sobre marginalidad en la Ciudad de México, se ocupa de evaluar cómo esos sectores califican o interpretan su nivel de vida asociado al uso de la ciudad y de su centro. Según las respuestas obtenidas, en su generalidad, sus niveles de vida son reconocidos entre regulares y malos, “siendo las respuestas negativas predominantes” (Nieto 1998). 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 cómo 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 sí lo hacen respecto a sus barrios o colonias.

Lo contrario a esa negación de los lugares céntricos de las ciudades, puede verse en los estudios de Mariaca y Martínez (2004) sobre las danzas “chololas” de La Paz, las cuales se han tomado sus espacios públicos y en distintos momentos del año se imponen como hecho urbano en pleno centro de la ciudad. Hoy en día los ritmos “chololos”

han sido retomados por sectores de la burguesía blanca y se escuchan, a modo de *trance* y de otros ritmos occidentales, generándose nuevos pactos de convivencia entre las juventudes paceñas de distintas etnias y clases sociales a través de la música, el baile y el uso del espacio público. La presencia de esas ceremonias en pleno centro de La Paz, pudo considerarse un remate de lo provinciano en la ciudad. Nosotros lo entendemos de otra manera: se trata de nuevas ceremonias urbanas. Una de las maneras de entender las variadas formas de ser urbanos en América Latina.

Las ciudades, pues, pueden estudiarse bajo la forma estética, aquella que está en movimiento, antes que de la forma arquitectónica, más bien estática. El proceso parece al contrario de lo usualmente reconocido. Es la forma del arte, la percepción imaginaria, la que afecta la arquitectura, y de esta manera la ciudad cambia, como cambia la vida; los 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 crece sobre la ciudad afectándola en muchas nuevas formas, a cierta producción del 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. Quizá sea el momento de establecer un parangón sostenible entre el ciudadano y el artista: mientras el arte público de hoy habla de “intervenciones” o de “performancias”, los ciudadanos, desde siempre, hacen la ciudad interviniéndola.

Las relaciones entre forma estética urbana y el arte público contemporáneo son estrechas, y por tanto, se acompañan en su producción imaginaria. Si identificamos la forma espectáculo de la cultura urbana con aquella frente a la cual el ciudadano se comporta como mero consumidor pasivo, se podría afirmar que las mejores realizaciones del arte público de las últimas décadas se han alimentado de una fuerte resistencia a constituirse bajo la condición de la forma espectáculo, cumpliendo una función meramente emblemática que como

efecto secundario destilará un gesto de legitimación de la formación social existente. (Brea 1996)⁷

El llamado arte público, de las últimas décadas, con distintas maneras de entenderse, se ha visto intensificado por un impulso crítico y deconstructivo que le ha llevado a no cumplir la especial función de representación del poder establecido, para ensayar en cambio la mucha más difícil tarea de “constituir al público, a la audiencia, un público políticamente activo”. Al respecto no sobra advertir que habría una relación de direcciones opuestas entre los medios funcionalizadores, y el arte público como soporte de intervención social, destructor de percepciones reiteradas. En general, se puede decir que si el arte tiende a expresar lo que ocultan los medios, paradójicamente es allí, en esa operación subversora, cuando el arte se hace público. Algo así como el desarrollo de una actitud paralela de respuesta a la masificación y de esta manera se mantendría la función social del arte de hacer de lo público la conciencia del interés general (en este caso), como lo pensaría Marcuse (1974), de las fuerzas eróticas y liberadoras de los seres en un lugar específico y de la humanidad como género.

Sostenemos, pues, 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. 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 mediática, sus escalas de

7 Algunas de sus reflexiones se presentaron en el *Seminario Internacional Arte Público* (octubre 1997) Medellín.

percepción ciudadana en miedos, amores o rechazos colectivos, preguntar lo que estamos interrogando, no es menos importante que descubrir las figuras geométricas de plano, su condición de cerrada, una característica montañosa, o decir que es alta o baja. Nuestras categorías imaginarias son definiciones nacidas del uso social. Se trata de la dimensión estética de la ciudad: nacida ahora sí de sus mismos moradores de ella misma y del mundo como resto.

Los croquis sociales pasan a ser una nueva medida territorial basada en reagrupaciones ciudadanas con fines específicos. Si la ciudad ya no permite ser asumida en su inmensidad geográfica, la cual se pierde, bien por las grandes extensiones o bien por el hecho que los ciudadanos interactúan cada vez más transnacionalmente, tenemos como consecuencia que actualmente se vive más el croquis que el mapa. Si el mapa marcaba unas fronteras determinadas de propiedades políticas y geográficas, los croquis desmarcan los mapas y los hacen vivir su revés: no lo que se impone (como frontera) cuanto lo que me impongo (como deseo). Las vecindades se transforman y así una ciudad latinoamericana puede dialogar más en su moda, comercio o intereses con una estadounidense, como Miami, que con otra de su propio país; unos ciudadanos pueden reunirse en red para discutir sus intereses profesionales sin distinción de países o también ocurre que según determinados 'puntos de vista ciudadanos' los mismos moradores de una ciudad pueden usar o evocar su urbe bajo coincidencias grupales que las hacen vivir un croquis ciudadano. Es por esto que una ciudad desde sus imaginarios se vive por sus croquis ciudadanos, varios de los cuales presentamos en este libro-Documenta.

Una hiperrealidad se ofrece como presencia verdadera. Así, la realidad virtual supera incluso los simulacros que la precedieron, porque como lo han comprendido rápidamente algunos artistas, se trata de una simulación totalmente sensorial, un intento de traducción, de numeración del tacto, explorando nuevas sensibilidades, pues si no se comprometen todavía todos los sentidos son explícitas las posibilidades para un futuro próximo (Alfano 1998). Se trata, en fin, del abandono de la geometría euclidiana. Las cosas de la vida cotidiana entran

en esta nueva dimensión: los viajes y el turismo, la información interactiva o hasta el mismo sexo: con su expresión el sexo virtual como su última frontera. En el proyecto de Culturas urbanas de donde toma base este escrito, un 28% de los cerca de 3000 ciudadanos entrevistados reconocen en el Internet uno de los medios de vida amorosa y este porcentaje se eleva a 67% si lo vemos solo en el croquis de jóvenes⁸. De la misma manera cuando se les preguntó a los ciudadanos de 13 ciudades del estudio, sobre cuál era el invento del siglo XX (con una sola excepción Ciudad de Panamá), todas las ciudades marcaron el computador como el objeto que marcaría el futuro de los ciudadanos de América Latina en el nuevo milenio.

La diversidad en los objetos, al igual que se propone en las culturas, no es más la excepción, sino la regla. Los objetos viven de manera muy particular su destino. Hoy la moda ya no se hace ni siquiera para un año sino para cada estación en los países que las tienen o para períodos similares en los restantes. En esto la moda se parece a la 'inmaterialidad' del producto posindustrial de naturaleza electrónica. El antropólogo francés David de Breton ha constatado como la anatomía de nuestros cuerpos modernos no es más un destino, cuanto más bien una materia prima para modelar, redefinir, y en últimas someter al diseño y al cálculo numérico⁹.

En Caracas y Bogotá en los dos últimos años han aparecido tres festivales internacionales de moda que convocan a celebridades mundiales;¹⁰ la venta de telas se le une a los desfiles de moda. En Caracas, su evento máximo de concentración masiva, como ha escrito el sociólogo Tulio Hernández, son las competencias de las reinas de belleza, su reinado nacional, de donde han salido ya cinco belldades universales; se constituye a su vez en la moda de cánones estéticos femeninos y en el vestuario, pero también en modelos de ser mujeres en Venezuela (y

8 Estadística del proyecto *Culturas urbanas*.

9 Al respecto puede consultarse Restany (2001).

10 Oscar de La Renta visita Bogotá en el 2000. En marzo 2001, se inaugura el *Bogotá Fashion* con éxito arrollador en cuanto a ventas locales e internacionales. En 1999 *ColombiaTex* de Medellín logró récord en ventas. N. de A., 1999, 19 mayo 2001.

en Colombia) a pesar de que las reinas en sus medidas, sus portes, sus etnias, son distintas al “90% de las poblaciones femeninas” de ese país. Esas soberanas con cuerpos martirizados por la belleza programada representan un paso adelante en el cuerpo autopunido de los años 80 y 90 que como “tribus urbanas” se presentaban con inscripciones totémicas. El nuevo milenio, bajo un desencanto nihilista, acude más a una moda-magazín y en ese límite entre lo humano y lo artificial entra la realización de un nuevo imaginario internacional, el proyecto de una *real doll* (www.realdoll.com) “con un nuevo cuerpo inventado de mujer: bella muñeca, cuerpo carnoso, cola salida, busto protuberante” (Castro 2001) y unas medidas exactas de 90 (busto) - 60(cintura) - 90(cadera). En los reinados nacionales de belleza de Colombia en el año 2000, 14 de 18 candidatas confesaron con orgullo ante la prensa haberse hecho alguna intervención quirúrgica para embellecerse.

Junto a la moda y las mutaciones corporales, las tecnologías aparecen en los “escenarios urbanos” para marcar nuevos encuadres imaginarios. Pero ¿Qué relación existe entre lo público, los imaginarios y el objeto posindustrial? (Derrida 1994). No es sólo técnica en su sentido común. Un nuevo ritmo, casi instantáneo, con una instrumentalización hacia la producción y bajo la amenaza de romper su misma noción de archivo está sucediendo. Los mismos derechos a la privacidad de actos íntimos, como lo más cercano entre los cuerpos quedan en entredicho como sucedió, como primer presagio, al ex presidente Clinton y las revelaciones que de sus conductas sexuales hizo el fiscal Starr al ponerlo en disponibilidad de Internet y recibir, según información de *Le Monde*, 340.000 impactos por minuto (El Tiempo 1998). Mediante la magia de Internet, las cuatro esquinas del universo se convirtieron en una audiencia planetaria y todos pasamos por mirones.

Así como la novela nació en consecuencia de la escritura y de la invención de la imprenta, nuevos géneros van llegando con el computador y las nuevas tecnologías. En días pasados asistimos, como parte de nuestras observaciones en este proyecto de imaginarios, al naci-

miento de un nuevo género narrativo de tecnología electrónica que avanza hacia la constitución de un nuevo espacio familiar utilizando la televisión y las tecnologías que a través del satélite hacen posibles las teleconferencias. Una familia de origen mexicano en Los Angeles se contactó con sus parientes en Ciudad México en el momento que bautizaban a uno de sus herederos. Así, los abuelos pudieron aclamar a la pequeña criatura y se pudo ver, en el programa de televisión que reprodujo el Discovery Channel (2000), cómo las familias de ambos lados, emocionadas, tocaban las pantallas respectivas y daban besos al homenajeados. Ha sido tal el impacto que ya se abrieron cinco compañías que ofrecen “visitas familiares para latinos”, bajo la tecnología de la teleconferencia de circuito cerrado. Las familias podrán disfrutar de las fiestas familiares a larga distancia. Lo que sucede en el espacio electrónico, el aire, se sobrepone al urbanismo físico de la tierra (Echavarría 1999), se postula como nuevo paradigma y los imaginarios urbanos como una de sus expresiones.

El anterior episodio muestra, para nuestros intereses, cómo la relación privado-público es reasumida en modos impredecibles con la intervención de las tecnologías que marcan el fenómeno de la globalización más bien como un hecho de regionalización y “grupalización”; al decir de García Canclini (2000), la globalización posee antes que todo un soporte imaginario, ya que mientras unos privilegian su aspecto empresarial y económico, los gobernantes la acentúan más como ese escenario imaginado para poner sus productos y para las industrias audiovisuales, la globalización corresponde al sentido de verse en todo el mundo. Definidos desde el mismo sentido de estar en red, entre un grupo determinando de personas bajo ciertos intereses, se abre, de cualquier modo, una dimensión nueva y compleja sobre la construcción de lo público no solo en los medios sino en las nuevas tecnologías interactivas. Los imaginarios grupales como soportes de nuevas industrias y más aun, de las nuevas culturas urbanas.

Los Fantasmas urbanos

Las relaciones de lo imaginario con lo simbólico en la ciudad se dan entonces como principio fundamental en su percepción: lo imaginario utiliza lo simbólico para manifestarse y cuando la fantasía ciudadana hace efecto en un simbolismo concreto (rumor, chistes, representación de catástrofes y tantas evocaciones ciudadanas sobre seguridad, trabajo etcétera), entonces lo urbano se hace presente 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. Acudir a la etimología de fantasma, con el fin de averiguar su origen, es útil, sobre todo porque en este caso vamos a encontrar una extraordinaria analogía entre el origen de la palabra y sus efectos desencadenantes como símbolo urbano. La palabra fantasma se forma de la base *phan*, del verbo griego *phaino*, que se traduce como mostrar, mostrarse. Pero esta misma base aparece, por ejemplo, en epifanía, la manifestación del señor, en fantasías la imaginación creadora; en fenómeno (*phainómeno*) lo que se ve, además de su utilización en otros términos científicos. Pero fantasma no es más que otra denominación que se da a espectros. Fantasmas y espectros son vecinos en sentido y en referencia, ambas palabras se vinculan a la familia de *specio* ver, mirar. Espectros son: “Las ánimas en pena, que según credulidad muy arraigada, se aparecen o lo que es igual, se “dejan ver” en los caserones viejos, donde hay tesoros escondidos, donde se ha perpetrado un crimen, donde alguien ha sido atormentado o a veces sin mas razón que su antigüedad” (Restrepo-Millán 1955: 50). Los espectros llevan “espantos”, su nombre se aplica a las grandes amenazas ocultas presentidas y a las penas que surgen en la lejanía, como cuando se dice que sobre el mundo actual se cierne el espectro de la guerra.

Los fantasmas, entonces, desde sus orígenes, son seres invisibles que nos hablan, que se dejan ver, que aparecen y se van. El fantasma, morador de casas viejas, no está lejos de las metáforas que se han hecho para

hablar de lo inconsciente, como el sótano de la casa, lo oscuro y viejo, donde se depositan terribles o extrañas verdades de las cuales como ser consciente no conozco. El “yo”, como le dicen los psicoanalistas, no sabe todo lo que sabe, pues hay un saber inconsciente, origen de mis conductas: que el sujeto no sea quien sabe lo que dice, cuando claramente alguna cosa es dicha por la palabra que falta (Lacan 1960, 1977). Esa palabra que falta, que no veo o no conozco, pero que me afecta, hace que nos situemos ante los fantasmas de lo inconsciente.

Si seguimos con la etimología vamos a encontrar que inesperado pariente de espectro es espectador: el que mira, ve u observa. Del latín *spectator*, mirar con mucha atención, “como si se le salieran los ojos mirando” intensivo de *specio*, ver y relacionado con *speculum*, espejo: “superficie lisa y pulida en que se reflejan los objetos” (Diccionario Larousse 1984: 431). Y como sabemos de espejo se forman los espejismos que tienen que ver con fenómenos ópticos de países cálidos y que consiste en que los objetos lejanos producen una imagen invertida como si se reflejasen en una superficie líquida, por analogía se habla de “ilusión engañosa” (ibíd. p.43).

La diferencia semántica que encuentro entre fantasma y espectador consiste en que el fantasma “aparece” para ser visto de muchas formas, mientras que el espectador “está” para ver, como verse en cuanto reflejo en un espejo. Pero lo interesante, psicológicamente, ocurre cuando el espectador cree verse y no es así, sino un falso reflejo, una ilusión o, con más certeza, un espejismo. Pues en este juego de sentidos, de palabras, aparece la explicación analítica del término.

Fantasma lo define el *Dictionnaire de la Psychanalyse* como imagen mental o representación imaginaria que designa el producto de una actividad interior (consciente o inconsciente). Se distingue de la percepción de la “realidad” (consciente y natural) oponiéndose a ella. Esta actividad imaginaria responde, de una parte, al término de fantasía, que engloba lo que puede llamarse “mundo imaginario” y de otra parte, “a la satisfacción imaginaria de un deseo inconsciente” (*Dictionnaire de la Psychanalyse* 1974). Por su parte, Freud en su ensayo sobre fantasías insiste en que los fantasmas “son inconscientes e incapaces de conver-

tirse en conscientes” (Freud 1908: 1349). Quizá pueda decirse que al ser conscientes pierden su naturaleza fantasmal y se presentan ya como otro fenómeno, por ejemplo, el conocimiento de un síntoma. El fantasma en Freud no puede asimilarse a una imagen, pues representa la pulsión (energía del deseo) límite entre lo psíquico y lo somático, y da así existencia a la instancia imaginaria de un deseo inconsciente.

Por lo dicho, el fantasma en psicoanálisis aparece en estructuras temáticas como agresión, amor, felicidad o miedos, bajo inexpugnables sentidos. De este modo, la noción de fantasma está detrás de la producción de lo inconsciente: los sueños, los actos fallidos, los síntomas. Y, digamos, revelar los fantasmas conduce al acceso del sentido del deseo, que genera distintas conductas, aparentemente “sin sentido”. En otras palabras, se busca saber del “fantasma” para encontrar los sentidos desplazados que reactivan comportamientos indescifrables unidos a fantasías, delirios o neurosis de los seres humanos.

Desde un enfoque social, el antropólogo Leach habla de las segmentaciones del tiempo y del espacio 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 del espacio y tiempo normales con lo anormal, con lo sagrado o lo intemporal (Leach 1978). La noción de fantasma, entonces, llevada a lo urbano, puede poseer interesantes demostraciones en 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, si no extraños, por lo menos caprichosos o de extrema subjetividad, que sólo se hacen explicables en lo que le es posible haciendo funcionar criterios de mayor subjetividad. Será fantasmagórica cualquier escena que represente una producción social del fantasma. El escenario de fondo corresponderá a la ciudad y su realización como ente fantasioso que afecta una conducta ciudadana, corresponde al efecto imaginario sobre el acontecer cotidiano de la ciudad.

Las dos expresiones populares más fuertes en América Latina, las telenovelas y el fútbol, constituyen fuente y tentación permanente

para descubrir desplazamientos imaginarios. La telenovela colombiana “Yo soy Betty, la fea”, emitida durante el año 2000-2001 se siguió prácticamente en toda América Latina, en 26 países (Tiempos del Mundo 2001), y sirvió para debatir en la misma televisión el papel de las feas en un mundo mediático de reinas de belleza. Le debemos por su parte, al fútbol, las más apasionadas expresiones urbanas. La ciudad de Buenos Aires los domingos se divide en dos, quienes siguen el equipo River Plate o Boca Juniors; en Lima según encuestas de opinión (Tiempos del Mundo 2001), los ciudadanos se preocuparon mucho más por el partido Perú-Ecuador que por las elecciones presidenciales del primer presidente del milenio. En Ecuador, en vísperas del mundial del fútbol para el 2002, su técnico es abaleado, se presume, por encargo de un ex presidente de la República porque al parecer no incluyó a su hijo en la nómina de los jugadores titulares; las barras de todos los países del continente forman hoy manifestaciones tribales que cantan a sus ciudades y países, inscribiéndose sus cuerpos y rostros con distintas marcas locales. En fin, telenovelas y fútbol se tornan excelentes objetos de múltiples representaciones colectivas de desplazamientos fantasmales que muestran los miedos, rencores y nacionalismos ciudadanos. Las fantasías ciudadanas espontáneas se tornan las más crudas maneras de producir realidades grupales.

Al contrario, un ejemplo significativo de cómo lo imaginario se propone deliberadamente para un cambio de percepción de los límites “reales” de una ciudad, lo hemos encontrado en el proyecto que presentó la Fundación Proa en Buenos Aires¹¹; allí se conocieron, sin más, los Des-límites de Buenos Aires. Propone la recuperación del Valle del Riachuelo-Matanzas y su integración al resto de la ciudad para que la ciudad no sea una hasta el río de la Plata, y otra, entendida despectivamente como la provincia. El hecho que Buenos Aires se haya desarrollado de espaldas al río merece una rectificación histórica, y esto incluye volver la ciudad parte cultural del río. *Des-límites* imagina para

11 Proyecto presentado en el encuentro de crítica cultural *City Editings*, curado por la crítica francesa Catherine David (octubre 1999).

este nuevo territorio recuperado, un parque lineal por donde corre el río y una variedad de programas urbanos como vivienda social, huertas, jardines, negocios y arte.

Se puede decir, entonces, que en la producción fantasmal impere el orden imaginario. Siempre que un fantasma ronde por la ciudad hay un orden fantasioso que marca un comportamiento o una reacción ciudadana. Estos fantasmas se rotan, se transforman y viven el proceso de urbanización. Los lugares del imaginario son entonces múltiples, tan amplios y variados como la imaginación. Lo imaginario se impone, de principio, como “un conjunto de imágenes y de signos, de objetos de pensamiento, cuyo alcance, coherencia y eficacia puede variar y cuyos límites se redefinen, sin cesar”.¹² Para tratar de acotar el término nos referimos a tres acepciones de los imaginarios que hemos venido construyendo en nuestra teorización urbana: lo imaginario asociado a la pregnancia simbólica del lenguaje, lo imaginario como inscripción psíquica y en la perspectiva de una lógica inconsistente, y lo imaginario como construcción social.

Se llega a la imaginación simbólica, propiamente dicha, cuando el significado no se podrá presentar con una cosa específica, en cuanto tal, una palabra exacta o una descripción única, y lo que se reconoce, más que una cosa, será un sentido o muchos que pueden abarcar la expresión simbólica. Cassirer (1989) empleó un bello término como “pregnancia simbólica”, para referirse a la impotencia que condena al pensamiento a no poder intuir algo sin dejar de relacionarlo con uno o muchos sentidos. Esta pregnancia es la consecuencia de que “en la conciencia humana nada sea simplemente presentado, sino representado”. La pregnancia significa un hecho verbal de intermediación como lo hacen también los mitos o la religión que deben representarse sobre una valoración simbólica. Desde esta pregnancia, el término imaginario puede ser usado en el sentido de la invención de algo,

12 Según reconocimiento que hace la citación al Congreso Internacional *Les lieux de l'imaginaire* (2001), Montreal: Universidad de Québec, Departamento de estudios literarios.

como inventarse una novela, o bien de colocar una historia en lugar de otra que se sabe verdadera.

El filósofo Castoriadis (1982) nos facilita varias explicaciones sobre la fusión entre lo imaginario y lo real, al recalcar que en la historia de la humanidad, las imaginaciones fundamentales han sido el origen de nuestros órdenes sociales. Dios, sea el caso, más generalmente un imaginario religioso conforme a los fines de la sociedad, "cumple una función esencial". Se puede decir que nos inventamos a Dios y luego él nos construye a través de la religión y la moral. Así, lo imaginario (la invención de Dios), afecta los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad, y esta actividad se cuele en todas las instancias de nuestra vida social.

En la percepción social, la pregnancia de lo inconsciente hace también efectos en varias manifestaciones, sobre todo si tenemos presente una causalidad sintomática, según la cual el efecto de una circunstancia social produce reacciones imprevisibles o imperceptibles a la simple comprensión consciente, y entonces se hace indispensable buscar los motivos profundos que la ocasionaron. Esta propedéutica enseñada por el psicoanálisis y que marca en especial la relación entre mente y cuerpo por sus síntomas, no es ajena a un discurrir en el análisis simbólico de los acontecimientos urbanos, de los cuales nos ocupamos interesados en explicitar las "intenciones sociales" que, por medio de proyecciones aparecen en la segmentación imaginaria de un espacio y en las escrituras, discursos y representaciones, que producen sus efectos.

El psicoanálisis nos ha hecho entender el concepto imaginario en cuanto inscripción psíquica. Lacan, luego de introducir la noción de ley (para nuestros efectos la ley, como sentido de la cultura, del orden simbólico que introduce la prohibición) dice en un penetrante estudio: "hay que distinguir, pues, el principio del sacrificio, que es simbólico (cultural) de la función imaginaria que se consagra en él, pero que lo vela al mismo tiempo que le da su instrumento (Lacan 1971: 334 [1966]). Ante la falta de un objeto real sobre el cual determinar la prohibición se introduce el término, "significante imaginario": "para imponer (como representación) a los objetos la prohibición" (ibíd. p.334).

Los estudios sobre cine de Metz pueden aportarnos útiles aclaraciones, desde cuando apunta la justa sentencia: toda reflexión psicoanalítica sobre el cine “podría definirse como un esfuerzo por desprender el objeto-cine de lo imaginario y ganarlo para lo simbólico” (Metz 1979: 12). Lo imaginario, en esta perspectiva, opuesto a lo simbólico, aún cuando esto no quiere decir que podamos conocer lo imaginario sin elaboración secundaria, sin códigos. El mismo imaginario (dominado por los procesos primarios freudianos, tendencia natural del ser humano a la satisfacción del placer) necesita simbolizarse y Freud observaba que sin elaboración secundaria no habría sueños, pues el proceso secundario (las palabras, los códigos) es la (única) posibilidad de acceso a la percepción y a la conciencia.

El cine, pues, no sólo parte de lo imaginario (en la pantalla no hay personas reales sino sombras, hay un tiempo y un espacio que no son reales, todos lo que nos muestra es ficción), sino que también nos introduce en lo imaginario: “Suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia (las sombras...) que es, no obstante, el único significante presente” (ibíd. p. 47). Vemos pues, en estos sugestivos pasajes, el juego imaginario-simbólico. Se puede decir, lo simbólico, la palabra, la elaboración secundaria y lo imaginario, las huellas, lo anterior a la palabra (antes del Edipo), el deseo sin codificación secundaria, el otro orden que alimenta y prefigura al simbólico.

¿Desde cuál lógica emplazar los imaginarios en su condición de invención y de inscripción psíquica a la ciudad? En la percepción de la ciudad hay un proceso de selección y reconocimiento que va construyendo ese objeto simbólico llamado ciudad: y que en todo símbolo o simbolismo subsiste un componente imaginario. Este procedimiento corresponde a un recorrido similar aceptado, según modernas aproximaciones, para cualquier reconstrucción lógica de las manifestaciones concebidas como “inconsistentes” (Páramo 1989). Esta aseveración anterior nos conduce igualmente a ciertas premisas formuladas por Lotman (1969) en cuanto a su división establecida entre culturas gramaticalizadas y textualizadas: las primeras, regidas por sistemas de

reglas explícitas y manifiestas, y las segundas, establecidas por repertorios de ejemplos y de comportamientos. En las primeras se evidencia la ley explícita, como un código de derecho, mientras en las segundas, las textualizadas, la sociedad misma de modo implícito genera no sólo sus leyes sino las formas de ser leídas. Es en este punto donde considero que las lógicas inconsistentes (que poseen una feliz homofonía y referencia con lo inconsciente; es decir, lo inconsciente –inconsistente– no está suficientemente estructurado como ley explícita) corresponden a lógicas de culturas textualizadas y en esa dirección la fantasmagoría urbana participaría de tales lógicas.

Podrá así comprenderse que el corte imaginario que proponemos en el estudio de la ciudad nos conduce a un enfrentamiento distinto al enfoque sociológico más tradicional en su mecánica perceptiva. Estamos ante eventos apenas textualizados que construyen, más bien, patrimonio de estructuras implícitas de intercomunicación social. Sostenemos pues que la percepción imaginaria corresponde a un nivel terciario superior de percepción social. Esto significa que en este punto ya hemos pasado por dos instancias anteriores. Primera, la percepción como registro visual, en caso de ver una imagen para su estudio, con independencia de su eventual observador, y la segunda, en cuanto se estudia la imagen por las marcas de lectura, según puntos de vista, que ha previsto su ejecutor material (o en otros niveles su enunciador).

Cuando hablamos de la percepción imaginaria lo hacemos, entonces, ya no en tanto que sea “verdadera” o no su percepción, tampoco en cuanto sea o no un mensaje previsto por su enunciador, sino en la medida que su percepción, digamos inconsistente, es afectada por los cruces fantasiosos de su construcción social y recae sobre ciudadanos reales de la urbe cuyas operaciones intentamos captar por nuestros procedimientos metodológicos, que inmediatamente comentamos.

Reconstruir los imaginarios no es pues una cuestión caprichosa. Obedece a reglas y formaciones discursivas y sociales profundas, de honda manifestación cultural. Por su parte, “producir imagen” corresponde, en especial hoy, a ser parte de cualquier estrategia publicitaria y política, por lo cual debemos prepararnos para una comprensión de

la censura, no tanto en la forma evidenciada como ideología, sobre todo por el marxismo, de exclusión, quitar de la vista o del conocimiento un discurso, o parte de él, o modificarlo o recortarlo, sino que, al contrario, debe pensarse en una censura más bien en cuanto interiorización de la norma. Nos emparentamos con estos juegos simbólicos del psicoanálisis, que ubicarían la censura en una instancia psíquica, como un poder para bloquear las pulsiones, obstaculizar la aparición franca del deseo. Es el caso de las situaciones como lo de las “Madres de Mayo” en Buenos Aires, o del “Cartel de Medellín”, o de las calles emblemáticas de Barcelona donde a un lado de las Ramblas se concentra la clásica arquitectura monumental y en el otro aparece el barrio chino, sordidez y desencanto actuando la calle como un croquis de la abyección, la censura (histórica) ha operado en el trazo de una calle de una ciudad, allanando el camino para el cultivo de ciertos imaginarios de exclusión.

Los imaginarios sociales serían precisamente “aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación social y que hacen visible la invisibilidad social” (Pinto 1995: 8). El acceso de este campo se produce siempre de forma indirecta a través de una ambigüedad constitutiva: no lo podemos interpretar según la lógica de una racionalidad específica, pues no se identifica con el discurso ideológico ni con el deductivo.

Tiene que ver, más bien, con las visiones del mundo, con los metarelatos, con las mitologías y las cosmologías; pero no se configura como arquetipo fundante, sino como una forma transitoria de expresión, como mecanismo indirecto de producción social, como sustancia cultural histórica”.

Por esto que “aparece como forma imaginaria de la relación social, pero no está construido, como las imágenes, por la inversión y el desvanecimiento del objeto, pues su conformación tiene más que ver con los sueños diurnos que son los nocturnos y por eso está más orientado hacia el futuro que hacia el pasado (Bloch citado en Pinto 1995: 8).

Esta visión de imaginarios como construcción social de la realidad es la consecuencia de entender los imaginarios como inscripción psíquica, pues es a partir de este hecho que los seres humanos somos poseedores de una lógica representativa. Las profundas relaciones entre la estructura lingüística humana, prácticamente universal, que produce los tres pronombres personales: yo, tú y él, son la base de una lógica representativa como la desarrollada por Peirce en sus triadas: primeridad, secundidad y terceridad (Restrepo 1993). A su vez, constituyen el fundamento del psicoanálisis freudiano en su primera topografía: consciente, preconsciente e inconsciente, y de la elaboración de su segunda tópica estructural: ello, yo y super-yo. Estas triadas freudianas encontraron eco en el nuevo psicoanálisis lacaniano y milleriano, el cual también pasa por Peirce, para proponer tres ordenes de inscripción psíquica: lo real, lo imaginario y lo simbólico¹³. El orden imaginario se fundamenta y crece en la figura del fantasma.

13 En Silva (1998) argumentamos la estructura del de la representación visual, como puede verse en el aparte sobre este libro que presentamos en esta compilación y que ha servido como fuente metodológica del proyecto *Culturas urbanas*.

Imaginarios globales: miedos, cuerpos, dobles*

El rostro, símbolo de la identidad y la realidad,
no es más que otra máscara; es decir, lo real
también es aparente, ilusorio, y, por ende, irreal.
(Parafraseando a José Luis Borges)

¿Dónde nos parecemos los unos a los otros ciudadanos del mundo? Durante la mayor parte del siglo XX distintas teorías sociológicas, económicas y hasta historicistas concibieron la sociedad según ciertos presupuestos de avance progresivo hacia la búsqueda de un posible bienestar común. En los últimos años podemos ver como este panorama se revierte y el nuevo milenio anuncia aún más la valoración del individuo sobre la colectividad. Así que allí donde se imponían varias teorías sociológicas aparece la psicología tratando de tomar su lugar. Asistimos de nuevo a una lucha de paradigmas para definir las conductas ciudadanas, entre una explicación la mayoría de las veces

* El presente ensayo se presenta con algunas modificaciones de su original, en un capítulo del libro *Cat, Micro-wave, Tinfoil*, solicitado a su autor para la 26ava Bienal de Sao Paulo donde fue invitado por *The Danish Arts Agency*, Copenhagen, Dinamarca (2004), a propósito de la obra de Lars Maticen, evento curado por el crítico danés Lars Bang Larsen. Se le pide a Silva reflexionar sobre los imaginarios globales y aprovecha la ocasión para buscar en sus bases de datos de estudios urbanos, no sólo de Suramérica, sino en Norteamérica y en ciudades europeas, las emociones que dominan la vida de los habitantes de distintas urbes del mundo y encuentra tres: los miedos, los cuerpos y los

social y racional, frente a otras para entender lo individual y, muchas veces, sin sentido colectivo, que de todas maneras mueven los comportamientos de las personas en colectividad. La relación entre psiquis y sociedad aparece ahora en algunas tendencias de estudio como una de las enmiendas privilegiadas para bordear distintos aspectos ciudadanos relacionados con los lugares y los recintos donde se desarrollan nuestras vidas. En esta dirección, para este escrito, se asume que los lugares ya no serán tanto la denominación del sitio físico sino esa región psicológica donde se escenifican las percepciones sociales armadas de modo imaginario, mientras que los recintos donde interactuamos aparecen cada vez más en nuestra época como hechos de naturaleza mental.

Así que ante la pregunta sobre dónde están los imaginarios globales, cuáles son, cómo nos afectan, entramos en sutilezas individuales y sociales buscando algunas respuestas. Podríamos comenzar por enlazar aquella máxima del artista Paul Klee cuando afirmó que “el arte no reproduce lo visible, hace visibilidades” a una reflexión sobre los imaginarios en cuanto en sus estudios se trabaja sobre lo visible, sobre los iconos de la globalización y sus contactos mundiales en el sentido del presente escrito: pero “para hacer ver” lo que se está viendo todos los días sin las suficientes conexiones de sentidos desplazados. Así que el artista y otros productores culturales no tienen, ciertamente, monopolio de la creatividad visual; también la poseen los ciudadanos en sus ejercicios colectivos de percepción y categorización del mundo. Entonces el cosmos de los imaginarios urbanos se mueve en doble vía: de la ciudad, de los sistemas, de las instituciones hacia los individuos y entre estos sujetos individuales concibiéndose

dobles tecnológicos (*Global imaginaries: fears, bodies and doubles*). Sus apreciaciones fueron reforzadas por los sondeos que hizo la multinacional Galup, que se unió al proyecto para averiguar de modo más amplio como imaginan ciudadanos internacionales temas urbanos de alto impacto afectivo. Pero lo escrito en este ensayo pasó a significar para la teoría de los imaginarios del propio Armando Silva, una mirada mucho más amplia en su objeto de estudios, las ciudades, y a experimentar la cercanía de sus trabajos con el arte, aporte que irá evolucionando a darle a los imaginarios una base estética en su fundamentación.

ellos mismos bajo modos grupales de percepción que generan visiones del mundo.

Leía en estos días una información sobre el comportamiento del cerebro en relación con el consumo y los consumidores que me parece relevante en relación a cierta dirección en el uso del cuerpo y sus técnicas para hacerlo consumir desde instancias de amplio registro imaginario. Al parecer las técnicas *de focus group* que habían servido desde los años cincuenta como una de las mejores herramientas de la microsociología de mercado para averiguar qué anuncios y productos les atraían más a la gente, podrían empezar a cambiarse por otras que toman como base una tecnología de resonancia cerebral y predecir ahora, científicamente, una reacción emocional frente a un producto que se ofrece. A esto lo llaman “neuromercadeo” y se basa en ciertos principios de la neurología según los cuales los seres humanos usan la parte emocional del cerebro, no sólo la racional, cuando toman decisiones, lo cual antes solía medirse por medio de electroencefalogramas. Y esta verdad verificable, y hoy aún más ciertamente medible, viene a ser para los vendedores de cosas un (maravilloso) nuevo instrumento para pensar en el futuro en romper las distancias que median entre la conducta de un individuo que de un lado “gusta de algo” (pre-condición estética) y en otro “se decide a comprarlo” (pos-condición económica).

Cuando se presenta por primera vez a una persona la posibilidad de comprar algo, la corteza visual en la parte posterior de la cabeza, se activa.

En fracciones de segundo la mente comienza a dar vueltas al producto, como si lo mirara desde todos los ángulos, lo que activa circuitos de memoria en la corteza inferior temporal izquierda justo encima y por delante del oído izquierdo (El Tiempo 2004).

Si el producto, dicen los observadores de esta técnica, “se registra como una opción preferencial, el acto de ejecutar la acción (acto posmental o perlocutivo según los proponentes de la teoría de los actos

del lenguaje) pasa a la corteza parietal derecha encima y levemente detrás del oído derecho” (Idem)¹, como susurrándole, agregaría de mi parte. De esta manera, se puede escanear a personas que miran montones de imágenes, averiguar después cuales, recuerdan y volver a los datos del escaneo y saber que actividad específica se produjo en respuesta a las imágenes. Así que este neuromercadeo puede en el futuro ser útil “para averiguar como el consumidor vivencia el producto”.

Estas notas cercanas aún a la ciencia ficción indican una valoración del consumo sobre la producción ahora y en los inmediatos años por venir como una de las condiciones determinantes de la época. ¿A dónde vamos? Esta misma descripción y confianza en el poder de la mente y el otro poder también asombroso de los instrumentos para leerla constituyen uno de los más poderosos imaginarios del nuevo milenio. La mente lo puede (casi) todo para fortalecer al individuo pero también puede (casi) nada para cambiar una realidad social imperante. Las reflexiones de los pos-freudianos han avanzado para establecer las diferencias entre el instinto y la pulsión. Mientras los primeros son de naturaleza imperativa inherente a su satisfacción (beber, comer, soñar), las pulsiones admiten su desplazamiento e incluso su negación (sexo, arte o pulsiones visuales). Mientras la sed no admite otra satisfacción que beber y por tanto depende de un objeto muy real que no admite suplencia, y en esto compartimos tal tendencia con las otras especies, la pulsión puede en cierta manera irse por otro objeto desplazado (por ejemplo, sublimatorio). La pulsión entonces no tiene ningún objeto “por lo menos ninguno real: a través de los objetos reales que siempre son sustituidos (además abundantes e intercambiables) persiste un objeto imaginario que es su objeto verdadero” (Metz 1979: 59). Un objeto que siempre se nos ha dado por perdido y que siempre inspira deseos como tal.

1 Newswek, citado en El Tiempo (2004), palabras de Michael Brammer (presidente de Neurosense). Según los primeros sondeos del Instituto de *Neurosense* de Oxford pareciese que luego de aumentar el flujo sanguíneo ante una apetencia de la persona “el acto de decidir (y caer...) ante la oferta dura 2,5 segundos”.

La pulsión se nutre del deseo, y éste se nutre de sí mismo con sus propios ritmos que suelen ser distintos a los de placer obtenido. El consumo desde esta diferencia anotada estará al lado de las pulsiones. No se necesita (consumir) para vivir, pero se requiere para sobrevivir en un mundo cargado de cosas y de imágenes cuyo desborde productivo mantiene una economía y una sociedad que se rinde ante la insatisfacción perenne de cosas e imágenes en oferta. Las pulsiones visuales o las auditivas que provocan fantasías desde estímulos a distancia son por esto mismo las de mayor fuerza imaginaria y son, por las mismas causas, las que más explotarían sentimientos ligados al arte, a los medios e igual al consumo, frente a otras como por ejemplo esos que vienen de los llamados sentidos de contacto como el gusto y el olfato que, se ha dicho, solo producen artes menores (digamos, culinarias o perfumerías).

De esta manera, conviene en este punto ubicarnos en algunas duplas de opuestos para definir el paso de una sociedad pensada en sus hábitos sociales hacia otra en las pulsiones psicológicas, dentro de las cuales se pueden relevar en especial seis pares que juzgo determinantes para este ensayo² Espacio/tiempo; ciudad/urbanismo/; localidad/globalidad/; imagen analógica/pos-simbólica; producción/consumo; ciudad real/ imaginada.

En el primer escenario marcamos la desterritorialización del lugar arquitectónico como objeto físico y el paso hacia una noción de red y de interacción perceptiva. En el segundo, por lo tanto, el desarrollo de “urbanismo sin ciudad” como situación particular de la época en donde no se requiere vivir en un casco citadino para ser urbano y sujeto a la urbanización.

En el tercero, los efectos de la superación de los límites de las ciudades, de las naciones, de los lugares, para ceder a una globalización, o mejor, hacia un orden transnacional que reelabora lo local en lo económico, lo mediático, lo tecnológico y lo cultural. Lo cuarto, la redefinición del estatuto de la imagen de naturaleza analógica ante otra en la

2 Algunos de los cuales han sido tratados de modo individual por investigadores en distintos escritos. Puede consultarse mi libro *Urban Imaginaries from Latin America* (2003a) donde reconozco algunos orígenes de los términos propuestos.

que ya no se trata de la reconstrucción de una semejanza a un objeto que busca representar en su iconicidad sino del nacimiento de un código matemático que surge de cálculos numéricos y que arroja más bien similitudes (y no semejanzas) para concebir nuevas percepciones pos-simbólicas; o sea el apareamiento de una nueva imagen *digital* de naturaleza lógico-matemática que no remite por sí misma a ninguna *realidad* antecedente, sino que se trata de un mero *constructo* que no trasciende en cuanto tal su mera presencia (Caro 2002).

Quinto, del mismo modo, el paso de una sociedad de la producción propia de la modernidad industrial cuando las fábricas o las empresas hacían productos proporcionalmente al número de tantos consumidores posibles a otro modelo fundado en el consumo —y por esto el consumismo—, en el cual la fabricación de productos sean de naturaleza física o virtual se dispara a límites “irracionales” (e inmediatos, entonces) pues ya no se trata de vender ni de producir de acuerdo a las necesidades.

Los productos circulan ahora dentro de nuevos marcos de abundancia que imponen las empresas haciendo de la vida urbana un gran *marketing* de objetos en oferta (casi) infinita pero a su vez un gran mercado de deseos y emociones encontradas entre los ciudadanos. Sexto, finalmente para cerrar el cuadro, el apareamiento de un nuevo “urbanismo ciudadano” que vive las ciudades según los imaginarios que los habitantes hacen y comparten de ella, donde las percepciones grupales hacen los nuevos croquis ciudadanos (en el lugar de los mapas físicos de las ciudades físicas) y desde donde se puede pensar en conquistas sociales basadas en deseos subversivos de los habitantes del cosmos de cada ciudad.

Estos puntos de vista ciudadanos, donde los habitantes se urbanizan por ser ellos quienes las colman de sentidos (y así la oposición entre la ciudad y lo urbano), van a desplegar muchas polifonías narrativas que hacen que la ciudad pueda ser definida en calidad de un efecto imaginario de lo urbano (que viene desde afuera y afecta a la ciudad urbanizándola). Nacen entonces nuevos registros de identidad en expresiones estéticas como el reconocimiento de escalas de olores o sonidos

para identificar un lugar de la urbe, las emociones compartidas según géneros sexuales o las modas juveniles transnacionales, o bien los miedos simultáneos y repartidos por todos los ciudadanos del mundo.

En fin, una ciudad imaginada de las mentalidades sociales y de materia etérea que se sobrepone muy fuertemente (afectando) a la ciudad física, más ligada a la tierra, y que hoy da cuenta de fenómenos como ese de los imaginarios globales que nos ocupan. Los imaginarios del globo, entonces, como percepciones ciudadanas dominantes compartidas de manera transnacional.

La necesidad de abordar estos nuevos fenómenos urbanos utilizando paradigmas psicológicos se explica en cuanto que las relaciones entre individuo y sociedad quedan replanteadas a partir de nuevas cargas tanto en lo económico como en lo social, que recaen en buena parte sobre los hombros de los sujetos individuales. La desterritorialización citadina, el nacimiento de un urbanismo sin ciudad, las conductas y acciones transnacionales, la instalación global de la imagen pos-simbólica, la valoración de los croquis ciudadanos sobre los mapas físicos, la irracionalidad del consumo en aumento y la constitución de la ciudad imaginada, conforman dos triadas que definen a un objeto.

Los tres primeros corresponden a objetos del tiempo ciudadano, y los tres últimos son objetos visuales de los mismos, por tanto corresponden a una espacialización de la ciudad pero de naturaleza mental. Estos seis elementos interrelacionados nos dibujan un marco de construcciones simbólicas fundamentadas en el tiempo y en la imagen para acercarnos a una definición inicial de los imaginarios globales. Son las figuras de una época dadas y proyectadas en su tiempo. Es decir, me interesa en este escrito buscar ciertas imágenes poderosas que recojan el tiempo en el que viven y que al verlas o visionarlas podamos desprender un espacio imaginado donde interactúan, en especial en su naturaleza estética y por tanto, desde adentro y fuera del arte. A su vez los dos últimos elementos de la triada final, la figura del consumidor irracional y la constitución del paradigma de la ciudad imaginada, pueden formar una categoría aparte por ser allí en esta operación donde el sujeto pulsional, el ciudadano mismo de cuerpo entero y cierto,

recibe y hace efecto en un modelo de vida donde lo económico y social se hace antropológico y cultural. Así el imaginario urbano que describo corresponde a uno donde las emociones individuales son enmarcadas en un ambiente de productividad pero al mismo tiempo, es construido por fantasías ciudadanas no siempre inmersas en la alienación consumista.

Propongo entonces un viaje por ciertos temas que abundan en su producción imaginaria contemporánea, y que al revelarlos, nos permitiría ver algunos mecanismos en sus actuaciones sociales e individuales. Son tres los imaginarios globales dominantes que hemos logrado aislar para con ellos examinar sus conexiones de época: los miedos, los cuerpos, los dobles. Si el miedo nos ubica en la sensación más cruda y repetida en varios recintos mentales de las industrias culturales, el cuerpo aparece como el más anhelado objeto del deseo representado, tanto en modos de agresión y exclusión como por ser moldeador de lo deseante y liberador. El doble, por su parte, puede entenderse como el lugar donde se da ese tránsito de interacciones de la ciudad a lo urbano, en el paso hacia la máquina informática y biológica; el lugar mismo donde se produce la tecnología comunicativa que renueva sensibilidades entre ciudadanos. Pero con la máquina como realización de un doble de la realidad también nos aparece aquella del terror y del cuerpo en su expresión más abundante en sus referencias al sexo y sus derivaciones.

Los Miedos

Los miedos a una catástrofe provocada en el presente o el futuro inmediato dominan los ambientes imaginarios del momento. El ataque a las torres gemelas en Nueva York (2001) y sus repeticiones explosivas en las invasiones y ataques en Irak (2003), o Madrid (2004), no han hecho más que visualizar y potenciar un sentimiento de fragilidad en el (ciudadano) televidente. El enemigo político ya no es una súper potencia sino que ha pasado a ser cualquier sujeto que posea vía telemática alguna información estratégica y oportuna para destruir al adversario.

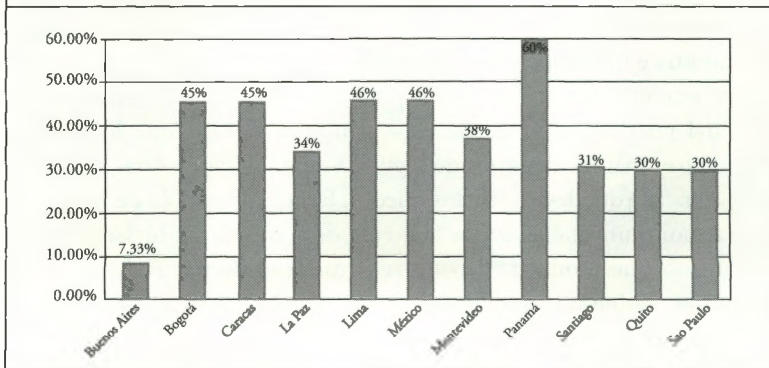
Los enemigos diminutos se han agigantado (se habla de David derrumbando a Goliat...) lográndose cierta equidad en la capacidad de ataque y reacción vengan de donde vengan, pero de modo simultáneo se siente un debilitamiento de la capacidad estatal para defender a sus ciudadanos, lo que nos hace todavía más indefensos. Al mismo tiempo que se da esta irrupción de máquinas de guerra, físicas y mediáticas, y que caen sobre una nación a través de unos atacantes que vienen "desde afuera" (para urbanizar en el terror), también se visualiza la incapacidad institucional para detener los brotes locales de violencia en aumento en muchas urbes.

El éxito de los dispositivos de defensa del centro de Los Ángeles, como ejemplo paradigmático, luego del levantamiento de la ciudad en el (tan emblemático) año 2000 por un conflicto entre policías blancos y un ciudadano negro brutalmente golpeado, no ha hecho más que estimular la demanda de más seguridad. Así, la frontera entre arquitectura y mantenimiento del orden se ha esfumado todavía más, "la policía de Los Ángeles se ha convertido en uno de los protagonistas principales de la planificación del centro" (Davis 2001:9), y de varias de las ciudades se puede agregar. Tiempos productivos y afortunados para fabricantes de sistemas de seguridad, circuitos cerrados, cámaras ocultas, armas, crónicas rojas de los diarios y noticias violentas y escandalosas de los tele-noticieros. Toda una industria de imágenes y de creación de estados mentales de angustia e impotencia lo que permite observar como los imaginarios tienen este otro lado corrosivo de ponerse en circulación por las industrias del miedo que viven de ellos al mismo tiempo que los incitan. Donde hay más mecanismos de seguridad exhibicionistas hay más miedo potencial para desarrollar los miedos. Esa es la paradoja de la máquina paranoica imparabile que se alimenta de sí misma. La lucha contra el terrorismo que produce ella misma el máximo de terror. El miedo al asalto que visibiliza la posibilidad de ser asaltado y agita el corazón.

Pero el otro lado del miedo como mera sensación, aquel que no se materializa en un espacio físico, también es cierto. ¿Cuánto se demora un imaginario de inseguridad en ceder ante datos fidedignos que podrían contradecir ese sentimiento? Se hizo un experimento gracioso sobre per-

cepciones ciudadanas, desde la visión de 500 inversionistas (Abarca et al. 2000: 23-29) que pensarían las grandes ciudades de América Latina como conjunto, desde Miami (quedó incluida) hasta Buenos Aires. En ese *ranking* sobre las mejores ciudades para hacer negocios se les dio a conocer datos ciertos de cada ciudad, sobre población, PIB, nivel de vida, clima, seguridad, infraestructura. Bogotá resultó bien calificada en promedio. Ocupó el puesto 13 entre 34 ciudades de la región, y se le otorgó nota de media alta en cuanto a posibilidades de inversión. Bogotá puntuó en muchos renglones pero en especial por ser la ciudad que más había bajado índices de inseguridad y criminalidad del continente en la última década, por ser la ciudad más segura para tomar taxis de los llamados por teléfono, y la que más había recuperado espacio público para caminar y en compensación hacerla más segura. Pero cuando vino la última y definitiva pregunta. ¿Dónde usted no viviría ni invertiría bajo ninguna circunstancia? La respuesta fue contundente: Bogotá puntuó con un 43%, mientras las siguientes, Caracas, Lima, Ciudad de México y Sao Paulo, apenas se consideraron con un 11% en respuestas desaprobatórias. La razón: ser Bogotá la ciudad más imaginada como peligrosa.

Gráfico No. 1
Cómo se percibe la propia ciudad



Fuente: Tempo investigaciones, Bogotá, para el proyecto "Imaginarios urbanos" (1999-2006) Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia. Coordinación estadística: William Silva.

América Latina tiene miedos como su principal imaginario reconocido por todos. Incluso la ciudad más segura del continente, Santiago de Chile, con promedios de criminalidad más bajos que varias de las ciudades europeas, expresa en todo caso el miedo como su mayor sentimiento (más del 30% de marcaciones en las encuestas que se hizo a ciudadanos) (Ver Gráfico 1) en asociación que de modo subterráneo parece hacer de la dictadura militar, lo cual subsiste como forma de coerción mental en el recuerdo ciudadano (Ossa y Richard 2004). Vivimos en un mundo en el que lo natural y lo artificial se confunden cada vez más, y donde se hace difícil tal como se dijo a propósito del neuro-consumismo, distinguir entre la señal física y el estímulo mental.

Los imaginarios de terror, miedo, angustia y como respuesta las agresiones de los agredidos, superan varios de los otros temas globales. Las imágenes mismas participan de procesos reconstructivos, pero también destructivos y preformativos (Ver Fotografía 6 en México D.F. donde el azar escenifica el miedo urbano). Estudiosos de la iconoclasia (o destrucción de las imágenes) se preguntan ¿hasta qué punto la destrucción de la imagen de algo afectaría radicalmente la realidad con estas acciones de las cuales en varias ocasiones se ocupan los mismos artistas? Algunos creen que la imagen es una herramienta para luchar en el terreno de la opinión pública pero que, en última instancia, no puede separarse de otros aspectos más radicales de lo real. “Al día de hoy la imagen no puede sustituir el papel de los cuerpos” (Pérez de Lama 2004). Sin embargo, la situación parecería otra al tenor del presente escrito para más bien preguntar: ¿cómo separar la destrucción física de las torres gemelas en Nueva York de las imágenes que muestran su derrumbamiento? ¿se cayeron cuando se desplomaron físicamente o cuando la televisión mostró que se desvanecieron en el aire? (A propósito me recuerda el título de ese bello ensayo de Marshall Bergman cuando describiendo la modernidad transcribe como epígrafe una cita de Marx: “todo lo sólido se desvanece en el aire”). Pues la realidad al ser construida por la imaginación creadora es decir por las imágenes que habitamos en nuestra mente y por las cuales actua-

mos, nos conduciría a aceptar de maneras proporcionales un impacto tanto en lo físico como en lo simbólico en ese derrumbamiento fatal.



Fotografía 6. Miedo en México D.F.

El poder de la tele-imagen —y su implícito sentido imaginario de ser como ser percibido— se demostró cuando circularon por la televisión global (mayo del 2004) fotos de las torturas secretas a que eran sometidos los iraquíes por parte de las tropas estadounidenses adquiriendo su signo de verdad; y el hecho también de que fuese una joven mujer (no hombre) la torturadora señalada (la cadete Lynndie England) aumentó el escándalo y por tanto la visión. Solo ahí, en ese escenario mediático y mental, parece que el pueblo americano descubrió (porque lo vio desde afuera y por su televisión) que podía ser invasor y también bárbaro en su valor fundamental de la palabra. Justamente aquellas incapacidades que creía combatir.

Quando en la edad media o el renacimiento la iglesia enseña a adorar las imágenes cristianas no tanto para ver lo que muestran sus íconos sino para creer en la invisible bondad divina, se realiza una

operación de fe. Herederos tales íconos de una visión socrática según la cual el espíritu es el órgano más apropiado a la contemplación, la visión mundana queda en un segundo plano sometida a ver lo que se quiere hacer ver y el mismo acto del ver cede en favor de la trascendencia espiritual de los creyentes. ¿Cuando hoy se nos muestran imágenes para informarnos sabemos de la realidad, se ha aumentado la visibilidad de algo real como cosa cierta y verificable? La operación es distinta. En los íconos cristianos se quería hacer creer, en la información televisiva se quiere mostrar, como un hecho sin más ni menos. Como si lo que está allí correspondiese a un trozo símil de la realidad, y por tanto, la realidad en fragmento que podemos creer.

He aquí la validez de la diferencia que un día estableció Foucault entre lo semejante y lo similar, pues la semejanza proviene de un elemento que se quiere representar, en este caso tomando al hombre como análogo de Dios (el hombre hecho a su imagen y semejanza) creador natural, mientras la similitud corresponde más bien a una cadena de parecidos.

Pero, ¿estamos informados y conocemos con esas similitudes? ¿Sabemos acaso qué pasó en Nueva York y en el ataque a las torres gemelas (símilis)? ¿Sabemos qué pasa con la droga como una de las noticias más comentadas, siempre asociadas a actos de violencia, todos los días en las relaciones de los Estados Unidos con América Latina? La droga es la droga, o su fantasma, como se preguntó una vez Derrida: “cada organización fantasmática individual o colectiva es la invención de una droga” (Derrida 1995: 238), lo que hace suponer que la droga no es la coca, o la marihuana, o la amapola, sino sus fantasmas. El fantasma contra otros fantasmas sin fin.

Se puede pensar que los medios y toda parafernalia de la industria y comercio que viven detrás de los temibles carteles de la droga reconocidos no son más que un engranaje (metafóricamente construido) mucho más complejo de una razón narcotizada. O sea, digo, no es sólo la droga la que excita en la imaginación urbana de las noticias o los relatos urbanos sobre ciertas naciones sino el hecho de que existan carteles lejanos y depravados que también asesinan y cometen las más

bellacas y oprobiosas acciones (Silva 1992: 340). Y este fantasma resbaloso, inexplicable, vacío pero conectante de tantos discursos y narraciones ciudadanas, es no obstante sostén de relaciones políticas entre países. Los imaginarios mediáticos ponen a circular símiles convincentes que van quedando en nuestras mentes. No podemos separar el “acontecimiento real” de las imágenes que lo escenifican como verdad social.

Una manera de observar nuevos escenarios urbanos que unen el miedo con el placer y el consumo es el denominado turismo de vértigo. Viajar a otro sitio para sentir en carne propia el peligro de un conflicto ajeno, parece ser una de las tendencias ocultas que trae la necesidad de riesgo de las sociedades contemporáneas. Ya existen algunos aventureros internacionales que van, por ejemplo, a Colombia, uno de los países más imaginadamente violentos, para recorrer algunas rutas de la confrontación guerrillera y paramilitar. Para vivir el peligro y tener la satisfacción de haberse salvado de una amenaza real.

Antecedentes a esta maniobras excitantes hay varios: la “guerra de la mancha” un juego nacido en los Estados Unidos donde dos bandas se enfrentan con balas de tinta, que significan al hacer tiro al blanco caer herido o muerto. También los deportes de alto riesgo, donde sus participantes se lanzan de un avión con paracaídas sin previa experiencia, o las carreras de choques en carros destartados bajo el riesgo de un accidente con otro participante o con un transeúnte. El filme español “Tesis”, del director de origen chileno Alejandro Amenábar, mostró esa otra perversidad ciudadana de comprar y consumir videos de circulación cerrada donde se ha filmado un asesinato real, una tortura u otro crimen atroz. El turismo es hoy una de las fuentes de ingreso más alto en ciertas ciudades que se suponen en paz, las que, paradójicamente, lo ven como una amenaza de invasión como el caso de Roma Barcelona o Ámsterdam.

Asombrémonos sabiendo que Roma, en el año 2000, durante el fin de siglo, año del jubileo, recibió el doble de su población: unos 9 millones de personas que iban a seguir las rutas romanas marcadas por

la cristiandad hasta terminar el paseo con la bendición papal. Esto ya es vertiginoso. Pero la cosa da para más en los países donde no hay paz. Según Margarita Barreto, antropóloga brasileña, como parte del turismo desviado se intensifica el 'Favelatur' (Barreto citado en Silva 2004), que consiste en ver como viven los pobres en las villas miseria de Río. Se sabe además, según comprueba ella misma, de varias rutas semejantes: hay programas para ver personas que cometen autoflagelación o el turismo de zonas de guerras. En Irlanda se hace la llamada ruta del IRA. En Filipinas se vende un paseo donde hay grandes posibilidades de ser secuestrado. En Vietnam hay un paseo por los túneles de salvación. Los mismos filmes históricos como JFK, permite a los espectadores ver o sentir el preciso instante cuando se asesinó al presidente Kennedy, y en la última película de Mel Gibson, "La Pasión de Cristo", asistimos a una tortuosa flagelación constante de más de dos horas de filmación para mostrarnos el dolor infinito padecido por "el hijo de Dios", llevado a tales extremos inauditos e increíbles que el cine se presta más bien para un "porno-padecimiento" exhibicionista, lo que ha atrapado a millones de espectadores enganchados emocionalmente pues el filme, para rematar, se lanzó justo en la semana santa cristiana del 2004. Total que, en cierta forma, la pasión por "turistear" por la desgracia de los demás está bastante socializada. Imaginario de terror encarnado en el placer del viaje físico o imaginado.

Pocos se pueden considerar ajenos a esta morbosidad con la muerte como la otra cara del miedo y su más angustiante expresión. Por este camino es como uno puede entender el goce mundial de ver noticias sobre catástrofes de los otros. ¿O cómo explicar que las noticias del mundo occidental, en su parte central y más esperada, sean precisamente las escenificaciones más oprobiosas de las calamidades humanas? La exhibición por las cadenas internacionales de la decapitación en caliente y en tiempo real registrado en un video ante las cámaras de un estadounidense (Nick Berg) por parte de un comando pro dignidad en Irak (el 11 de mayo del 2004) que lucha contra la "invasión de su país", muestra la continuación de un "relato urbano" perverso en distintos actos que aparecen en diferentes emisiones (como seriadas)

en los cuales se va desencadenando uno sobre lo otro: ataque a las torres gemelas en Nueva York (y en consecuencia otro día posterior) fotos de una torturadora en Irak (y en consecuencia otro día posterior), video de una decapitación por parte de un grupo extremista pro Islam mostrado por la TV. Pero también deja ver hasta donde vivimos una iconoclasia fundamentalista que usa el público mundial con fines de estrategia de guerra y de creación de opinión pública favorable tocando imaginarios éticos.

Los cuerpos

¿Y dónde está el cuerpo? El cuerpo, paradójicamente frente a su evanescencia y a su desterritorialización, se torna cada vez más uno de los centros del mundo. De aquellos años sesenta cuando la juventud se abandonaba en expresiones naturales, cabellos largos, amor libre y hasta vida comunitaria, al nuevo milenio, cuando la programación se impone, hay notables diferencias. Hoy el cuerpo aparece como el objeto de distintas inspiraciones y manipulaciones científicas y tecnológicas, pero también es meta de nuevas prácticas de comunicación.

Los jóvenes acuden a múltiples incisiones corporales en formas de tatuajes o aretes en distintos lugares de su anatomía, lo que incluye hasta perforaciones en las lenguas, como una de las ceremonias más transnacionales. En los últimos días, la acción *piercing* penetra el cuerpo en los mismos ojos según una técnica desarrollada en Holanda denominada *Jeweleye* que incrusta una lujosa joya de 2,5 milímetros en el globo ocular. La silicona se descubre como un segundo músculo carnoso para inflar bustos o arreglar imperfecciones cutáneas. Los ancianos, a su vez, temen a su cuerpo solitario, como ocurre en especial en ciudades europeas donde animales domésticos como el perro suele ser el mismo signo del temor a sentirse solos y relegados (Ver Fotografía 7).



Fotografía 7. Mujer y perro en Barcelona

La ciencia nos promete clonaciones humanas a lo cual ya ha dado respuestas para extraer células de embriones excedentes en tratamientos de fertilidad. Completar el mapa del genoma humano extraído de la memoria de nuestros cuerpos es hoy la mayor promesa y la más contundente fantasía de la medicina del nuevo milenio. El arte asume en los últimos años cuerpos en mutaciones desbordadas hacia un futuro incierto. En fin, como reconocería el antropólogo francés David Le Breton (2002), la anatomía no es más un destino, cuanto una materia prima para modelar, redefinir, para someter al diseño. El cuerpo se ejercita como una página blanca a partir de la cual escribir nuevas expresiones y, por tanto, en la base física para la creación de nuevos imaginarios de conquista del saber sobre la materia. El cuerpo en calidad de objeto esencial de las nuevas industrias de la mente que lo persiguen para sacarle más provecho. Distintos artistas pueden ser ejemplos sonantes de esa exploración por los cuerpos mutantes.

Asistimos a su vez, entonces, a un momento de abundancia en la representación de los cuerpos en su condición deseante, en sus marcas

e insignias, en la moda, en la muerte y su condición de cadáver, en sus alienaciones o en sus diferencias de género y en sus varias expresiones de tercerías, como el cuerpo jubiloso de los homosexuales, el de los exhibicionistas, el de los gay que llenan desfiles y paradas en los centros de las ciudades más globalizadas desafiando las miradas de los ciudadanos corrientes, heterosexuales (Ver Fotografía 8).



Fotografía 8. Desfile Gay

Si examinamos la foto publicada en un *magazine* especial sobre la moda (Ver Fotografía 9), podemos apreciar cómo decenas de fotógrafos, camarógrafos y público en general quedan extasiados ante una ne-na que se posa ante ellos desafiante y provocadora para ofrecerles su cuerpo, su sexo, sus senos y quizá una sonrisa que no podemos constatar, pues la imagen que vemos de ella está de espaldas y para el observador de la imagen apenas nos da su trasero. Pero el ambiente general del escenario es silencioso y algo sagrado. Ninguna de las 35 personas (30 hombres, 5 mujeres) encuadradas sonríe o falta atención sobre lo que se le vienen encima: todos parecen estar en otro mundo, alledados o perturbados, y sin excepción con la mirada sobre las zonas

sexuales del cuerpo casi desnudo de esa niña provocadora que los anestesia. Quizá una mujer situada en el lado derecho debajo de la escena es la única que con una mirada entre indiferente y ligeramente cuestionadora parece preguntarse por lo exagerado de la tensión visual, mientras los demás sucumben ante el hechizo.



Fotografía 9. Modelo mirada al extremo

La imagen de la hembra exquisita captada por el fotógrafo en un momento preciso (alta visibilidad por el gesto espontáneamente captado) nos deja ver la valoración del cuerpo en el nuevo milenio. Si uno tradujese un sentimiento de los observadores de ese momento no encuentra la diferencia ante la postura que se daría ante una pintura realista de un paisaje de naturaleza extasiante, una imagen divina o un crimen atroz. Sus admiradores quedaron mudos o atónitos bajo el efecto calculado proveniente de una imagen de esta criatura divina. El cuerpo asume la función que otrora cumplió en el arte y en la fotografía el rostro, incluso como marca de identidad. El cuerpo aún en esta sesión de alta concentración erótica también disfruta de una “belleza trascendente”, casi espiritual.

Pero ello no está lejos de las prácticas del cuerpo en los gimnasios. Decía en otro escrito (Silva 2005a) que hace pocos años hombres y mujeres esperaban la noche para declarar su amor o, al menos, para atraer al otro. Los sitios preferidos iban desde un bar o café, hasta el cine o caminatas por la ciudad, cuando no una fiesta, que luego se volvió *fiesto*, para significar un poco de más de relax y promiscuidad. Días de picardía y bohemia, donde al cuerpo se le sacaban emociones más bien relajadas, con posturas incorrectas, nacidas de la joroba, producto de conversaciones en mesas o de torpes bailes, de como ensayaban las parejas modos de acercamiento. Hoy la gente se conoce más de día.

Con cuerpos desafiantes en su poder y belleza. Los gimnasios, en cierta forma, han remplazado los cafés; y los ejercicios físicos, diestros y calculados, las conversaciones. Las personas antes que hablar se admiran. Cada uno se declara escultor de su propio cuerpo. Los gimnasios atraen cada vez más a ciudadanos laicos convirtiéndose hoy en uno de los principales sitios para encuentros con fines amorosos. Aún así son sitios cada vez más blancos, ascéticos y silenciosos, que evocan sectas secretas para iniciados. Llenos de extraños aparatos, que ya se han comparado con salas de torturas, cada uno para estimular algún secreto músculo que haga más saludable y *sexy* nuestros cuerpos.

Pero al mismo tiempo de esa asepsia triunfadora asistimos a un nuevo embate sexual en distintos escenarios urbanos que amplían su condición de recinto mental del cuerpo. El uso de Internet ha permitido una inaudita circulación de mensajes sexuales que aprovechan el anonimato o la intimidad del medio para arrebatar pasiones. Los sitios *swingers*, palabra que significa oscilación, libertad de movimientos, iniciados en Suecia y de gran apogeo en los Estados Unidos, ya tienen clubes en varias ciudades latinoamericanas y todos se llenan en búsqueda de nuevas experiencias sexuales: cambio de pareja, exhibicionismos, voyerismo, fetichismo, salas de tortura light y “swingear” lo que implica, no una relación paralela a la pareja, sino una manera de fortalecer la original, de ampliar la relación sexual incluso de matrimonios “más allá de los convencionalismos tradicionales”.

El programa neoyorquino *Sex and the city*, con rebuscadas historias y ficciones de sexo prohibido, ha arrasado con premios y reconocimientos, convirtiéndose en uno de los de mayor audiencia en ciudades estadounidenses. Los *reality* en varias ciudades del mundo encierran a jóvenes para filmar sus intimidades, pero lo que buscan al final de cuentas son las escenas eróticas de sus protagonistas. El Museo de Arte Contemporáneo de San Francisco realizó a finales de 2002 las primeras jornadas de “masturbatones”, en las cuales unas artistas se acarician mientras un público selecto las mira por ventanillas. La masturbación, pues, elevada a condición de arte público urbano y efímero.

En estos ambientes la sociedad victoriana fustigada por Freud parece vivirse al revés: ya no se trata de un exceso de represión donde un “súper yo” moral impide contactar al cuerpo como descarga placentera del sexo, sino al contrario, de vivir un franco exhibicionismo público que contacta los oscuros fantasmas del deseo. Ya no basta con masturbarse, una acción usualmente solitaria de cada uno con su cuerpo solo frente al espejo primario por tradición, sino hay que mostrarlo a otros, para que ayuden a imaginar.

El cuerpo exhibicionista juega a su vez con una sobre-atención en las dietas y al mismo tiempo que, en especial mujeres jóvenes, deciden enfermarse de anorexia, y sus figuras de cuerpos reales van desapareciendo por una imagen que se forjan de ellas mismas. La sociedad consumista, de otro lado, conduce a los ciudadanos a comer grasas y *fast food* que ocasiona gorduras monumentales, en especial, en países de vida más frenética como los Estados Unidos (donde uno de cada tres ciudadanos tiene sobrepeso). Las acciones incluso jurídicas contra negocios de marca global como McDonald's o Marlboro por vender comida inflada de calorías o por afectar la salud de los pulmones, ha ocasionado millonarias demandas en las cuales se argumenta un ataque a la integridad de los cuerpos. Un cuerpo engordado es cuerpo enfermo. Pero hoy más que nunca las enfermedades son de naturaleza estética. La fealdad produce discriminación como lo ha sido la raza, las etnias o el color de la piel. Un cuerpo perfecto, juvenil, que no envejezca, sano, atlético, activo, se torna una exigencia. En el sur de California, en pos-ciudades

reconocidas como Irvine, los mismos andenes donde transitan las personas no son diseñados para caminar y hacer vida social sino para trotar y ejercitarse, por lo que de su población estarían excluidos los viejos o los inválidos por no poseer las condiciones de agilidad necesaria para el ritmo de vida vigoroso que se exige socialmente.

Si examinamos a su vez la mirada en la pintura y en las artes del nuevo milenio obtendríamos una mayor comprensión del espacio representado y de los modos de pensar nuestra cultura contemporánea. A diferencia del renacimiento, en donde el cuadro es negado como superficie porque se ha transformado en una ventana por medio de la cual creemos en lo que vemos según el truco del código matemático perspectivístico, por el que miramos el mundo ordenado en un espacio, el arte actual gana el rasgo de la multiplicidad y se pone al lado del tiempo, de la reflexión. Las vanguardias a su vez, como sabemos, caen y ya no imponen un ideal absolutista, una verdad única, permitiendo a las distintas estéticas la originalidad del punto de vista del creador y pensador, emparentándose el arte aun más con la filosofía. Así se permite el regreso a otras figuraciones libres o a la creación inesperada tanto en la pintura como en videos, instalaciones y artes de fragmento. Una de las características planetarias de la opción de la visión por fragmentos actuales está representada justamente en el *zapping* televisivo.

Los cuerpos físicos se encuentran así con los virtuales para hacer crecer una nueva economía desde la estética y la comunicación. La materia se sobrecarga de información. El pensamiento colectivo no es otra cosa que la vida de signos en permanente intercambio y en los cuales en cada momento debo imaginar mi propio cuerpo para saber como ver y ubicar los cuerpos de los demás. Y ese cuerpo cada vez más imaginado campea por los nuevos escenarios urbanos.

Los dobles

El doble mecánico, el doble arquitectónico, el doble electrónico, el clon, o la serialización de los dobles en la ciencia y en el futuro tec-

nológico aparecen como los ídolos del pensamiento contemporáneo. Esta definición hacia el dos llega a su máxima expresión en la búsqueda del otro como fundador de la modernidad, cuando la filosofía, la lingüística o el mismo psicoanálisis, disciplinas que abren la subjetividad del siglo XX, se preguntan por el yo desde el otro. Una vez que la lingüística moderna se inquieta por la subjetividad del lenguaje y hace nacer las teorías pos-estructuralistas que buscan entender los niveles de significación de los distintos enunciados y no tanto la formación de las frases como unidades gramaticales, presenta entonces el interrogante: ¿Dónde estoy yo en el otro? O bien, ¿cómo el otro entra en mí a través de la palabra? (Fotografía 10). Son interrogaciones también de una filosofía de lenguaje que quiere entender las marcas existenciales de los sujetos expresadas en la materia verbal. O también, de la misma naturaleza dual, esa pregunta certera del psicoanálisis sobre ¿dónde está ese otro saber del que yo no sé, ese tal saber de lo inconsciente que afecta mis representaciones y mis modos de percepción? Yo estoy allá donde yo no pienso, yo pienso donde no estoy, parafraseaba Lacan a Freud para indicar el “lugar” de lo inconsciente (Flower-MacCannell y Zacarin 1994: 15) ¿Cómo un sentido es dicho precisamente por la palabra que falta? Así que el doble de hoy en día tiene su origen arqueológico en la otredad del pensamiento moderno del siglo XX.



Fotografía 10. Dobles

Sin embargo, el otro en la dimensión del doble avanza en el nuevo milenio hacia un otro desconocido, hacia el otro perturbado, hacia su negación, hacia el delirio de uno igual que yo, el semejante, la especie, digamos, que no se puede o no se quiere reconocer, y entonces el gemelo tiene la misma probabilidad de verificarse en el deforme, en el monstruo, en la criatura feroz creada por los humanos y que podría salirse de control. El gemelo correspondería al mito del narciso en la verificación ante el espejo y la pérdida de uno de dos idénticos produce una compensación por imagen, pero como afirma un ensayista “el todo similar (viene a ser) el todo diverso” (Cecchetti 2001: 30). El atentado de Manhattan contra unas torres gemelas y por tanto hijas del dos, ha utilizado el poder de la imagen para crear una nueva realidad en la cual lo mediático es el “verdadero doble” de la realidad por generarse en especial una transmisión televisiva para todo el globo y en directo con tiempo real. Se constituye ese hecho en la imagen mediática más globalizada del nuevo milenio tanto por su poder de destrucción como por sus efectos políticos y sociales en el reparto de un nuevo orden en la vida social

El doble televisivo se hace, pues, ventana y reflejo de los imaginarios de miedo y terror y parte simbólica determinante de la legitimación de un Estado pre-fascista que tiene como su más segura misión entablar la lucha contra el terrorismo, objetivo que atenta de diferentes maneras contra la misma significación histórica de polis y de urbe. Vivimos, al parecer cada vez más, un ambiente psicológico pre-bélico de modo permanente pues poco a poco se va instaurando un nuevo orden socio-político que pone en peligro el propio sentido de ciudadano libre (todos podemos ser terroristas potenciales) o bien se le se recortan consistentemente sus libertades en pro de una presunta seguridad.

Si la imagen del niño ante el espejo ha permitido para algunos analistas como Lacan observar allí el nacimiento del yo existencial, también es cierto que el mismo espejo nos enseña que ese infante antes que interesarse por su propia imagen lo hace por la del otro. Sólo luego del séptimo mes reconocerá su propia figura cuando empieza el

balbuco. Pero esa imagen inicial y jubilosa de recorrer ante el espejo primario el propio auto-reconocimiento cederá a otro secundario, el otro espejo que todo me devuelve menos mi misma imagen, como es la pantalla del cinematógrafo, donde las operaciones imaginarias cobran toda su intensidad. El filme, como lo explicó Christian Metz en su momento, es todo imaginación: el espejo no existe sino una pantalla (iluminada) aparece en su lugar, y los que están allí representados no son seres reales sino hechos de luces y de sombras. Pero el doble televisivo va de otro dado y es de otra naturaleza especular a la del cine. El efecto de realidad del cine se sustituye por el efecto de espectacularidad del televisor. Ya no importa la verdad de lo que la televisión diga, sino que sea mostrado. Los cuerpos de los otros convertidos en imágenes hogareñas se hacen seductores. Son las nuevas imágenes (ahora no iluminadas sino encendidas de modo permanente) cotidianizadas que viven los espectadores. Pero este espejo terciario de la televisión apunta en una de sus aristas al desprendimiento o mejor quizá, borramiento, de la realidad extra-pantalla. La negación del otro de reconocimiento social sustituido por el doble que me visita en todo momento asemeja tales acciones a las conductas delirantes. El deliro se manifiesta entonces “como la expansión incontrolada de lo imaginario que invade y somete la realidad” (González 1992: 150). Esta agresividad imaginaria termina por resquebrajar el espejo primario.

Y si ahora frente a una pantalla de *video-games*, máquina de viajes simulados, ponemos la máscara facial o el casco electrónico conectado a un ciudadano-espectador cubierto de sensores por todo su cuerpo, se asistirá a una realidad tridimensional generada por un computador. “Se abre, entonces, delante de nosotros, un universo nuevo y nuestra mente se vuelve cohabitante de dos cuerpos” (Alfano 1998: 8). ¿El delirio paranoide? Esa posibilidad de movernos dentro de un ambiente intangible pero que permite interactuar con objetos nos hace soñar la posibilidad futura de plasmar en nuestro mundo la fantasía corporizada (metida en nuestros nervios y cerebro muy adentro de nuestros cuerpos) donde pensar y sentir son las misma cosa. La simulación se vuelve realidad imaginada. La realidad imaginada la misma pulsional.

Los cuerpos humanos, digámoslo entonces, son calcados por la ciencia, por la tecnología, por las industrias culturales. En la página www.realdoll.com (Castro 2001: 12), el ciudadano puede hallar un nuevo proyecto erótico montado sobre el doble que combina la tecnología y el comercio con la exploración de recónditas perversidades. Muñecas hembras o machos hechas de silicona a tamaño natural, que pesan 175 libras, por un precio de \$US 6.999, y envío a domicilio, para ser usadas en todos sus orificios, incluyendo los anales. Variedad de 8 tipos de penes en los varones, o de senos moldeables y vaginas absorbentes en las mujeres. Es tal el empeño de fidelidad con los cuerpos reales por parte de los fabricantes que piden a sus clientes describir, con anterioridad a la fabricación de su muñeca personalizada, color de piel, de cabello y hasta aromas con la cuales quiere sentir a su amante perfecta o perfecto. El mundo ya no es tanto imagen, cuanto cuerpo inventado. Del mismo tenor es el caso de la investigación sobre la computación afectiva del Instituto Tecnológico de Boston donde fue construida una mujer robot llamada "Kistme" preparada para sumir la mímica facial "correspondiente a emociones como miedo, rabia, felicidad y la cual será prevista de un canal lagrimal que le permitirá llorar sobre los males del mundo en el cual está obligada a vivir".

Tenemos entonces modelos de cuerpos diáfanos y livianos, sin pesos y sin marcas existenciales, que ya no corresponden a esas máquinas pesadas de la modernidad que fabrican cosas para la producción mundial de las necesidades urbanas, sino que hacen cuerpos duplicados a los que también se le doblan las emociones y sus modos de expresar sentimientos. Se acercan cada vez más los cuerpos físicos a aquellos electrónicos descorporizados por naturaleza, sin peso pero con fuerza referencial que se anidan con fortaleza e ilusiones futuristas en nuestra imaginación contemporánea.

Las casas en su condición de hogares quizá sean hoy, precisamente, uno de los sitios más asediados por la nueva urbanización ciudadana pues son estas mismas las que se convierten en los nuevos lugares de trabajo a través de redes informáticas que finalizan en cada hogar enchufándolo. Los espacios de trabajo se duplican también y mientras

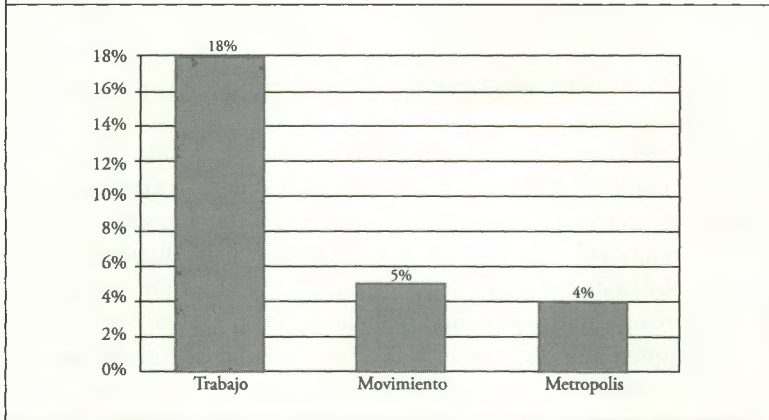
las oficinas se instalan en casas, aquellas se doblan como hogares donde se hacen reuniones, comidas, fiestas familiares. El hotel y los aeropuertos pasan a ser los nuevos lugares de ciudadanos en tránsito, y en ambos lugares, el comercio de la “ciudad global” encuentra su mejor expresión ya que allí mismo están, en una repetición neurótica y desafiante a la multiplicidad anhelada, los mismos almacenes, las mismas marcas comerciales, los mismos productos que se consiguen en todo el mundo, pero con un aporte propio al *marketing* mundial: lo étnico. Lo étnico que dobla, simulando las diferencias culturales, empobreciendo desconsoladoramente la visión y los recorridos internacionales como si todos fueran el doble del anterior. Así de España habrá castañuelas en todas las tiendas globales y de ciudad México sombreros immortalizados por el pintor Diego Rivera como la metáfora de la pose mexicana. Y así sucesivamente.

En nuestras encuestas sobre percepción del otro ciudadano hechas en varias ciudades iberoamericanas³ las palabras con las cuales se identifica a las ciudades son no sólo pobres sino en muchos casos equivocadas o transferidas de otra ciudad del mismo país: Buenos Aires, el tango, Ciudad de México, la música ranchera y el sombrerón; La Paz, los indígenas; Caracas, las reinas de belleza o el petróleo; Sao Paulo, el carnaval (que es en Río); Asunción con un estadio de fútbol; Santiago, el general Pinochet y Barcelona los toros (que corresponde más a fiestas de tradición de otras ciudades españolas como Madrid) y así sucesivamente. Más o menos lo que se compra como *souvenir* de los viajeros apurados. La publicidad de Brasil de una *garota* con una seda dental en su bellísimo y tentador cuerpo pasa a ser también por desplazamiento metonímico la representación visual de Sao Paulo (Ver Gráfico 2), una ciudad, al contrario, industrial y fría por convicción y naturaleza; el caribe una isla romántica; el mediterráneo una cena al lado del

3 Proyecto bajo mi dirección, “Culturas urbanas en América Latina y España desde sus imaginarios sociales”, Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia (1999-2005), en el cual se busca revelar los croquis afectivos sobre cómo viven las ciudades los ciudadanos para, a su vez, establecer modos comparativos de ser urbanos entre las ciudades del estudio.

mar azul; y así una frenética repetición incansable de íconos turísticos. Se desarrolla una especie de lenguaje del deseo codificado en especial para el turismo de masas. La idea de un tiempo libre crece como imaginarios de libertad y las industrias del bienestar responden a esas necesidades pero con el máximo de reducción de auténticos paseos libres. ¿Hasta dónde pues se empobrece la visión del mundo en un planeta paradójicamente hecho de imágenes infinitas?

Gráfico No. 2
Cómo se percibe Sao Paulo



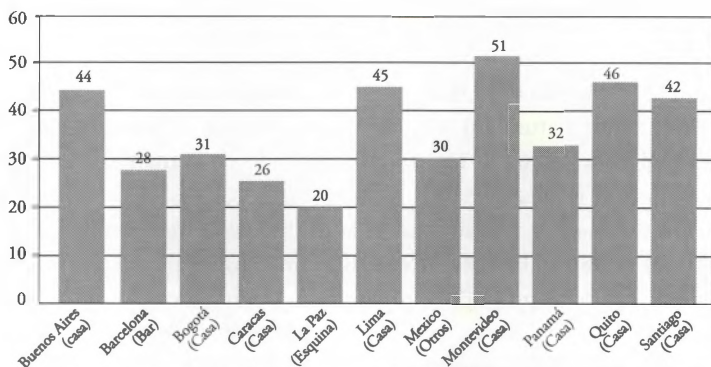
Fuente: Tempo investigaciones, Bogotá, para el proyecto "Imaginarios urbanos" (1999-2006)
Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia. Coordinación estadística: William Silva.

Sin embargo es diciente que algunos de los lugares más solicitados para visitar sean esos mismos que un día fueron de uso de cuerpos pecaminosos o marginales, como la calle 42 en Manhattan; la zona de pornografía y de prostitución en Ámsterdam; donde viven los artistas en Montmartre en Paris; donde vivieron los malandros del tango, el Caminito en Buenos Aires, o donde se filmaron escenas diabólicas como en "El Exorcista", diagonal al Museo de Historia Natural en Nueva York; donde vivió un personaje como la Casa de Neruda en

Viña del Mar en Chile, o donde se refleja el poder de las finanzas como Avenida Paulista en Sao Paulo. En fin, a pesar de la alta codificación de los lugares a visitar en un paseo por otras ciudades sobrevive un anhelo fantástico y rondan los fantasmas urbanos por los visitantes. Y si un fantasma urbano lo definimos como la presencia de lo inconcebible que me ata con alguna fantasía ciudadana colectiva, entonces se puede argumentar que aún en circunstancias comerciales se cuelan anhelos sociales que hacen otras visiones.

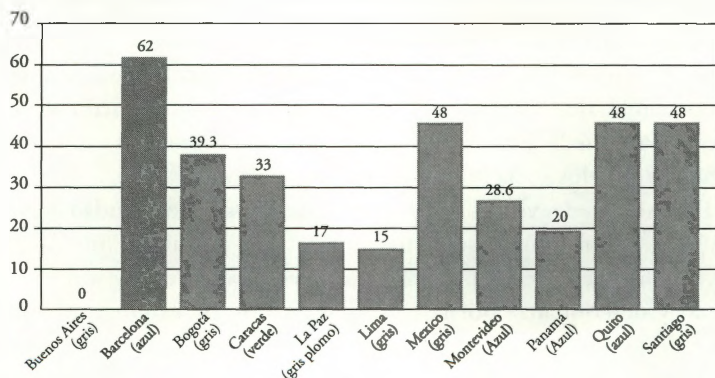
Ello se puede ver cuando se les pregunta a los ciudadanos de América Latina donde se ponen citas y encontramos que la gran mayoría lo hace en sus propias casas (Ver Gráfico 3) dejando ver el miedo y desconfianza por la ciudad, o cuando se les pregunta por el color de sus ciudades la gran mayoría las ve grises a pesar del colorido de sus paisajes y el sabor de su música sabrosa (Ver Gráfico 4): algo nos están diciendo de la evocación de sus ciudades estas paradojas imaginarias.

Gráfico No. 3
Lugares preferidos de citas



Fuente: Tempo investigaciones, Bogotá, para el proyecto "Imaginarios urbanos" (1999-2006) Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia. Coordinación estadística: William Silva.

Gráfico No. 4
Colores de las ciudades



Fuente: Tempo investigaciones, Bogotá, para el proyecto "Imaginarios urbanos" (1999-2006) Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia. Coordinación estadística: William Silva.

Los imaginarios del doble provienen pues de un mundo cada vez más hecho de recintos mentales, espacio donde convergen como lo señala Pierre Lévy, la inteligencia colectiva y la economía del conocimiento (Lévy 2001), donde los productos de la inteligencia en una sociedad dominada por el conocimiento como derechos de autor, licencias y patentes representan grandes flujos de capital en ascenso y así el trabajo cambia de naturaleza al hacerse cada vez más creativo, intelectual, relacional y virtual y por tanto más implicado en la máquina como su más poderoso doble.

Pero esa máquina de hoy no es la misma de la modernidad industrial pues estamos al frente de intensas mutaciones frente a otros aparatos que fabrican productos inmateriales como lo es el computador. Y si al contrario del sueño que viene del dormir y que mira hacia atrás en una auténtica arqueología de los sujetos, los imaginarios miran hacia adelante, se construyen como futuro diurno en vigilia, y se harán globales a partir de su misma dimensión tecnológica y biológica.

Lo pos-industrial en perspectiva será por lo tanto la cultura de una

nueva cuestión metafísica en la relación entre la técnica y lo humano. Lo pos-humano y pos-orgánico. La demanda radical del superhombre. La técnica como lo ha intuido cierta filosofía pos-nietzscheana llevaría a la divinización del ser humano. La capacidad de la técnica de sustituirse en el tiempo(...) ser en el tiempo. Entramos entonces en la capacidad de duplicar el mundo. La biologización de la máquina.

Quedaría por preguntar en este punto, y como nota final, junto a los medios y la técnica, ¿qué hace el arte frente a los imaginarios globales? Al examinar la mirada de hoy en algunas de sus más significativas producciones se podría decir que el arte, en especial el denominado público, busca actuar en contravía de la homogeneización mediática. Quizá una de sus funciones principales sea expresar lo que los medios callan, o decirlo de otra manera, para hacer ver lo que precisamente invisibilizan los medios de tanto mostrarlo. En todo caso el arte más valorado de las últimas décadas se centra más en la inteligencia que en la sensualidad. Es desde este accionar que logra su dimensión tanto política como estética y ética.

Pero ¿puede el arte competir y sobrepasar a los medios en sus efectos sociales? Preguntas que afloran en recientes discusiones frente a los modos de actuar del arte desmaterializado de hoy, del arte que no, se define tanto en la forma cuanto en las ideas. Antes de darse varios movimientos modernistas no era necesario plantearse si un objeto era arte o no pues era claro socialmente su definición en la belleza misma que se conseguía en una obra. El arte era la obra, justo la obra artística. Hoy en la contemporaneidad todo objeto puede convertirse en ser portador de un hecho de arte, lo que quizá lo aleja, paradójicamente, del público no especializado.

El crítico estadounidense Arthur Danto, quien en la década de los ochenta llegó a predecir la muerte del arte fundado en la obra material, reconoce que las películas son arte popular, y ahí en ese reconocimiento público radica su importancia, el hecho de que son populares y todos tienen acceso a ellas. Pero el *pop art* (luego de Andy Warhol), también era popular porque se hacía arte con objetos cotidianos, con las historietas, con las latas de sopas o con las cajas de ja-

bón. Pero la gente, en cambio, no lo veía así, se sorprendía. Nunca había pensado en estos objetos cotidianos como objetos artísticos. La gente los reconocía porque los veía en su vida, pero nunca los había visto como arte y “fue entonces cuando se hizo necesario pensar en ello”. Ahí, en ese pensar el objeto diario que se volvía arte, es seguramente cuando se dan las condiciones para acercar el arte o su producción al pensamiento y a la filosofía. Pero las rutas contemporáneas avanzaron hasta una banalización tal en la producción, que sus propuestas se hicieron insostenibles como hecho estético, confundiendo-se muchas veces más con espectáculos o divertimentos públicos, muy cercanos a lo que hacen los medios en especial el *show* televisivo.

Varias de las obras más inquietantes presentadas en dos de los más importantes eventos de arte en los primeros años del nuevo milenio: Documenta 11 (Kassel, Alemania 2002) y la 26ava Bienal de Sao Paulo (Sao Paulo, Brasil 2004), “paralelizan” sus obras con la producción mediática hecha sin fines de dominio estético. Aparecieron con fuerza novedosa en sus “salones (recintos) de arte” el foto reportaje, el video-clip documental de sucesos vividos (como varios sobre el derrumbamiento de las torres en Nueva York) o colecciones de fotos sobre intimidades sociales⁴, entre otros géneros que ingresaron con fuerte valor artístico a los lugares donde se muestra periódicamente el arte contemporáneo de mayor reconocimiento.

El arte mostrado en tales circunstancias, en cambio de rivalizar con los medios parece que usan a éstos como objetos desde donde expresar, y así como en décadas anteriores se luchó contra un fetichismo del objeto (la obra en físico) para valorar más el proceso creativo en un objeto cotidiano, parecería que ahora entran también los medios a

4 Se llegó incluso a presentar el transcurso de investigaciones sobre imaginarios urbanos donde los croquis ciudadanos sobre escalas emocionales en temas como miedos, angustias o esperanzas, se justificaban como un arte colectivo de ciudadanos que imaginan y por tanto producen hechos estéticos creativos. Al respecto nuestras investigaciones sobre imaginarios urbanos adelantadas con grupos de investigación de 14 ciudades y recogidas “como obra” por la exposición alemana en el libro ya mencionado (Silva 2003a).

ser “tocados” por el arte para desde allí extraer sentidos no propiamente mediáticos sino estéticos para que les sirvan como vehículos de formas e ideas que el artista quiere proponer. Los medios son objetos, pero no cualquier objeto. Son esos recintos privilegiados desde donde se producen las tele-ciudades, esas mismas del urbanismo sin ciudad. Los imaginarios globales avanzan así como dominantes de las nuevas urbanizaciones transnacionales, mientras el arte público se constituye quizá en su otro lado.

Los Centros imaginados de América Latina*

A l recorrer la Calle Hidalgo en el centro de México D.F., algunos ciudadanos sentían hasta hace poco un olor nauseabundo que los obligaba a taparse la nariz para escapar de esos indeseables aromas. La alcantarilla fue canalizada pero los olores continuaron. Para evitar este contagio colectivo las autoridades decidieron finalmente instalar en el lugar mismo de la fetidez la escultura “El caballito amarillo” del artista Sebastián. Con esta operación estética se cambió una desagradable percepción olfativa imaginada por una fuerte imagen visual ecuestre moderna.

En Buenos Aires, Carlos Gardel es todavía el personaje típico porque representa a la ciudad en diferentes lugares emblemáticos de su centro histórico como el Obelisco o la reconocida Avenida Corrien-

* El presente ensayo nace de una invitación de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Sede Ecuador, donde se presentó originalmente dentro del Simposio “Centros históricos de América Latina: gestión de suelos”, coordinado por Fernando Carrión (18-19 de junio del 2005). Luego se presentó actualizado por su autor dentro del “Coloquio Internacional Imaginarios, lugares y metrópolis” en la Universidad Autónoma de México UAM, coordinado por Miguel Ángel Aguilar, Daniel Hiernaux, Alicia Lindón y Sergio Tamayo (19-27 de octubre del 2005), quienes editaron el libro *Lugares e imaginarios en las metrópolis* (Barcelona: Anthropos, 2006). Representa en el pensamiento de Silva el aplicar su metodología de los imaginarios a una área geográfica específica, los centros históricos, y poner a funcionar sus criterios dominantes en este aspecto, además de unirse a este movimiento de preocupación por el futuro de tales zonas históricas de las principales ciudades del continente, lo que le

tes: el cantante andaba por esas calles donde se le recuerda con la imagen del típico porteño pícaro o “piola”, ese “tipo bien pintón”, “bien vestido y siempre ganador”. También Gardel es evocado en nuestros estudios (Silva 2005a) como parte de la Buenos Aires de los “barrios tangueros” –La Boca, San Telmo, Barracas, donde según ellos nació el tango–, el más urbano de los ritmos latinos, describiendo a toda la ciudad con la canción más representativa del género: “Mi Buenos Aires Querido”¹. Pero esta figura mítica de comienzos de la vida urbana en la primera parte del siglo XX es también reclamada como originalmente suya por Montevideo, exhibiendo su acta de nacimiento en esa ciudad. Y todavía más; en Medellín, Colombia, celebran cada año en las cantinas en el sector de Guayaquil, en pleno centro urbano, no el nacimiento de Gardel, sino su muerte, pues a su parecer ciudadano se es del lugar donde uno muere, lo que allí ocurrió en un desdichado accidente aéreo en 1935.

Y las percepciones ciudadanas que responden a los centros de nuestras ciudades del continente como hecho de cultura pueden seguir sin fin. Verdaderos o falsos, no importa. Se construyen en la memoria ciudadana como ciertos. Rigen comportamientos sociales, identifican comunidades, generan batallas entre seguidores de las mismas causas, vislumbran el futuro. Poseen en común que son fantasías ciudadanas nacidas al calor de la fricción social y poco a poco se convierten en hecho público. La ciudad desde estas visiones pasa a ser un efecto imaginario de sus ciudadanos. Por ello los distintos caminos para dibujar esos mapas de afecto ciudadanos han de orientarse hacia su captación emocional. Si un sujeto siente un olor inexistente es inte-

hace tomar mayor conciencia de una dimensión política en los estudios de los imaginarios urbanos. Como escritura también vemos que Silva intenta en el presente artículo una narración inter-textual con sus colegas del proyecto, pues introduce grandes párrafos de los autores de los libros de la colección de “Ciudades imaginadas” (editorial Taurus), de la cual ha sido su editor, a quienes les pasa la voz narrativa. Así que este ensayo es una síntesis de su trabajo como autor y editor y por esto se convierte en un experimento no sólo de investigación sino de escritura colectiva y de literatura urbana, lo cual va a ir tomando fuerza en sus siguientes trabajos de imaginarios.

1 Notas de las coordinadoras de *Buenos Aires imaginado*, Lacarrieu y Pallini (2007).

rés de la psicología individual, pero si la fantástica sensación es colectiva, rebasa las fronteras íntimas y entra en el campo de las culturas ciudadanas: sus imaginarios urbanos.

¿Qué pueden aportar los estudios de los imaginarios para dimensionar los aspectos identitarios y culturales en los centros de las ciudades como hechos urbanos en especial ahora en el nuevo milenio? Permítanme pasar primero por algunas aclaraciones conceptuales. Al hablar de los imaginarios le damos algunos alcances al término. Mientras los sueños son nocturnos y arqueológicos, y por tanto miran hacia atrás, los imaginarios se ponen de cara al futuro y lo visionan a su manera. Pensar al ser *in futuro* corresponde a una concepción digamos pura, por fuera de discusión realista. Sin embargo, el ser *in futuro* sí aparece en formas mentales. Decir, como lo evidenció el lógico estadounidense Peirce, que el futuro no influye el presente es una doctrina insostenible. Equivale a decir que no hay causas finales o fines. Los imaginarios llevados al estudio urbano contemporáneo averiguan para dónde sentimos que vamos. En este caso se da la vuelta a la ciudad de los arquitectos para mirar su otro lado, los habitantes, sus culturas. Esta propensión de estudios parecen entonces fortalecerse a la par con una tendencia a la “desmaterialización de la ciudad” o mejor dicho de su ser urbano.

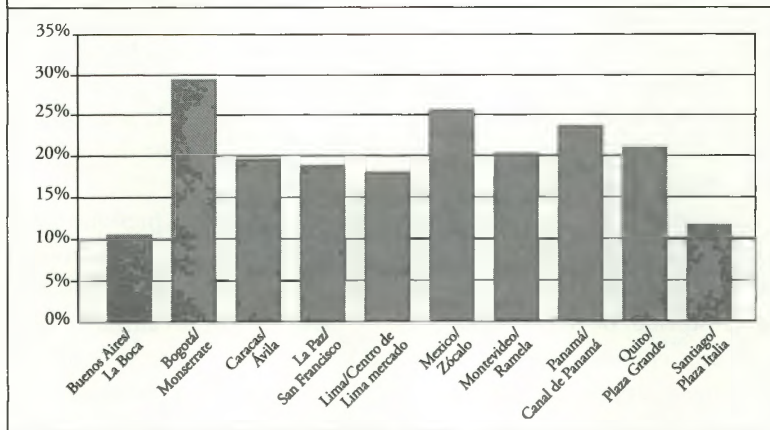
Urbanizar las ciudades significa cada vez más en la presente perspectiva atender un efecto que viene desde afuera, desde las tecnologías, los medios y los saberes, desde donde entendemos cómo los centros históricos de nuestras ciudades son cada vez más urbanizados. Pero debemos entender que la ciudad visible, de los mapas, de los edificios, de límites geográficos, crece paralela o es absorbida por la invisible, de las base de datos, de las interacciones virtuales, de los croquis.

La Telé-polis o ciudad a distancia (de la que hablan autores como Castell o Echavarría) ya no se ve. Entre Polis y Telé-polis se agranda la diferencia. Y es justo en ese momento que la ciudad imaginada cobra su estratégico valor. Si la ciudad se ve pero su urbanización es invisible, nuestras acciones de vida urbana son cada vez más de naturaleza imaginada. Vivimos seguramente una primera vez en la historia donde

ser urbanos no significa vivir en la ciudad. Mientras la ciudad se desconcentra lo urbano se fortalece. De ahí lo discutible del pegajoso concepto de “no lugares” del sociólogo francés Marc Augé, pues sigue pensando en espacios físicos ciudadanos, tradicionales y estacionados, para concedernos la condición de urbanos, cuando la contemporaneidad los temporaliza, desde el tránsito, desde la acción entre sujetos y entre sus mentes cohabitadas mutuamente sin establecerse en algunos “lugares” específicos. Tal vez sea ésta la mejor manera de aceptar por evidencia la existencia de las sociedades del conocimiento en la cuales vivimos. Pero ¿y los centros tradicionales que sí se viven como hechos espaciales e incluso con límites concretos como los entendemos desde una condición imaginaria?

Gráfico No. 5:

Sitios reconocidos de la ciudad



Fuente: Tempo investigaciones, Bogotá, para el proyecto “Imaginarios urbanos” (1999-2006) Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia. Coordinación estadística: William Silva.

lectivas, algunas compartidas como el hecho de que el sitio más reconocido como emblema ciudadano queda en todos los casos situado en el perímetro reconocido como centro (Ver Gráfico 5), o bien escalas cromáticas o miedos ciudadanos en relación con sus centros de ciudades, y el nacimiento de nuevos centros con otros caracteres como los especializados o los mismos comerciales (*Shopping Center*). Frente al color, digamos, surge que la mitad de las ciudades se las imaginan gris (Ver Gráfico 4), y en especial sus centros, como pasa en Buenos Aires, Bogotá, Santiago, La Paz, Sao Paulo, Lima o México D.F., lo que bien se relaciona con la sensación de miedo dominante.

En el mismo número de ciudades en esos sectores céntricos, con gustos musicales que más bien corresponden a ritmos tropicales o roqueros no caben dentro del paradigma cromático del gris ni tampoco están asociados a sus centros, sino más bien a sus periferias o a nuevas urbanizaciones. Si seguimos ahora las pistas de la inseguridad en sus imágenes callejeras de sus centros podemos visualizar estas sensaciones en sitios como las fachadas de las viviendas en el centro de Caracas, en las cuales abundan rejas de metal para protegerse de los posibles atacantes (Ver Fotografía 11). De allí, entre otras cosas, nació el singular personaje céntrico y urbano caraqueño apodado “Hombre araña”: para evitar que se robasen el primer piso sus residentes le pusieron reja; luego se repitió lo mismo en el segundo y así sucesivamente. Pero el “Hombre araña” se ha servido de las mismas rejas para escalar y hurtarse, por ejemplo, un televisor del último piso y bajarlo por estas mismas mallas de seguridad.



Fotografía 11. Caracas enjaulada

Otros imaginarios del miedo urbano en ciudades latinoamericanas se refieren a sus centros de las ciudades cada vez más imaginados “como perdidos”. En Barcelona se discute, como lo hace el sociólogo Manuel Delgado, si la desbordada presencia de visitantes que les llega a diario no ha desplazado a sus ciudadanos para hacerlos turistas de su propia urbe. A su vez, en la mayor parte de las ciudades latinoamericanas sus centros históricos y tradicionales se sienten desatendidos. Examine algunos de ellos.

En Montevideo la “Ciudad vieja” apenas se piensa como *City* bancaria. Montevideo se fue construyendo como un no-Buenos Aires (puerto sin *porteños*) que son los del otro lado del río de La Plata en cuanto a frontera que divide e integra, pero también hace evocar al otro, de acá para allá. Sin embargo, “paradoja de rivales y hermanas, para los montevidianos no existe ciudad más afín a la suya que Santa María de los Buenos Aires”. Hoy, como constatan Álvarez y Huber (2004) en *Montevideo imaginado*, la bahía ya no figura en el imaginario de los montevidianos. “Mientras el Montevideo del puerto y la bahía ya no existe en el imaginario, apenas en la realidad, el croquis urbano de los montevidianos dibuja una ciudad que perdió la bahía y se estiró sobre el Río de la Plata” (Álvarez y Huber 2004: 29).

Empero, si seguimos indagando por su centro, o como allí se le llama, La Ciudad Vieja, sí es para los montevidéanos una figura representativa, pero de la arquitectura de su ciudad. Corresponde a un espacio urbano limitado por la línea donde estuvieron, hasta mediados del siglo XIX, los muros que rodeaban a la ciudad-fortaleza. Y se puede constatar que, la Ciudad Vieja pugna por salir de su alternancia entre *City* bancaria y tugurio portuario, *habitado por marginales y desgastadas prostitutas que poco se parecen a la letra del tango Mañana zarpa un barco: ya no son "muchachas de ojos tristes que nos vienen a esperar", aunque "seguramente el gusto de las copas parezca siempre igual, en los seculares cafetines universales.*²

La Ciudad Vieja, mientras tanto, siguen Álvarez y Huber (2004), trata ahora, en el nuevo milenio, de reconstituirse como ámbito residencial, ha logrado mejorar su perfil turístico; es el caso de Mercado del Puerto, enorme estructura de hierro que concentra la mayor atracción de turistas y montevidéanos. Luego de haber sido un clásico mercado de abasto, se transformó, como tantos similares, en lugar de gastronomía y tiendas típicas. En nuestras estadísticas del Proyecto en esa ciudad ante la pregunta a los montevidéanos sobre cuánto les gustan ciertos lugares, el 63% sostuvo que el Mercado del Puerto le gusta "mucho".

Pero la pérdida de protagonismo del Centro como foco y punto de encuentro del conjunto de los ciudadanos está acompañada por un creciente aislamiento y hasta guetización de ciertas zonas. La pérdida del centro como punto de unión y de referencia colectiva es objeto de preocupación en diversos ámbitos. Sin embargo, debemos pensar que tales preocupaciones también encierran una paradoja y un dilema. La administración de la ciudad, al menos en la última década, ha implementado una política de "descentralización", procurando dar a

2 De ahora en adelante en la medida en que este ensayo se publica como un hipertexto que recorre los resultados del Proyecto mencionado, donde hay autores por cada libro de cada ciudad estudiada a los que recorro, pondré en "bastardill" a sus palabras cuando son citas extensas.

los barrios ciertas autonomías administrativas, políticas y culturales. Pero ¿cómo es posible “descentralizar” sin perder “el centro”? Y al mismo tiempo: ¿cómo evitar el dilema que implica impulsar la descentralización sin producir una guetización como la mencionada? (Álvarez y Huber 2004: 32)

A medida que el centro fue perdiendo en Montevideo valor de reconocimiento ciudadano para efecto de visitarlo o caminarlo, ese protagonismo pasó al Paseo de las Ramblas que viene a ser como su extensión moderna, el lugar y paseo que concentra la mayor densidad de cualidades positivas del imaginario urbano montevideano, y que por afectar y redimensionar un centro de esta ciudad vale la pena una referencia:

La rambla, es un producto del rediseño urbano que nace y se instala definitivamente en la década que corre entre mediados de los años veinte y de los treinta. El primer tramo de su construcción, en la década del veinte, supuso una impresionante obra de ingeniería, que le ganó 18 hectáreas al mar, en una operación urbanística liderada y administrada por el Estado, a través de la Comisión Financiera de la Rambla Sur, cuyas premisas eran: conectar eficientemente la península y los barrios costeros, continuar el centro de la ciudad hacia la costa, proporcionar a la población de la Ciudad Vieja un paseo marítimo, otorgar a “la ciudad de turismo” un poderoso atractivo y regularizar y embellecer el sector sur de la ciudad (Carmona 1993: 89, citado por Álvarez y Huber 2004: 67).

Si pensamos ahora en ciudades ubicadas más al norte tendríamos que sus centros también son abandonados o poco atendidos. En el caso de Quito, en especial en las horas de la noche, se torna casi de uso exclusivo de sectores populares o indígenas, abriéndose una doble personalidad en su concepción: la diurna y la nocturna como también pasa en Bogotá, Santiago o Lima, y otras más. En Caracas, por ejemplo ya se habla en lenguaje cotidiano de “ruinas” donde quedaban las pomposas torres del afamado Hotel Hilton en pleno centro. Al preguntar en

México D.F. (Aguilar, Cinco y Nieto 2006)³ sobre a qué lugares de la ciudad llevaría a pasear a familiares que vinieran de provincia aparecen mencionados con una alta intensidad sitios céntricos como El Zócalo y la Catedral Metropolitana, los mismos que muestran las fotos de prensa o las postales. O sea, “la iconografía urbana sí mira al centro”, pero en contraste éste se desocupa, y el crecimiento de su población es negativo convirtiéndose en lugares de paso, propios del día, pero solitarios y sospechosos en la noche como se dijo antes. Tal pareciera ser entonces que el proceso de urbanización en Latinoamérica aleja cada vez más a la ciudad de su centro mientras este adquiere mayor relevancia a nivel simbólico.

Quito como buena ciudad representante de las ciudades andinas, fue la primera en lograr que su centro histórico fuese inscrito en la lista de la Convención del Patrimonio Mundial de la UNESCO, junto con las islas Galápagos. Hernán Crespo-Toral (2004), ex director de Cultura de ese mismo organismo, señala que en América Latina la conservación de los monumentos había sido, antes del reconocimiento de Quito, una tradición más que centenaria especialmente en México y Perú, al igual que en otros países en los que lo que el legado de las culturas prehispánicas y sus excepcionales edificaciones del período colonial, habían propiciado el interés de algunos científicos e intelectuales por su estudio y conservación. Sin embargo, agrega, no era opinión generalizada, ni mucho menos, la necesidad de conservar los testimonios del devenir cultural y social de los pueblos que podían no tener un valor excepcional si no se los vinculaba con el contexto histórico y antropológico. “Se creía, más bien, que esos testimonios que no tenían carácter monumental, que habían pasado de generación en generación, debían desaparecer de los centros de las urbes puesto que eran una rémora para el progreso” (Crespo-Toral 2004).

En realidad, la necesidad de conciliar las exigencias del progreso urbano con la salvaguardia de los valores ambientales ha pasado a ser

3 Notas de los coordinadores del Proyecto en México D.F., Aguilar, Cinco y Nieto (2006). Adelanto de ese estudio se publicó en Aguilar (2003).

hoy día una norma con más conciencia en la formulaciones de los planes reguladores de las ciudades continentales, como puede ser en varias urbes y en especial como formulación de planes para el futuro, lo que igual se puede desprender de anotaciones en nuestro Proyecto como lo iré mostrando. Así, todo plan de ordenamiento debería realizarse de manera que permita integrar al conjunto urbanístico los centros o complejos históricos de interés ambiental o paisajístico. En las “Normas de Quito” precisamente, prevalecen, anota Crespo, “criterios pragmáticos que vinculan la conservación del patrimonio especialmente con el desarrollo turístico y sus consecuencias económicas” (Crespo-Toral 2004). Se desprende como la cultura empieza a asumirse en varios casos como ingrediente fundamental del desarrollo, y así lo aceptan varios organismos financieros internacionales que prestan dinero para obras de reestructuración de los centros históricos.

Los autores de *Quito imaginado*, Aguirre, Carrión y Kingman (2005), sostienen que la expansión urbana plantea la distinción de la ciudad colonial con la ciudad moderna, dando lugar al nacimiento del llamado centro histórico. En 1966 se delimita por primera vez el área y se definen políticas de preservación,

siendo una de ellas la correspondiente a la uniformidad de la zona mediante el uso generalizado y combinado del color blanco con el azul añil, con el fin de dar presentación decente y uniforme a la ciudad de Quito, especialmente en las zonas que conforma la ‘vieja ciudad española’ que es el mismo centro de la ciudad (Aguirre, Carrión y Kingman 2005: 54).

Respeto a las indagaciones sobre como se percibe la ciudad en su centro agregan:

Quito antiguo es para muchos un lugar lejano, anclado en la historia, fuera del tiempo, inmóvil, detenido. Al mismo tiempo es ese mismo Quito antiguo, el referente de identificación de los quiteños. La Plaza Grande y El Panecillo son íconos de la ciudad. Aparecen en las postales y en los portales del Internet, junto al monumento a la Mitad del

Mundo. En la mayoría de esas representaciones está ausente la población que habita esos espacios o que transita por ellos... pero el centro no es percibido como un lugar vivo a pesar de que diariamente circula por sus calles mucha gente y de que los fines de semana se convierte en un espacio dinámico de socialización, recreación y peregrinación popular (ibíd. p.58).

En contraste con el poco uso y hasta desprecio por el centro por parte de las clases medias y altas, el casco colonial, sin embargo, es considerado por la mayoría de la población como el emblema mismo de la “quiteñidad”.

Allí 320.000 ciudadanos concurren diariamente al centro histórico por razón de trabajo, compras, turismo, actividades religiosas o gestión pública. El 76.8% de las personas que hacen sus compras en el centro histórico llega de otros sectores de la ciudad. El 42.5 % son del Sur y el 30.6 del norte. En las 22 manzanas que lo conforman habitan 80.000 personas. Hay 5.000 edificaciones patrimoniales inventariadas y 362 monumentos históricos de importancia. También ahí se ubican 183 escuelas y colegios y existen 4.000 propietarios de locales comerciales. Sus calles estrechas son, por las mañanas, lugares de constante congestión, tanto vehicular como peatonal. Pero por las noches viene el silencio. La ciudad histórica duerme, se va convirtiendo en un espacio vacío, los intentos por darle vida son muchos, entre ellos, la recuperación de casas para vivienda de la clase media. El centro ha sido descuidado, se envejeció y, como viejo, ha quedado abandonado a su suerte hasta épocas muy recientes. Las elites se mudaron a partir de la década del veinte en el siglo pasado. Al abandonarlo desarrollaron una nostalgia por el centro, hablan de recuperarlo y en los últimos años han apoyado políticas dirigidas a hacerlo. Pero el centro tiene un significado distinto para los sectores populares que, por el contrario, permanecen ahí (ibíd. p.59).

De acuerdo a Aguirre, Carrión y Kingman (2005), los principales sitios con que se identifica a Quito según sus ciudadanos son la Plaza Grande (17.6%), el Centro Histórico (15.8%) y el Panecillo (11.8%). Si observa-

mos estas tres primeras referencias, éstas corresponden al centro de la ciudad, lo que nos deja ver de nuevo el poder simbólico de los centros aumentado por el uso de espacios comerciales para que los ciudadanos se comuniquen desde el centro con tecnologías de distancias como celulares o videojuegos⁴, en contraste con su apropiación social de casi exclusivo uso de sectores de baja competencia económica y social.

Cada nueva situación desdibuja los límites de la ciudad. Durante los levantamientos indígenas, por ejemplo, los parques de El Ejido y de El Arbolito se convierten en frontera entre un norte y un sur imaginados. Las marchas indígenas generalmente parten de ahí para dirigirse al centro, representación simbólica del poder, mientras que las concentraciones organizadas por las elites parten siempre del norte, por lo general la avenida de los Shyris, junto al parque de La Carolina, y terminan en El Ejido (ibíd. p.49).

Si seguimos con otra ciudad andina, La Paz, se puede comenzar por reconocer como una de sus más dicientes cualidades culturales: el ser una de las urbes de mayor población indígena de toda la región americana. El rostro aymará, quechua y mestizo es una presencia constante en el centro de la ciudad. De acuerdo con las estadísticas (INE, Instituto Nacional de Estadísticas de Bolivia 2002, citado en Villagómez 2007), un 45% de la población urbana de La Paz es indígena que proviene de las masivas migraciones del altiplano boliviano que se dan desde mediados del siglo XX y casi un 53% es mestiza, pero con profundos rasgos indígenas. En La Paz, el porcentaje de razas europeas o de origen americano es muy bajo, menos del 3%. Villagómez (2007), el autor de *La Paz imaginada* hablando de su centro pone de relieve:

Es la ciudad que se bloquea y auto flagela por todos los males nacionales en pago a una exacerbada centralidad que dura casi un siglo. Por

4 Carrión (2003) señala estos efectos de poblamiento de centros históricos por espacios para ejercer uso de nuevos medios en los centros.

ser el crisol nacional, donde se hierven centenariamente los problemas políticos de todos, cada pliegue de la topografía urbana conlleva su propia historia y su verdad política: asesinatos, revoluciones, mítines, masacres, conspiraciones y revueltas son huellas indelebles en el paisaje urbano paceño. Pero paradójicamente, la protesta convive con la fiesta. En esta ciudad jamás se han acallado los ritmos y los bailes ancestrales que se recrean año tras año en las variadas entradas folklóricas que toman por asalto la ciudad y que sean convocadas por motivos religiosos o por razones de pervivencias culturales. Miles de danzantes y decenas de bandas de música bailan o ensayan sus bailes durante todo el año. Sin miramientos a la condición de clase o a la escala económica, la fiesta folklórica es un movimiento continuo y un sonido persistente que siempre se percibe en la atmósfera paceña y junto a los pliegues topográficos, bailan también los pliegues de las polleras de las cholitas que giran sin pausa en nuestro imaginario colectivo (Villagómez 2007: 62).

En una superposición incomprensible, sin prioridades visibles, los paceños conviven el día a día entre el baile y la retórica política sumidos a plenitud en una dualidad cíclica, de raigambre precolombina, *que muy difícilmente puede digerir una visión occidental afinada en la coherencia y la consistencia*. La Paz posee una estructura simbólica y una red de imaginarios urbanos que se basan en representaciones y narraciones de fuerza y extensión locales y enraizadas como puede gestar este encierro natural de mucha auto referencia.

La situación descrita se incrementa luego de 1985, cuando *La Paz tiene una doble e incomprensible división legal de una ciudad que es indivisible por su naturaleza y por su origen*. Por un decreto debido a presiones de intereses políticos, la parte de la ciudad establecida en el altiplano a 4.000 metros de altitud, El Alto, se escindió formando artificialmente una ciudad propia aparentemente distinta. Esta separación forzada ha generado una serie de manifestaciones y demandas en permanente confrontación entre una ciudad que tiene más como La Paz y otra que es desposeída, El Alto, creándose una indelicada pugna entre ellas. Estos conflictos traen un nuevo mapa de significaciones políticas a nuestros

imaginarios urbanos. Y también una sensación de desgarre entre sus pobladores.

Motivo recurrente del comentario diario y de la inspiración artística es el cielo paceño. Las encuestas del estudio *La Paz imaginada* revelan una preponderancia significativa a la topografía y a las montañas circundantes como la mejor manera de imaginar y dibujar la ciudad desde su centro mismo de intenso uso. La Paz se caracteriza en su centro por ser lugar emergente de sus movimientos sociales urbanos. Estos movimientos colectivos son intensos y conflictivos porque esta ciudad es abigarrada, social y físicamente, como pocas. Su estrecha trama urbana sobre un solo eje troncal, que se fue consolidando históricamente, multiplica las tensiones que pueden generar un pequeño grupo social que toma cualquiera de sus calles o de sus plazas. Con solo marchar por El Prado y sus prolongaciones, la ciudad en toda su extensión puede ser literalmente bloqueada.

Este accionar colectivo tiene un guión perverso y puede poner en la escena callejera los actos imaginados por la mente más prolífica que pudiera existir en la dramaturgia urbana. Con una necesidad de renovación constante, las protestas paceñas han inventado las formas más creativas y trágicas para conmover al transeúnte y por ende a las autoridades. Aquí y con mucha anterioridad (a los actuales intervenciones del arte público urbano) se han recreado crucifixiones colectivas en el eje central en una imagen intermitente de despojos humanos atados a improvisadas cruces a lo largo de las principales avenidas de la ciudad. Rentistas o jubilados de la tercera edad o infortunados mineros despedidos por la mutación violenta de las relaciones del mercado, se han amarrado en cruces pegadas a los postes de iluminación, a las rejas de la Universidad o a los muros de los edificios públicos. En un fenómeno político y social que lacera cotidianamente y que tiende a incrementar las tensiones del drama social y urbano; a finales del siglo XX y comienzos del XXI, el espacio público en la ciudad de La Paz es prioritariamente el escenario de confrontación que reúne la lucha de clases que se da en todo el contexto nacional. En ese abanico de múltiples protestas, los crucificados en La Paz son la representación

social, inserta en el paisaje urbano, de la exclusión y del empobrecimiento que se automartiriza como forma inusual de protesta, que prefiere sacrificarse a sí misma para generar una catarsis colectiva de corte masoquista y lastimero (ibíd. p.65).

Si podemos sugerir otra interpretación a este drama urbano y pensamos los acontecimientos de la ciudad como una obra de arte, sostiene Villagómez (2007), podríamos afirmar que en La Paz se suceden a diario una serie de *performances* artísticas hirientes e intensas que deja a los artistas locales y a sus obras como pálidos reflejos de alguna intensidad creativa. La ciudad y sus calles recrean más arte conceptual y comprometido, aquel que busca ligar el arte con la vida, que el arte higiénico presentado en las galerías convencionales.

El grupo político, artístico y de género “Mujeres Creando”⁵ se ha incorporado a estos movimientos y ha recreado *performances* en los canales urbanos con un efecto catártico en la masa viandante: ha pintado penes al pie del obelisco principal de la ciudad como una alusión perversa al machismo local que es, sin dudas, de una patética falocracia; ha recreado públicamente actos de amor lésbico entre sus participantes y ha regado de tinta roja a modo de sangre las piedras de la Plaza Murillo o de la casa de un ex presidente, como acciones que tienen múltiples interpretaciones y efectos en el mundo de los significados urbanos. Con sus acciones y su propuesta ideológica el grupo “Mujeres Creando”, ha aportado significativamente a la construcción de nuevos imaginarios sobre la base de nuestros movimientos sociales urbanos de cambio de siglo. Pero las bases políticas y sindicales y el *lumpen* urbano han sobrepasado cualquiera límite creativo. Hace algunos años y con anticipación a otras expresiones similares en Latinoamérica, las manifestaciones incluyen desnudos colectivos marchando por el eje central exhibiendo la carne sobre la piedra (Sennett

5 “Mujeres Creando” es un colectivo feminista que realiza acciones de arte, produce arte visual, literario, musical. Conformado principalmente por María Galindo y Julieta Paredes han desarrollado un amplio espectro de propuestas políticas y artísticas (Villagómez 2007).

1994) como jamás se hubieran imaginado los autores de la actual antropología urbana. En La Paz, la experiencia corpórea en su relación con la materia urbana es directa y brutal. Un contingente de centenares de hombres y mujeres de la tercera edad marcharon desnudos a finales del siglo pasado en una escena difícil de soportar y con una estética de la perversidad que se proyecta más allá de sus reclamos políticos. Tapiados o enterrados vivos son las últimas novedades del nuevo guión de nuestro teatro urbano que, de una manera retorcida, continúa subyugando y obligando a todos a asistir a una patética función diaria (ibíd. p.64).

Tal como lo mostramos en *Urban Imaginaries from Latin America* (Silva 2003a) en el texto de Nelson Martínez, lo que coincide con Villagómez, se vive en La Paz en los últimos diez años una recuperación de costumbres ancestrales del mundo rural, las entradas folklóricas han crecido en cantidad y calidad en el siglo XX. La “Fiesta del Señor de Gran Poder” es la más importante de todas y renueva ritos y bailes en la fecha variable de la Santísima Trinidad, que se sitúa en el invernial mes de junio. Constituye esta fiesta:

El reflejo de la pujanza de una burguesía chola que ahora está presente en el imaginario colectivo, con más carisma que el poder municipal o el estado formal. Agrupando casi un centenar de fraternidades de danzantes y bailarines de Diabladas, Morenadas, Tinkus, Llameras, entre otras, que posee un selecto grupo de dirigentes del festival y a los artesanos que viven de la fiesta. Gran Poder toma la ciudad por completo el día oficial de la entrada y tensiona además sus flujos y ritmos diarios, cada vez que tiene sus respectivos ensayos o los llamados convites a lo largo de todo el año (Mariaca y Martínez 2003: 232-240).

En el caso de Bogotá, otra de las ciudades andinas, y compartiendo varias de sus características, la división física se recompone en 20 localidades distribuidas en seis zonas geográficas, siendo el centro una de ellas, las cuales aportan distintos porcentajes de población que cito entre paréntesis para ubicación del lector: Occidental (33%), Sur-

oriental (23 %), Sur-occidental (16%), Norte (12%), Centro (11%), Chapinero (5%), así lo que se llama centro, dentro del cual está el centro histórico, es algo como la décima parte de la totalidad de la ciudad. Pero al pedir a nuestros consultados del Proyecto que identificaran los sitios que representan la ciudad, los seis principales que reconocen como suyos, son éstos que damos con medida estadística: La Candelaria (46%), Plaza de Bolívar (16%), Torre Colpatria (13.3%), Monserrate (12%), La Catedral (10.7%), Plaza de Toros (6.7%), Capitolio Nacional (7.3%). Todos ellos, ubicados sin excepción en el centro, pasando a convertirse en *emblemas urbanos* de la arquitectura bogotana. Esto significa, como en las otras ciudades ya mencionadas, desde México D.F. hasta Buenos Aires, el alto poder de concentración simbólica que posee Bogotá en su centro en contraste con su poco uso social, pues paradójicamente es uno de los lugares menos preferidos para visitar por sus ciudadanos de clases medias altas y altas a no ser en plan turístico. Al centro histórico lo visitan diariamente alrededor de un millón y medio de ciudadanos y solo lo habitan alrededor de 250 mil personas.

Al revisar, de otro lado, los datos de la riqueza arquitectónica en Bogotá deducimos que los bogotanos tienen sus 'zonas mentales' sobre la belleza construida según seis tipos de objetos: barrios, plazas, iglesias, edificios, entidades y parques. Dentro de los barrios se mencionaron los siguientes del centro como característicos de Bogotá los cuales cubren cerca del 80% de toda la lista: La Candelaria, Teusaquillo, Palermo, Santa Fe, Macarena, Concordia, Cruces, Egipto San Victorino y Centro Internacional. En Iglesias se mencionan la Catedral Primada de Colombia, Monserrate, San Francisco, 20 de Julio con un 73% de marcaciones. Por edificios se apuntan: La Biblioteca Nacional, Maloka, Museo Nacional, Museo del Oro, Museo de Arte Moderno, Planetario, Auditorio León De Greiff, Plaza de Toros, Avenida Jiménez, Campín, Quinta de Bolívar o Camarín del Carmen. Con un 90% de marcaciones para El Centro. Por edificios de entidades tenemos: Colpatria, Bavaria, Avianca, Hospital Militar y Aeropuerto, Universidad de la Salle, Torres del Parque, Hotel Tequendama, Centro Skandia, World Trade Center, Unicentro, Centro Comercial el Tunal,

Centro Comercial SAO, Hacienda Santa Bárbara, Centro Comercial Suba, Centro Andino y Almacenes Éxito. Con más del 60% de marcaciones para el centro (Silva 2003b: 71).

Llama la atención que en la memoria de los bogotanos para representar sus lugares o para verla como totalidad no existen sitios fijos en el sur de la ciudad, de manera similar a Quito donde también la ciudad se divide, imaginariamente, en sur para pobres y norte para ricos, y muy pocos en el occidente, pues de allí sólo se citan espacios como de tránsito, confirmando el reconocimiento de la Bogotá del centro y luego del nor-orienté. Y no es que no haya expansión hacia el sur y occidente donde habita el 72% de los bogotanos y, por tanto, son las zonas de mayor concentración en su densidad poblacional. Suba, en el nor-occidente, una de las más concurridas zonas de Bogotá, mereció también escasas menciones. Hay que aceptar que el desarrollo de la Ciudad Salitre le ha dado un nuevo peso al occidente y al sur y se espera aun mayor auge con la creación de zonas verdes (lo que mas extrañan sus habitantes) y lo mismo con la construcción de ciclovías y complejos habitacionales y de bibliotecas públicas.

El nor-orienté, donde se ubican los sectores más privilegiados económicamente, representa también, junto con el centro mencionado, la zona de "sitios" de Bogotá. Esto deja una sensación desalentadora pues por distintos medios como indagamos en nuestras metodologías para calcular la ciudad imaginada por los bogotanos (estadísticos, colecciones de fotos, asociaciones verbales, representación de la ciudad en los medios), se encontró algo similar: los bogotanos representan su ciudad por el centro y el nor-orienté. Los habitantes de sectores como Suba al occidente y de los barrios del sur no se ubican sus propias zonas como distintivos de la ciudad. Algunas personas mayores incluso todavía creen que la Bogotá auténtica es la del centro y hasta hablan de ir a Bogotá cuando visitan esa parte. Algo parecido ocurre en relación con su representación arquitectónica y zonal de la ciudad: la Bogotá que aparece en las mentes, como hecho cultural, es elitista y excluyente. Vale ahora la pena examinar otra memoria, no la de los sitios sino

la de los hechos, para seguir avanzando en las cualidades de sus croquis urbanos.

En la memoria como construcción imaginaria también el centro es determinante en Bogotá. En la memoria de los bogotanos en los últimos treinta años, más del 50 % se refiere a dos hechos de sangre. La toma del Palacio de Justicia (ubicado en el centro) por parte del grupo guerrillero M-19 que terminó con la orden militar de evacuarlo a sangre y fuego, bajo la presidencia de Belisario Betancourt en 1986 (29.7%). Pero si hablamos de la memoria en la historia de la ciudad, la situación es también céntrica. La segunda parte del siglo XX en Colombia nace, efectivamente, con el asesinato del gran líder popular Jorge Eliécer Gaitán en 1948, ocurrida en una esquina de la Bogotá vieja, y este hecho lo considera un 60% como la gran herida de Bogotá en nuestra Proyecto, situándose imaginariamente como el (verdadero) inicio de la violencia en Colombia en su actual etapa, como las bases para el desarrollo urbanístico de la ciudad moderna (luego de Gaitán). Este drama dejó también profundas huellas en la creación cultural, en la arquitectura, el arte, la literatura, el cine y los medios. La literatura misma como el cine o luego hasta la televisión, fueron rápidamente receptoras de tales acontecimientos.

Y si uno indaga por la riqueza botánica, el centro vuelve a sobresalir. De los cerros orientales del centro bajan todavía burros cargados de hojas de eucaliptos para el sahumero purificador y la flor del sauco que riega su aroma dulce por patios y calles de la ciudad. Hoy en día el centro se llena de parques, y las obras de La Plaza España y de El Parque del Tercer Milenio y una alameda que los unes van a constituirse en uno de los parques más grandes de América Latina, y sin duda, en el de mayor esfuerzo reciente en zonas céntricas de las ciudades del continente.

Buenos Aires, para irnos ahora al sur del continente, que fuera la ciudad suramericana “más europea”, *ha ido tomando el carácter de otras grandes urbes Latinoamericanas* en la misma medida en que el colapso socioeconómico fue profundizándose y sus calles fueron atestándose de ambulantes, indigentes, cartoneros, hechos de inseguridad, reconocen los autores de *Buenos Aires imaginado* Lacarrieu y Pallini (2007). Sin

embargo, dicen, tanto los imaginarios internos como externos consensúan una representación mucho más contradictoria. Aún quedan huellas de la ciudad de las luces, bien sexy y seductoramente espectacular, luces que en ocasiones mutan en apagones, momentos en que la urbe se observa ensombrecida y espanta a sus habitantes.

Es posible que la ciudad de Buenos Aires se haya debatido contradictoriamente, en el contexto de la liminaridad peculiar al pasaje de un antes hacia un después, entre los recorridos imaginarios de la “ciudad del progreso” y la de los espacios practicados por los nuevos recorridos de la “ciudad de la crisis”. Los primeros marcados por los trazos civilizatorios que dieron forma a la ciudad del siglo XX, registrados en los imaginarios mediante diversos sitios representativos del centro como el Obelisco, barrios como San Telmo en tanto reservorio de la historia de la ciudad y en su opuesto Recoleta, como espacio de la modernidad, la elite y el ocio, el Teatro Colón, como fiel exponente de la “alta cultura”, entre otros. Los segundos, pujando por dejar su huella sobreimpresa en algunos de esos signos identificatorios y en otros territorios de la ciudad, a través de itinerarios dibujados mediante la protesta visualizada en la forma de asambleas populares y/o barriales, cacerolazos que siguen los caminos locales y que desde los mismos muchas veces han sido conducidos hacia la Plaza de Mayo, piqueteros que cortan calles, rutas y puentes o bien a través de circuitos de la indigencia, marcados por los cartoneros, los niños que piden, los nuevos ambulantes, la reproducción de los “amantes de Pont Neuf”, así como del empobrecimiento bajo los nuevos espacios de clubes de trueque, con una suerte de auge hoy en franca decadencia y el retorno de las ferias de abastecimiento en las calles de algunos barrios (Lacarrière y Pallini 2007: 39).

Pero el punto de la liminaridad parece haber llegado a su fin, dando nuevamente un espacio mayor a la ciudad que persigue su europeización, antes que su latinoamericanidad,

En una segunda vuelta, otros procesos históricos relacionados con la forma urbana que fue adquiriendo Buenos Aires, podrán intervenir en

una nueva definición de la centralidad de la ciudad: la oposición centro-barrios, recreada en la dualidad que en los orígenes remite al centro del poder y la periferia, también llamada los bordes o arrabal de Buenos Aires. Es la definición de lo barrial y de cómo se construye el sentido de este tipo de espacio, lo que ayudará a clasificar lugares de la ciudad en tanto barrios o no-barrios, al mismo tiempo que permitirá desde la misma ubicar la posición central referencial e ineludible y distante respecto de aquéllos. Los ciudadanos hacen de la ecuación centro=ciudad, una fórmula de lo intranquilo, por oposición a los barrios, vistos como tranquilos y solidarios. Esta apreciación es bastante entendible desde la ocupación “real o física” de la ciudad: el centro o mejor el micro centro, en el que se ubica la “city financiera y bancaria” aparece como un “lugar de paso o tránsito”, ocupado entre las 9 hs. y las 20 hs. y desierto los fines de semana cuando la gente no trabaja (con excepción de algunas calles como Florida), mientras los ciudadanos residen en los barrios cercanos o alejados del centro (ibíd. p.50).

Una entrevista que hicieron las autoras de *Buenos Aires imaginado* dejó el testimonio que reprodusco:

Siempre me pregunté por qué, o dónde está el centro que tendría que tener Buenos Aires o una ciudad cualquiera, ¿dónde está en Buenos Aires eso?, por ahí puedo pensar lugares así en otras ciudades no sé, no se me ocurre, por ahí Nueva York tiene avenidas características, un parque que es característico, que son puntos en que la gente se concentra y por ahí acá pasa y enseguida se desconcentra la gente, no permanece en el lugar, entonces el centro es justamente eso, viene gente y se va toda la gente, no hay o sea no se queda nadie o se queda poca gente, como que es un lugar obligado de paso y bueno, hay que pasar.... (ibíd. p.55).

El centro en Buenos Aires se constituye ambiguamente entre diferentes definiciones del mismo, pero simultáneamente no da cuenta de los múltiples “subcentros” con características específicas. Es decir,

El centro para los consultados es la zona bancaria, la denominada “city porteña”, que cuando se pidió se lo definiera en términos de tamaño,

lo imaginan expandido y abarcando extramuros la zona de los bancos y hasta tocándose con los límites de barrios, como Barrio Norte. No obstante, no pudieron abrir el “menú de los diversos centros” que tiene la ciudad, como el centro histórico (San Telmo), el centro de poder político y religioso (Plaza de Mayo con sus edificios históricos), el centro comercial (variable según diversas centralidades como Florida, Santa Fe), el centro de la cultura y el ocio (Corrientes, Recoleta), entre otros. Pues en el fondo prevalece una idea de centralidad fuerte y única: Alejandro, un residente joven de clase media, decía que Buenos Aires tiene cosas muy buenas y entre ellas ubicaba al centro, en tanto allí está todo y se puede caminar, a diferencia de otras ciudades, como las de Estados Unidos, donde hay atomización, en consecuencia múltiples centros a los cuales se accede a través del auto (ibíd. p. 108).

Uno de los aspectos positivos que reconocen expertos en el mayor uso y referencia del centro de Buenos Aires respecto a otros centros de las ciudades del continente se debe a su accesibilidad por parte de buses, trenes, metro, y de manera peatonal, lo que hace que lo visiten a diario cerca de dos millones de ciudadanos. También el hecho de que su centro lo es todavía de la política y lugar donde se expresa el conflicto social como pasa con el uso de las Plaza de Mayo por parte del movimiento de las madres que tomaron el mismo nombre del sitio mencionado y que tanto contribuyeron a la caída de la dictadura.

El centro de Buenos Aires, al menos en su lado oriente, ha sido revitalizado en algunos aspectos por la reconstrucción de Puerto Madero, por parte de una corporación del mismo nombre, pero se trata de un sitio *In*, enclave posmoderno de la ciudad, vigilado de modo privado, de alto uso turístico, al lado del puerto y donde hoy viven alrededor de 100 mil habitantes luego de violentos desalojos que dejaron ver las condiciones perversas de las actuales “recuperaciones” de lugares céntricos para una elite internacional, como es su más duro ejemplo lo que ha pasado en Barcelona con la invasión turística que ha desalojado a sus mismos habitantes o en Santiago con su despachada apertura. Este nuevo centro creció al mismo tiempo que la crisis de los años noventa, la del Corralito, que puso en tela de juicio el sistema bancario y que como

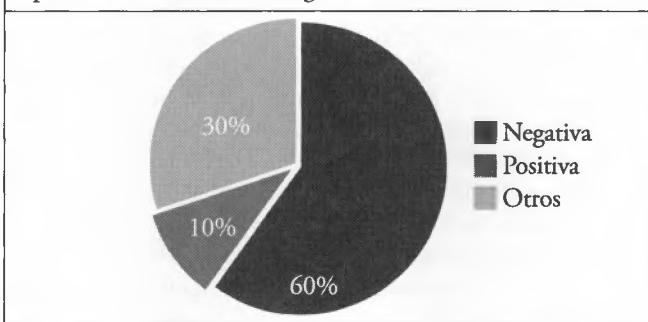
ocurrió en otras ciudades a la postre empobrecieron a los habitantes, pero se enriquecieron los bancos y las corporaciones de vivienda.

No se vislumbra un diálogo y una relación entre las políticas de suelo y la urbana⁶. Los subsidios van a parar en el propietario de suelos, como lo de Puerto Madero, y no en la ciudad ni en los habitantes más desposeídos que muchas veces viven de modo marginal en los territorios recuperados, concentrándose riqueza todavía más pero también empobreciendo el espacio público por su misma privatización.

En la vecina Santiago de Chile, su centro posee la característica de ser bastante resguardado como hecho de seguridad. No olvidemos que fue la primera ciudad con cámaras instaladas para tal efecto, pero también una de las de mayor invasión del espacio público en especial en ciertas calles que son parte del fenómeno de la suburbanización. A pesar de su bonanza económica al ser Chile el país considerado más exitoso en la apertura internacional, los habitantes de Santiago están entre los menos esperanzados del futuro de las grandes ciudades del continente (Ver Gráfico 6).

Gráfico No. 6:

Opinión de futuro de Santiago de Chile



Fuente: Tempo investigaciones, Bogotá, para el proyecto "Imaginaros urbanos" (1999-2006) Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia. Coordinación estadística: William Silva.

6 Conclusión de varios expertos en planificación que asistieron al anteriormente mencionado Simposio "Centros históricos de América Latina: gestión de suelos", realizado en Quito el 18-19 de junio del 2005.

En lo referente al ámbito arquitectónico el neoclasicismo del siglo XIX, lo mismo que ocurrió en Bogotá, se instala —más allá de un estilo— reconocen los autores de *Santiago imaginado* Ossa y Richard (2004), como la expresión de un imaginario político que confunde republicanismo con magnificencia; lo público se arma como el lugar desde el cual se contempla la bonanza del país, la certeza de sus instituciones y la disciplina corporal de la ciudad. La tarjeta postal que se estudió en *Santiago imaginado* también habita este tiempo, pues sus frisos y escenas parisinas, sus cristalerías británicas, sus vales y polcas, borran el rictus del temor y la violencia que coloca a los “otros” (la chusma o el pueblo) fuera del perímetro geográfico de la legitimidad social.

Desde la apertura económica de los años ochenta, los cambios en la situación de la ciudad se han acrecentado vertiginosamente. La especulación inmobiliaria reorienta los espacios públicos, cambia los paisajes horizontales con megaproyectos de consumo que verticalizan la escala urbana con sus nuevas edificaciones en altura. Los edificios de condominio interponen entre el afuera y el adentro una gruesa empalizada de ladrillos y rejas, casetas de seguridad, filtros y chequeos para detener la intromisión de “ellos” en el territorio de distinción del “nosotros” que tan cuidadosamente vigila su recorte. Hay una imagen dura que los habitantes reponen: la hostilidad y la violencia. La mayoría del centro de la ciudad alberga la base administrativa, financiera y política del país, de acuerdo con esa lógica de los centralismos propia de sociedades panópticas necesitadas de un orden definitivo: un orden simétrico al que buscó proyectar la razón imperial para controlar la heterogeneidad latinoamericana. Lugar de ensayos y resistencias, alberga todos los maquiillajes históricos usados alguna vez para vestir a la autoridad y los símbolos, aunque muchos de ellos, hoy, sólo se adivinan mirando entre las fisuras, el camuflaje del estuco que trata de ocultar la entrada a una casa de masajes, una zona de apuestas, una agencia de cambio informal de divisas, un cine pornográfico o una tienda de ropa usada. Los corredores que interconectan las (céntricas) calles Agustinas, Huérfanos y Compañía sirven de refugio a una microeconomía de objetos, vanidades, alimentos y créditos que se jun-

tan con lugares subterráneos habitados por peluqueros, reparadoras de calzados, estudios fotográficos o talleres de “arreglarlo todo” para —finalmente— terminar en los pasillos de galerías saturadas de pequeñas tiendas de relojerías, carteras, peluches, ropa “íntima”, etc. La trama da forma a un modelo de gavilla que retorna sobre sí mismo: ni la vocación española del damero salva al centro del caos que nace de las disjunturas entre fragmentos de vida y poses comerciales a menudo irreconciliables (Ossa y Richard 2004: 44).

El Paseo peatonal de Calle Ahumada, como la más representativa del centro, yuxtapone la celeridad de las mercancías de bajo costo que la economía global distribuye con las protestas estudiantiles o sociales de carácter estacionario, las hazañas de los llamados “artistas callejeros” o *una serie de mercados oscuros donde el cuerpo sirve de chantaje y ofrenda a un voyeurismo urbano sin culpa.*

El 22,4% de los consultados en *Santiago imaginado* considera al Paseo Ahumada, precisamente, como una de las calles con más movimiento de la ciudad. En el 17% de los casos, se la asocia también con puestos de comida, y como una de las calles por la cual transitan más hombres que mujeres. Es uno de los sitios que los ciudadanos asocian con la venta callejera. En su momento el escritor Enrique Lihn, al darse la creación del Paseo Ahumada bajo régimen militar, supo desconfiar del *tic* modernizador que ese paseo peatonal buscó introducir en la ciudad como impostura y degeneración:

El Paseo Ahumada iba a ser la pista para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El Paseo es el pabellón en que se exhibe el quiebre del modelo económico. Son razones de economía las que han convertido el Paseo en el Gran Teatro de la crueldad nacional y popular donde se practican todos los oficios de la supervivencia (Lihn 1983 citado por Ossa y Richard 2004: 46).

La sonoridad envolvente del centro está hecha de una vocinglería extraña y mutante que confunde las señales haciendo que todo se reduzca a ruido. Así, se cruzan las canciones de artistas de modas reproducidas en máquinas de contrabando que negocian Cd “piratas”, músicos profesionales que amplifican su espectáculo con micrófonos y parlantes, grupos folclóricos que recuperan en sus voces furtivas memorias políticas, hombres y mujeres que recurren a la caridad para salvar familiares que el sistema de salud desecha (Ossa y Richard 2004: 48).

Los consultados perciben a Santiago más bien hundida, sin goce y carente de alegría (34%); también la ven tocada por la tristeza (20%) no la encuentran especialmente peligrosa, pero se atreven a sentenciarla insegura (33%), y entre contradicciones perceptivas y sentidos comunes hilvanados por la prensa, la política y el mercado, la vitalidad no es un rasgo identificable (11%)⁷. Una calle emblemática del centro y que pesa en su proyección simbólica es la Plaza Italia a la cual nos referimos en seguida.

Donde lo fronterizo hace converger la alegría deportiva con la rabia política, el festejo con la indignación social. La Plaza Italia hace del eje demarcatorio que ordena y distribuye la ciudad según escalas de pertenencia urbana que van desde lo alto hacia lo bajo, en todos los sentidos —no sólo topográficos— de estos valores. Separa al Santiago rico del Santiago pobre, a la vez que sirve de principal sitio de reunión colectiva que recibe todo tipo de movimientos y fiestas: desde el festejo por triunfos deportivos de fútbol, la realización de misas al aire libre de Semana Santa, los homenajes militares a la estatua del General Baquedano, hasta mítines sindicales o políticos⁸.

7 Origen de los datos: la pregunta ¿cómo percibe su ciudad? entregaba cinco alternativas no excluyentes, permitiendo marcar más de una, por ello se sumó el total de respuestas para alcanzar el 100%.

8 El 35,5% de los consultados asociaron a la Plaza Italia con el encuentro, la celebración, el tumulto o la aglomeración de personas, lo que viene a consolidar un hábito inaugurado durante las manifestaciones políticas de los ochenta, y que se traslada durante los noventa a la celebración deportiva o futbolística, principalmente (Ossa y Richard 2004).

Visitada —en su mayoría— por jóvenes, Plaza Italia hospeda el frenesí de una cultura excéntrica que busca entre el Parque Forestal y Bellavista lo usual (el paseo) y lo transgresivo (la drogadicción). El papel de “límite simbólico” y geográfico que ostenta la Plaza la dispone a la trashumancia juvenil. Es una frontera sorda donde a determinadas horas de la madrugada se encuentran y se obvian pandillas, traficantes, taxistas, puestos improvisados de comida casera, niños-vendedores⁹, borrachos y trabajadores que circulan por el sector según su turno laboral. La performance territorial de la Plaza hace converger en ella la diversidad de los viajeros del metro que, subterráneamente, se desparan por la ciudad a partir de una estación —Baquedano— que hace de punto de conexión.

Al igual que en toda América Latina, en Chile el cine, la televisión y la radio van a ser artífices claves de un reconocimiento melodramático de lo popular, donde los litigios menores del barrio, los chismes vecinales sobre la familia dispersa, la doble creencia de ser individuo y pertenecer al destino, *la obligación del pobre de sufrir —como ha dicho con tanta claridad Carlos Monsivais—, y la del rico de engañarse con la felicidad de los bienes, serán el sustrato de la pedagogía sentimental de los vencidos de antemano. Actualizándose en la histeria urbana, la violencia narco-pandillera y el sexo apurado, lo popular se afianza como una gestualidad agresiva capaz de producir su propia justicia sin tener que sucumbir o escarmentar, pero unida irremediablemente a la desintegración romántica de la ciudad, donde se es espectador o víctima.* (Herlinghaus 2002: 105-124, citado en Ossa y Richard 2004)

En el caso de Sao Paulo, una de las dos grandes metrópolis de América latina, la década de los cincuenta representa una nueva centralidad urbano industrial y ya no una ciudad agrícola exportadora. Hay también una diversidad cultural, nordestinos, coreanos o bolivianos se unen a los tradicionales japoneses e italianos, y brasileño-africano

9 En Chile, según la OIT, el 2% de la población infantil trabaja para ayudar a sus hogares, representan un total de 125 mil niños entre seis y diecisiete años, y obtienen en promedio por sus faenas nocturnas (especialmente de jueves a domingos) ingresos entre cinco y veinticinco mil pesos (Ossa y Richard 2004)

nos, lo que la hace quizá la ciudad más mezclada del subcontinente. En 1991 se institucionaliza el movimiento “Viva o Centro” para revitalizarlo, el cual ha logrado importantes avances pues allí están los servicios financieros, las bolsas, el Palacio de Justicia. También la industria cultural, como las telenovelas lo muestran en su apogeo, en especial Globo, que junto con ABC y NBC son las más grandes del mundo. Pero también el centro en estas industrias culturales de exportación del melodrama muestran de modo permanente a su centro convirtiéndolo en centro mediático e imaginado internacionalmente.

El filósofo Renato Janine Ribeiro afirma categóricamente, en *Sao Paulo imaginado* (Rebollo Gonçalves 2005), que “la política brasileña se refleja en larga medida pelas novelas”. Como “Fera Ferida” (Rede Globo 1993/94) a través de la cual supimos el nombre de la nueva moneda, el “Real”, antes de que el gobierno lo anunciara (Ribeiro 2000: 23, citado en Rebollo Gonçalves 2005). José Inocencio, el personaje principal de la telenovela “Renacer” (Rede Globo, 1993), discute el impasse del presidente Collor de Mello, afirma en dos episodios: que se limpiará la ciudad botando a todos los deshonestos. Pero esta afirmación de un personaje fue posteriormente incluida en la publicidad electoral para los medios (Porto 1995: 55-76, citado en Rebollo Gonçalves 2005).

Se puede decir entonces que, dentro de algunas conclusiones preliminares, los centros de nuestras ciudades mantienen aspectos comunes como concentración de poder simbólico, desarrollo en estos espacios de las ciudades financieras; también es el lugar donde se concentran las mayores riquezas arquitectónicas de las ciudades latinoamericanas. Que los medios, en especial la televisión, refuerzan su poder de representación y que sus espacios están cada día más conectados en la red mundial y que las actividades culturales siguen siendo de importancia en sus representaciones colectivas. Pero a pesar de todo, los centros sufren abandono y las clases altas poco se interesan por ellos. Hay no obstante varios planes de reestructuración en algunas ciudades y esta es una de las luces para su futuro, si bien en franca lucha con la idea de recuperar los centros por corporaciones privadas que termina

privatizando espacios públicos para pequeñas elites nacionales e internacionales. Otra tendencia favorable en algunas ciudades corresponde al uso escolar y universitario en casonas y edificaciones del centro, lo que podría revalorizar estos espacios en las horas nocturnas, precisamente una de las divisiones mas explicitas en el uso de las ciudades según las horas de una jornada diaria.

Cuando relaciono los saberes con los sentires aludo a algo, a un objeto epistemológico que pretendo enfocar, lo que me obliga a una explicación. Tal como lo dije en una publicación al respecto en la cual intentaba descifrar la dirección en los estudios del lenguaje y del arte en su recorrido final del siglo XX¹, “la lucha por la recuperación o conquista de zonas desconocidas para la reflexión en las expresiones humanas ha señalado una liberación del saber a su vez que ha planteado nuevos enigmas en la comprensión del ser humano” (Silva 1997c: 189). Por tanto, las investigaciones sobre lenguaje han

* Este texto fue escrito en el 2005, con dos fines: ser parte del anexo de la 5ta edición y 9na reimpresión de *Imaginario urbanos* (Arango Editores, 2006) y la otra parte para presentar dos ponencias, una dentro del evento del proyecto Sevilla Imaginada sobre los “imaginarios de ida y vuelta” (Universidad Internacional de Andalucía UNÍA, 2005), coordinado por Pedro Romero y la producción de Joaquín Vázquez. La otra para acompañar el Salón Nacional de Arte de Colombia en el 2005. Pero como texto de conjunto permanece inédito y sólo ahora se publica. Se ha seleccionado por encontrar en él una clara definición de Silva hacia el arte y por ello su interés en hacer explícita esta vecindad estética y cognitiva de dos campos, el arte público y los imaginarios urbanos, reconociendo que el arte de los artistas se corresponde (en varias situaciones) con los imaginarios de los ciudadanos. En la medida del sentido histórico-cronológico de esta antología el presente escrito del 2005 permite ver ya lo que en el 2007-y seguro los años venideros lo podrán comprobar-, del encuentro definitivo de este autor en el discursar estético como soporte de la lógica que sostiene su revisión de la teoría de los imaginarios, como luego se describirá.

1 Texto incluido en esta compilación: “De los lenguajes a los estéticos”

estremecido las bases del modo de entender las sociedades abriéndose más hacia la pluralidad de las culturas, ejercicio que también conlleva una dimensión política, pues asumir las diferencias irreconciliables (de expresiones, de culturas, de géneros, etcétera), conlleva a aceptar distintos modos de comprendernos y representarnos, lo que plantea diferencias con cierto modo de entender fenómenos culturales como el de la globalización asociado de modo simple y determinista a una aplanadora que nos homogeniza sin más.

Es posible entonces que en la base de los estudios de cultura contemporánea flote el cuestionamiento a la verdad o hasta a su comunicación misma. Tal vez sea ésta una de las nuevas motivaciones para que del estudio del lenguaje se haya avanzado hacia los sentires y pasiones del ser humano y que este comienzo de milenio sea testigo de estos dos poderosos paradigmas fundamentados en el estudio de la condición humana: el de los lenguajes y de las estéticas, por momentos confundidos en un solo proyecto, alimentado por la misma sospecha que ya había puesto en escena las enseñanzas filosóficas de Nietzsche: que el lenguaje no dice lo que dice y que ni siquiera la intención del que lo pronuncia es suficiente.

Agotados entonces los modos de expresión el arte se dirigió al sin sentido, un universo incomunicable desde sus parámetros tradicionales especialmente heredados desde el renacimiento racionalista, tanto que lo inteligible pareciese una propiedad del pasado. Pero junto a la dirección hacia el sin sentido se extiende otra manera de operar el arte actual relacionada más bien con las búsqueda de los sentidos no sobre la obra física, sino en un marco de ideas y de ambientes que emparenta su producción con temas y actitudes de la filosofía o de la política, o con indagaciones propias a disciplinas sociales, claro está sobre otras estrategias. Si la modernidad en el arte se impone a partir de la constitución de la perspectiva renacentista y expresa su perfeccionamiento y entonces también agotamiento en los trazos impresionistas, habrá algún punto donde con más propiedad podamos referirnos a la contemporaneidad.

Para asumir lo descrito anteriormente propongo organizar estas reflexiones en dos apartes: una discusión sobre la contemporaneidad

tanto en el pensamiento como en el arte mismo que concluye con una puesta en horizonte sobre la relaciones entre estética y ética en el arte público y los públicos del arte de hoy con estos tres apartes: la belleza dentro y fuera del arte; el arte entre el libro la pantalla iluminada arte público, públicos del arte y ética del arte actual.

La contemporaneidad: la belleza dentro y fuera del arte

¿Hacia dónde va el arte de finales del siglo XX e inicios del nuevo milenio? ¿Puede el arte competir y sobrepasar a los medios de comunicación en sus efectos sociales? ¿Cuáles son las relaciones entre la ciudad pública y el arte público de los últimos años? Preguntas entre tantas otras pertinentes que afloran en recientes discusiones frente a los modos de actuar del arte desmaterializado de hoy, del arte que no se define tanto en la forma cuanto en las ideas que exhibe o que lo hacen exhibirse.

En reciente intervención en la Universidad de Andalucía, el filósofo francés Yves Michaud (2003) llegó a sostener que las producciones artísticas que antaño generaban sarpuillos en la sociedad, son ahora percibidas como excentricidades inofensivas. Así cabe la pregunta que me hice para la reciente Bienal de Sao Paulo (Silva 2004): ¿dónde poner lo excéntrico, la pose o el mismo escándalo de frecuentes actitudes de algunos artistas y cómo lograr ese otro nivel de impacto en un sistema de valores sociales contra los que arremete el artista en su combate que algunos proponen contra el poder excedido? Acaso los medios o la publicidad no generan ya ellos mismos impresionantes imágenes de belleza, como las campañas de Coca-Cola o de maldición al sistema injusto y racista, tal el caso de la marca de ropa Benetton? ¿Un mismo acto de terror (explotar torres, estaciones de trenes, clubes) reseñados en vivo por la TV no supera en impacto (y en maldad, claro) e irradiación social al acto creativo para hacernos pensar distinto? En su afán por seguir siendo trasgresor ¿le quedan al arte ciertos

caminos tortuosos como lo que hacen artistas comiéndose sus excrementos o partes del cuerpo o rebanándose en público un dedo de un solo tajo? Pero en estos casos de antropofagia o mutilación ¿no se acentúa la pulsión de muerte no engendradora de vida sino de cadáveres intervenidos?

El arte de los últimos años ha de cumplir una función importante justo en estas sociedades envilecidas por el dinero y abatidas por los efectos espectaculares de las industrias culturales. Pero si se trata de generar asombro ¿no lo logra más el cine? Si es denuncia, ¿no la hacen mejor las ONG? Si es escandalizar, ¿no lo hace con mayor potencia las desgracias humanas narradas con sevicia por los tele-noticieros? No se sostendría entonces hoy un artista preparado en las bellas artes que se echa a sus espaldas el cuestionamiento del poder (con una amplia y compleja simbología) cuando es poco conocedor de los sistemas filosóficos y del pensamiento. O sea, es cierto, se ha acercado al pensamiento filosófico y político, pero no puede sostenerse solo en ello pues de cualquier modo todavía seguimos hablando de un sistema de representaciones y acciones que llamamos arte. Es por ello que he tratado de seleccionar para este ensayo algunos creadores que se pongan a un nivel distinto del acto espectacular inmediato y que conecten con estrategias estéticas sus temas que se proponen, los cuales tampoco pueden sobre valorar el pensamiento conceptual sobre la obra.

Quizá en la búsqueda de rupturas epistemológicas en el pensamiento estético, se pueda concebir que el arte contemporáneo ha superado la barrera del “decir” en búsqueda de un sublime actual, uno de los temas centrales para diferenciar la modernidad, con artistas como Malevich y Duchamp. Mientras Malevich se aproxima al sublime mediante la abstracción absoluta en su “cuadrado blanco sobre el fondo blanco”, Duchamp con sus *ready made* lo ha hecho, fundiendo en uno solo el concepto y la cosa. Los dos, puede decirse, si bien desde lugares opuestos, han venido a reiterar un principio de la lógica del filósofo Wittgenstein en su postulado de que “los problemas se resuelven no por dar nueva información, sino por ordenar lo que siempre hemos sabido” (Hacker 1998: 18). El italiano Mauricio Vita ha seña-

lado como lo sublime, término (presente en Kant y en Freud cuya fuente kantiana da lugar al mecanismo psicológico de la sublimación en el arte) que se identifica en los artistas mencionados “en dos polos opuestos: en el abstraer absolutamente la cosa o en la identificación absoluta de la cosa” (Vitta 1994). Pero si lo sublime aparece cuando se agota la racionalidad, la cosa misma mostrada se hace pues representación, aspecto y estrategia determinante en el arte actual.

El arte entre el libro y la pantalla iluminada

La diferencia entre modernidad y contemporaneidad, términos que en ocasiones tienden a analogarse, puede constatarse según varios abordajes ya sea entonces: el histórico, según nudos que provocan cambios de época, el iconográfico, según estilos dominantes, y también desde otras vías o acercamientos dependiendo de los criterios que tenga el investigador y que quiera defender. De mi parte creo esclarecedor asumir el mismo medio tecnológico como determinante en esas rupturas.

El historiador del arte Renato Barrilli echa mano del estudio de la comunicación de Macluhan, quien propuso la “Galaxia Gutemberg”, para indicar con ello la invención de un nuevo medio tecnológico como lo fue la imprenta, máquina para escribir con caracteres móviles, y hacer nacer allí la modernidad, lo cual me parece convincente dentro de la argumentación que vengo desarrollando. La invención de la imprenta, ciertamente, da lugar al nacimiento del libro de amplia circulación pública como un primer ejemplo de producto industrializado en serie que puede repetir un original y pasa de mano en mano ampliándose la difusión respecto a otros productos anteriores a las posibilidades industriales.

Se ha destacado como, a su vez, tal como se argumenta en el texto introductorio de la presente antología, en el libro en cuanto a escritura la vista reemplaza al oído, ya que los manuscritos de la edad media eran productos para ser leídos de modo público desde el *auditórium*, y solo luego con la revolución industrial propio de la modernidad se

puede llegar a cada uno, a cada ciudadano con su propio libro. La inclusión de los grabados como imágenes visuales en los libros son muy anteriores a la fotografía y lo que se ha modificado con el paso de los años, en especial con el invento del computador en el siglo XX, es la naturaleza de la superficie de percepción de las imágenes, desde las opacas del papel que necesitan de la luz para ser vistas se pasa a la pantalla, de superficie brillante, electrónica e iluminada, propia de la televisión o del terminal de los computadores que nos ponen en la era actual. Así que el leer en voz alta (antes de la imprenta) o leer en silencio (luego de la imprenta), dos momentos claves de la modernidad, son habilidades asombrosas de distintos períodos de la historia de la lectura como lo consagra el bello ensayo de Alberto Manguel (1999). Junto al libro crece entonces y está, digamos, un tipo de arte, unas imágenes que se desarrollan al amparo de un tipo de geometría espacial y que contó entre sus más importantes aportes para el desarrollo del arte visual a la misma perspectiva como código sensorial, sí, pero también a manera de domino de la visión desde un particular punto de vista. La evocación del libro puede ser también la evolución en los modos de leerlo hasta su forma actual, desde una pantalla iluminada, y así prestarnos su concurso para entender dos momentos tanto en la producción económica como en la creación sensorial y estética.

En ese sentido, la contemporaneidad estaría más bien del lado de otra galaxia, la “galaxia electrónica” que se origina con el uso de los medios de comunicación en los cuales interviene la máquina moderna de reproducción y avanza hacia las máquinas electrónicas en las cuales se “hibridiza” el humano con el aparato. El uso de aquellos será no sólo informativo y un paso más en la cultura del libro, sino que implica la creación de nuevas formas de interacción en la sociedad, nuevos tipos de relaciones sociales y nuevas maneras de producción económica y social. En especial subrayo un aspecto referido a un modo distinto de abordar la dicotomía público-privado, ya que el desarrollo de los medios ha transformado la naturaleza del espacio público marcando otras maneras de hacer representaciones colectivas y por tanto, también nuevas maneras de expresarse el poder.

Si lo público es “lo abierto al público” como lo reitera Thompson desde una reflexión cercana a Habermas, constituirá esa circunstancia el imperio de lo visible (Thompson 1998). O sea que la relación entre los escritos de los libros y sus receptores era ya mediática y pública pues se leía para todos, y la palabra escrita quedaba marcada por esta circunstancia. Sólo luego con el libro como industria moderna se transforman los hábitos y la lectura se hace “sólo con los ojos, sin mover los labios”, se lee en silencio para uno mismo, y si lo público aparece como lo visible, lo privado responderá al ámbito de lo no visible públicamente. Y si al poder le corresponde la administración de esa visibilidad a ciertas tendencias del arte público le corresponderá su cuestionamiento.

Los medios traen entonces consigo transformaciones abonables a la contemporaneidad, tales como el tamaño de las audiencias ya que se amplían como nunca fue posible. El desarrollo de un medio como la televisión, que aparece en el Salón como una de las primeras veces dentro de eventos de arte nacional, ha permitido a las audiencias enfatizar el sentido estrecho de la visión, lo “capaz de ser visto con los ojos” (Thompson 1998: 183), pero igualmente la transmisión en directo, como si se estuviese presente en un evento lejano y anónimo. Se puede decir que el desarrollo en general de los medios ha permitido seguir hechos públicos que no están presentes en el tiempo ni en el espacio en que “ocurren realmente” y hacerlos más ampliamente públicos. Así mismo, los medios constituirán unas de las bases para el desarrollo de la era digital y electrónica que afectan nuestras condiciones generales de interrelacionarnos y de vida estética, como sensorialidad y creación.

Mientras la cultura industrial realiza digamos la estructura material de un pensamiento espacial, derivado todavía de la filosofía cartesiana, ha abierto en todo caso las puertas a un crecimiento tecnológico y electrónico pos-industrial que nos va conduciendo a una supremacía del pensamiento sobre la materia, el mundo inequívoco de los imaginarios, que como lo anuncia Cecchetti (1999) reafirma el objetivo originario de la técnica. No será ahora tanto el espacio sino el tiempo

su objeto deseado. Ya no se trata de desafiar la velocidad del sonido sino de la luz; o sea una cultura del tiempo.

Si traemos a escena al computador, como la máquina que según Levy representa como ninguna otra la contemporaneidad, decimos que se pasa del *hardware* al *software*, o sea de la cultura de la máquina de la modernidad, hacia aquella del programa, de lo contemporáneo o sea de un cuerpo sólido a otro de ideas, la mente, y por esto de un mundo concebido en términos de espacio, como la ciudad, a otro sobre el metabolismo del tiempo, lo urbano, y de la misma manera pasamos a un arte defendido más en las ideas que en sus formas virtuosas de la historia del arte hasta la misma modernidad. Así que transponemos un mundo de la arquitectura, de la ciudad, y avanzamos hacia otro de las culturas, de lo urbano, la urbanización del globo. Sin embargo, el verdadero salto de cualidad deviene cuando de la simulación del espacio se pasa a la mimesis del tiempo o incluso cuando se llega a anticipar el tiempo. El espacio se vuelve una “membrana fluida” que anunciaba Paul Virilio, donde los tiempos se dislocan como lo muestran los filmes *The Matrix* en los cuales la mente de los protagonistas *Cyber* conectados a realidades virtuales que de todas maneras producen cambios reales en los espacios figurados, viven las experiencias desde sus mentes. Al interior de las representaciones filmicas hay un interesante recorrido que traduce lo dicho de una progresiva desmaterialización del objeto a representar.

Desde la célebre obra *Metrópolis* de Fritz Lang de los años veinte, a las *Matrix* o al *Show de Truman* de finales de siglo, en el *feed-back* onírico del *Show de Truman* su director elige la ciudad de Seahaven (una ciudad simulacro) la cual se vive como ciudad real. Hay pues no sólo una ciudad real que se concibe virtual, como en *Matrix*, sino, y esto es lo que más importa, una virtualidad real como aquella de la ciudad de Seahaven. Y así como lo remarca el sociólogo Castells, estamos ante un sistema de comunicación que genera virtualidad real cuando la misma realidad o sea la experiencia material y simbólica de la gente es: “sumergida de lleno en un escenario de imágenes virtuales, en el mundo del hacer creer, en el que las apariencias no están sólo

en las pantallas a través de las cuales se comunica la experiencia sino que (la pantalla) se convierte en la misma experiencia” (De Azúa 2004: 171), dados los efectos sobre sus cuerpos reales. Esta discusión tanto filosófica como de corte psicoanalítica entre lo real y lo imaginario, en la lógica como en el arte, volveré a retomarla a propósito de alguna de las obras que serán comentadas de modo específico.

Lo pos-industrial brinda en sustancia los anuncios de una nueva cultura que trae en sus entrañas una nueva pregunta metafísica en lo relacionado con las relaciones entre la técnica y los seres humanos, que ofrece varios puntos de definición tanto en lo artístico como en lo político, al igual que en el apareamiento de lo que puede ser lo pos-humano, lo pos-orgánico y la descripción final de un superhombre en el acertijo de Nietzsche. Cuando Heidegger escribía que la esencia de la técnica no era la técnica misma, al parecer intuía las consecuencias de este superhombre existencial y social y el avance hacia una “divinización del hombre” (Cecchetti 1999), la capacidad de la técnica de sustituirse en el tiempo en esto que es lo propiamente humano de ser en el tiempo, de ser rasgo y huella, cosas que le suceden en el devenir para el porvenir.

Arte público, público del arte y ética del arte actual

Pero al mismo tiempo en que los espacios de las culturas marcan esa tendencia tecnológica hacia su temporalización, se presenta en el arte no sólo una tendencia hacia expresiones que asumen las distintas técnicas como son en especial la fotografía y el video, precisamente las dos más frecuentes en distintos salones nacionales o en las más destacadas bienales de los últimos años, sino que el arte experimenta, digamos así, tres severos embates. Uno, la necesidad de salir de los lugares tradicionales de expresión como han sido los museos, instituciones que a su vez se ven en la necesidad de ser transformados en sitios más bien de cruce de expresiones incluyendo su uso con fines de divertimento o al menos como lugar donde toman sitio las industrias culturales como el cine, la televisión o el video.

Lo segundo consiste en el desarrollo de distintos modos de hacer arte público, para ser mostrado públicamente por supuesto, por fuera de los museos o de las instituciones que tradicionalmente se han ocupado de ello. En esto último se pueden reunir muchas tendencias acá desde el *land art* hasta las envolturas de objetos como lo hace Christo (como la envoltura al parlamento alemán que hizo en Berlín, 1995, con Jean-Claude), o performances o muchos tipos de instalaciones, como se vio en la Documenta 11 del año 2002, la reconstrucción de imaginarios colectivos como producción estética de una ciudad expuesta no por artistas sino por investigadores sociales². Y por último, la fuerte presencia del pensamiento virtual en nuevas representaciones en donde se producen objetos de mera materialidad virtual y que exige muchas veces, como en el caso de las pinturas del estadounidense Billy Viola, una muy fuerte dotación técnica, de sonido, de pantallas y de tecnología computarizada, y lo que se hace por dentro o por fuera de los museos. Así como la red deviene un lugar político dentro del pensamiento virtual, lo mismo el arte público se hace político dentro de la vida cotidiana que toma la cultura como la expresión de lo urbano que debe afectar la ciudad de los meros cascos físicos.

Como ejemplo cito al pasado Salón Nacional de Arte en Colombia 2005, en el cual se pudo ver dentro de estas tres acometidas que anuncio algunas particularidades. La fotografía y el video gozaron de la tendencia mayoritaria como se puede ver incluso en la obra ganadora de Oscar Muñoz, cuando liga estos dos medios, la foto y el video, en "Retratos" para tratar de captar lo irrepresentable. Respecto al arte público, en algunos casos sobresalientes se vio lo contrario, esto es, hacer arte público de afuera del recinto y llevarlo al museo como lo hizo el trabajo del grupo Mapa Teatro integrado por Heidi y Rolf Abderhalden, Lucas Maldonado, José Ignacio Rincón y Rolando Vargas, al poner en directo por televisión con una cámara instalada en el

2 Palabras de su director, Okui Enwezor, el día de la inauguración en Kassel, 5 de octubre del 2002.

sector del Cartucho de Bogotá lo que ocurría en el sitio y transmitirlo para los visitantes del MAMBO como si estos fueran ciudadanos que pasaban por la calle donde tenía lugar el derrumbamiento y saneamiento de un “lugar maldito” de la ciudad. En relación a la producción virtual y el uso de tecnologías interactivas de punta se puede decir que fue muy reducida.

Las relaciones entre forma estética urbana y el arte público contemporáneo son estrechas y, por tanto, se acompañan en su producción imaginaria. Si identificamos la forma espectáculo de la cultura urbana con aquella frente a la cual el ciudadano se comporta como mero consumidor pasivo, se podría afirmar como lo hizo el crítico español José Brea, que las mejores realizaciones del arte público de las últimas décadas se han alimentado de una fuerte resistencia a constituirse bajo la condición de la forma espectáculo, cumpliendo una función meramente emblemática que, como efecto secundario, destilan un gesto de legitimación de la formación social existente.

El llamado arte público de las últimas décadas, con distintas maneras de entenderse, se ha visto intensificado por un impulso crítico y deconstructivo, bajo una fuerte inspiración derridaniana que le ha llevado a no a cumplir la especial función de representación del poder establecido, para ensayar en cambio la mucha más difícil tarea de constituir al público, a la audiencia, “un público políticamente activo” (Brea 1996b). Al respecto no sobra advertir que habría una relación de direcciones opuestas entre los medios en cuanto a funcionalizadores del sistema político y social imperante y el arte público en cuanto a soporte de intervención social, destructor de percepciones reiteradas.

En general, se puede decir que si el arte tiende a expresar lo que ocultan los medios, paradójicamente es allí, en esa operación subversora de la percepción social codificada, cuando el arte se hace público tal cual se pudo ver, citando el mismo Salón anterior, en la obra “Santerías” de Alejandro Restrepo, quien adelantó una intensa arqueología mediática que pone a luz en una misma pantalla y dentro del lugar (¿sagrado?) de un museo colonial lo que los mismos medios ocultan de tanto mostrarlo. Algo así como el desarrollo de una actitud

paralela de respuesta a la masificación y de esta manera se mantendría la función social del arte de hacer de lo público la conciencia del interés general (en este caso), como lo pensaría Herbert Marcuse, de las fuerzas eróticas y liberadoras de los seres en un lugar específico y de la humanidad como género.

Así tenemos entonces que la contemporaneidad del arte pasa a ser también un concepto que crece a la par asociado a un fuerte componente ético. El arte rodeado de esta función ética descrita se hace político en su esfera más amplia. El sociólogo Adorno, recuerda Mauricio Vitta (1994), cuenta una historia que bien viene al caso. Un oficial de las tropas de ocupación alemana visitó a Picasso en su estudio y frente al *Güernica* le preguntó: "Usted ha hecho eso", a lo que Picasso respondió: "No, usted"

Esto implica una correspondencia subterránea pero vital, diría, entre el imaginario artístico y aquellos colectivos. No se debaten valores ideológicos cuanto más bien es el mismo sentido del arte que no busca la belleza de la forma ni se instala dentro de las discusiones abstractas sobre la estética y sus críticas del gusto, sino que se hace más mundano y se torna también parte de una mirada ética, lo cual a su vez, hace de su objeto algo complejo y a veces difícil de discernir por el gran público al que muchas veces le cuesta aceptar "que eso es arte". Así que la contemporaneidad en varias de las más relevantes expresiones críticas no será solo una práctica estética, pues también responde a la captación de una sensibilidad colectiva, la que lo conduce a una legitimación social. De ahí se podrá entender que sean más cercanas a las actuales tendencias de producción artística algunas artes o técnicas más ligadas en las potencialidades para expresar la dinámica social y de modo más contundente y quizá hasta popular. Es el caso del cine, el video, o de los usos del computador, medios que convocan a muchos participantes en las exposiciones o concursos de arte en varias exposiciones del mundo expresado en modos de pensamiento virtual, multimedia interactivos, videojuegos, simulaciones, realidades virtuales, tele presencias, hiper-realidades de vida artificial, y en fin, realidades de los cyber-espacios.

Como consecuencia de todo lo anterior, quiero destacar tres puntos que sirven como “red de visión”. En primer lugar, pongo de presente que vivimos al inicio del nuevo milenio una severa crisis del concepto de identidad y de persona. Identidad se resguarda ahora más en conceptos como los de hibridación a su vez que hegemonía, que le era colateral a identidad social, cambia hacia pluralidad y jerarquía por horizontalidad, mientras espectáculo evoluciona hacia performance. Pero el otro punto en el cual centro mis observaciones consiste en reiterar que el artista no puede ser dominado, a pesar de su cercanía con el discursar filosófico, por el discurso o el concepto, sino que debe realizar un trabajo en el que prime la metáfora visual o la ilación de ideas pero de modo sintético, novedoso y poderoso. El arte así debe seguir siendo poderoso estéticamente. Y, en tercer lugar, destacar que una obra se expresa por sí misma y por tanto su contexto interpretativo y las intenciones del artista cuando la realiza no corresponden, de ahí los desencuentros entre artistas e historiadores o críticos de arte.

En consecuencia, se puede argumentar para finalizar, que el arte conceptual desde el último tercio del siglo XX hacia acá, al menos como dominancia en los países occidentales, trabaja con significados y no con formas, colores o materiales. Por esto, como lo aclara el filósofo Joseph Kosuth, cualquier cosa, material o inmaterial, puede ser empleada por el artista a partir de reconocer que tanto la forma como la presentación son solo vehículos para la transmisión de la idea (Kosuth 2003).

Turismo e imaginarios urbanos*

El mar no sólo es el gran espacio que ocupa buena parte del planeta, sino un lugar ideal donde los ciudadanos se imaginan que pueden recuperar fuerzas, descansar, y hasta ser felices. El mar o un río no sólo son agua, pueden significar el límite de una ciudad y en otro momento pueden adquirir el significado de redención económica, si se logra que distintos visitantes lo conecten como lugar del placer, como playa extendida de la misma ciudad: ejemplos hay de ciudades, caso de Buenos Aires, que han dado la espalda a su mar o

* Este texto es una adaptación de la ponencia presentada en el *Colloque International Développement territorial et tourisme durable: une approche à partir de la valorisation touristique*, organizado por la Universidad Libre de Bruselas y el Externado de Colombia en Bogotá. La temática abordada, la relación entre turismo e imaginarios, presenta como novedoso el hecho de argumentar el parentesco entre dos temas urbanos de gran fuerza en la contemporaneidad. Su autor indaga por primera vez a un tema desde el sentido de lo comercial y va sacando a la luz ese aspecto de los imaginarios urbanos, mirando la ciudad como consumo de imágenes y de deseos incitados y programados. Pero otra novedad consiste en el ejercicio similar al realizado en el texto VIII de la presente antología, el de partir de textos de colegas, especialmente catalanes, cuando en el 2004 organizaron el gran debate sobre turismo en una ciudad que lo sufre al extremo como es Barcelona, en ese momento en plena realización del foro universal de las culturas. De ahí salió el libro *Tour-ismes*, editado por la Fundación Antoni Tàpies a cargo de la curadora Nuria Enguita (2004). Silva parte de las conclusiones del evento, al que fue invitado, y avanza indagando su perspectiva desde los imaginarios. Así ya no será sólo el arte o los medios, sino las industrias culturales las que entran al debate de la construcción de las culturas urbanas para este investigador.

sus ríos, produciéndose digamos una especie de invisibilidad ciudadana sobre esos sitios.

Lo mismo puede ocurrir con un recuerdo social, un pasaje de la historia, una novela que un día describió una ciudad y por distintas circunstancias, a veces dirigidas con intereses ideológicos o económicos, se tornan hechos o imágenes seleccionadas para que representen y hasta definan una ciudad o un lugar. Entonces la gente quiere visitar esos sitios, desea conocer esa ciudad, pero quizá no sea tanto la urbe como tal, sino la imagen que ha circulado de ella o la que se le han vendido, la que simplemente desea. Y en esta construcción imaginaria, donde no es posible distinguir la ciudad real de esa otra hecha de muchas imágenes, los medios, el cine, la fotografía, la literatura, la televisión y también la floreciente industria del turismo masivo pueden ser causas desencadenantes para querer visitar a otra urbe o para no hacerlo: hay ciudades marcadas como el no lugar de visita, justo el lugar no deseado.

Puede observarse que en los últimos años se nota un acercamiento entre dos campos de acción que también son áreas de estudio. De una parte, en la medida en que las ciudades compiten para hacerse más bellas y deseables y por tanto más visitadas ha dado lugar el nacimiento del llamado turismo cultural. Pero de otra parte, se desarrollan estudios para entender cómo se generan imágenes sociales que representan ciudades o naciones, avanzándose así en la constitución de los estudios de los imaginarios urbanos. Así que existen lazos de unión y de parentesco entre el turismo y los imaginarios, ya sea en un sentido funcional y práctico de cómo promover el turismo basándose en estudios de percepción social, pero también en un sentido crítico, dado que un estudio sobre los imaginarios urbanos puede distinguir entre aquellos modos de ser culturales sin fines de comercio, de otros ofrecidos más bien a clientes potenciales para seducirlos y dirigirlos al consumo de la ciudad. Quizá se trata de entender una diferencia entre lo estético como "voluntad social del gusto", a los que se dirigen quienes hacen algunos estudios sobre imaginarios, frente a la "programación" como cálculo para su consumo que persiguen los agentes de turismo.

La diferencia entre tres figuras urbanas, el explorador, el viajero y el turista, se hace sugerente para ampliar lo anterior. Mientras el explorador se dirige hacia lo desconocido, el viajero intenta conocer y quizá acercarse a la historia, el turista parece irse más hacia lo que la industria ha descubierto y preparado mediante “las artes de la publicidad masiva” (Fussel 1980, Quintana 2004)¹. Podría pensarse que en un sentido general y a riesgo de usar generalizaciones, el explorador es un símil del artista o del *flâneur* que camina para perderse y encontrar, el viajero correspondería más a un tipo particular de investigador que reúne y clasifica, y el turista se puede figurar como una especie de niño encantado y acrítico que compra y consume para satisfacer en especial la felicidad momentánea. Sin embargo esta clasificación tajante puede merecer más reflexión pues tales figuras se pueden entremezclar y dar otros puntos de vista.

Podemos examinar ciertas ciudades o naciones de gran presentación turística y veremos algunas relaciones, a veces superficiales, otras veces más complejas, entre turismo e imaginarios urbanos. Se puede ver cómo las campañas turísticas cambian sus íconos de representación ciudadana y, a su vez, como los imaginarios urbanos pueden alimentarse de esas figuras, cuando en otras ocasiones sucede al revés: los ciudadanos hacen suyos en su vida interna y local imágenes producidas inicialmente con fines comerciales como expresión de su cultura.

Empecemos con España, visitada cada año por tantos como el doble de su población (alrededor de 80 millones de turistas), ha tenido distintos íconos de representación a lo largo de los últimos años². La España franquista de los años sesenta se impuso el moquete de “España es diferente”. En ese semblante España evocaba toros, sevillanas bailando y en especial sol y mar, atractivos de lo que carecían los países del norte de Europa en especial Alemania e Inglaterra sus principales visi-

- 1 Para este escrito se retoman algunos puntos de vista de la publicación y del evento *Tour-ismes* (2004) —en el cual fui uno de sus participantes— dado el nivel de panorama general del tema que introdujeron los autores que iré citando.
- 2 Sigo el esquema presentado por Enguita (2004) al presentar los trabajos de Javier Camarasa y Jorge Luís Marzo.

tantes. En los años ochenta su presentación nacional se transforma en el famoso cartel de Miró con la leyenda “Todo nuevo bajo el sol” que sigue fetichizando las costas, quedando prácticamente sin referencia turística otros espacios urbanos. Pero desde los noventa se evoluciona a la noción de “España marca”, como tantas otras naciones que le apuestan a una marca propia como parte de un *marketing* nacional, y aparece ahora la promoción de las ciudades y sus complejos urbanísticos.

Barcelona, tal vez su ejemplo más notorio, es hoy una de las ciudades más visitadas del mundo, y su nuevo entorno de signos turísticos empieza al parecer, a desarrollarse desde su denominación como sede de los juegos Olímpicos en 1986. Desde entonces Barcelona intensifica el sentirse mirada por el mundo, y ella misma ha de transformar sus escenarios físicos y mentales de auto-representación. Es así como se redescubre el mar, además de imponerse algunas “rutas culturales” según obras o historias de algunos de su grandes creadores como Picasso, Miró o Dalí. Se muestra y se ofrece el mar con sus implicaciones de goce y deseo ciudadano y así Barcelona-ciudad entra en “la actividad que define el turismo del siglo XX, el culto al sol” (Balibrea 2004), junto a su larga e importante historia cultural, generándose una especial combinación de ciudad culta e industrializada con playa. También los costos de sus viviendas se elevan a niveles impredecibles, aparece la especulación inmobiliaria y la búsqueda de los urbanizadores de nuevos sitios para “recuperar”, como afirman algunos de sus estudiosos que sucedió al programar eventos de tal magnitud como el gran Foro Mundial de las Culturas del 2004, que en el trasfondo tendría intereses comerciales, especialmente ligados a la valorización de la tierra (Delgado 2004).

Algo similar ocurre hoy por hoy en la ciudad mas solicitada por turistas de América del Sur, Buenos Aires. Creció dándole la espalda al río de la Plata lo que ha ocasionado una inaudita diferencia entre la ciudad de los porteños y la Gran Buenos Aires. Resulta sorprendente que durante el siglo XX, sólo una pequeña porción de la ciudad, el barrio de La Boca, en el centro precisamente, permaneció identifica-

do para sus residentes y visitantes como un lugar ligado al río, mientras la ciudad se iba construyendo entre bloques de cemento dando la espalda al río y al puerto. Es por ello que “cuando en 1990, se decidió la recuperación del viejo puerto, los ciudadanos redescubrieron que vivían en una ciudad con río. A la vera del río la gente comenzó a descubrir y difundir en el boca a boca que Buenos Aires tendría un nuevo barrio”; es como si por muchos años no se le hubiese visto y ahora al revelarse el río se redescubría la ciudad llenándose de asombro sus ciudadanos. Así que el nuevo Puerto Madero aparece con una nueva imagen de río y una nueva ciudad con visos de internacionalidad y de ciudad global y para recreo de sus clases altas.

Ante la llegada de aviones y barcos llenos de turistas, alentados también por sus bajos costos y la favorable rentabilidad cambiaria, Buenos Aires ha tenido rápidamente que idear rutas, desempolvar a viejos e importantes mitos como Carlos Gardel, recrear nuevos como Maradona y apurar nuevas historias sobre sus grandes creadores literarios como Borges y Cortazar. La Buenos Aires de los últimos cinco años parece mostrarse con mayor intensidad a sus visitantes de afuera. El Abasto, sector donde creció Gardel, ha merecido varias re-fachadas y se han multiplicado los bares donde canta y aparece el gran Carlitos.

En *Buenos Aires imaginada*, Lacarrieu y Pallini (2007)³ concluyen que no hay otra figura que absorba y evoque imaginarios dominantes cómo lo es Carlos Gardel. La asociación con “Carlitos” fue casi unánime en su estudio mencionado si bien muchas veces seguida por otros “personajes tangueros”, a veces más anónimos, de mayor corte local, otros vinculados a la contemporaneidad pero con “espíritu tanguero”. En Gardel se encuentran varios rasgos que ayudan la construcción de su mito, como su muerte prematura que deja imborrable la imagen de un joven que no envejece pero también asociado al paradigma del ascenso social y el progreso que ha sabido caracterizar a

3 El texto *Buenos Aires imaginada* es parte de la colección “Ciudades Imaginadas” de la cual Armando Silva es editor y director del proyecto “Culturas urbanas en Ibero América” (CAB y Universidad Nacional de Colombia: 1998-2005).

determinados sectores de la ciudad. Gardel, en definitiva, pasa a ser sinónimo de progreso y de vida urbana, de cafés, de lugares oscuros, de la noche y sus mitologías de conquista, seducción, aventura y desafío. Como personaje re-encarna en muchas formas. Los porteños suelen decir serios que después de muerto cada día canta mejor. Y es este personaje la mejor alianza que podría señalarse entre imaginario urbano y turismo internacional. Se va a Buenos Aires en el nuevo milenio a conocer a Carlos Gardel y a aprender a bailar tango, baile constituido en marca-ciudad. Se puede recorrer por sus calles estatuas vivas con su figura, espectáculos callejeros de tango imitándolo, promociones de mercancías con su figura en camisetas o carros, en una evidente conexión entre turismo y el estereotipo argentino que los visitantes desean encontrar (Ver Fotografía 12).



Fotografía 12. Carlos Gardel

Ahora seguimos con las metáforas playeras y del mar en nuestros estudios de imaginarios, pero ahora en una ciudad de poco flujo turístico internacional, si bien en aumento, como es Bogotá, aparece de mane-

ra sorprendente la asociación de los bogotanos de playa y mar con su mayor experimento urbano de los últimos años, las ciclovías. Decía un aviso callejero que “Bogotá no tiene mar pero si ciclovías”, esta magnífica experiencia de salir los domingos y días de fiesta a la calle aborrotando el tráfico automotor a favor de las caminatas ciudadanas ha sido de gran recibo y el éxito como programa social ha sido tal que al investigar las asociaciones que tienen sus habitantes de las ciclovías se descubrió que su principal figura mental asociativa es el mar y la playa (Silva 2003b). Si se observa a sus caminantes, patinadores o ciclistas un domingo, puede verse que llevan gafas oscuras, vestidos y pantalones playeros y a lo largo de sus rutas se venden los productos que se consumen en las playas del caribe colombiano, como mango biche, jugos de frutas, agua de coco y hasta cremas para el bronceo. Todo esto en una ciudad de montaña a 2.400 metros sobre el nivel de mar.

Hay un ejemplo de imaginarios urbanos en especial porque no es un hecho nacido para mostrar a los “otros de afuera” sino para disfrute y enganche de su gente local. En este caso se trata de una imagen construida por sus habitantes, por los actos públicos de ellos, por la hoy denominada sociedad civil en ejercicio de sus gustos y entonces en la construcción de una estética urbana. Pero en la medida en que la ciudad vaya teniendo una significativa presencia de extranjeros muy probablemente estas ciclovías se dotarían de otros elementos para mostrar, como nos parece es una de las cualidades inherentes al programa de turismo.

Turismo y mirada ciudadana

Si nos preguntamos ahora sobre los recorridos turísticos y sus especificidades, sobre aquellos de los exploradores o viajeros, podríamos intentar comprender distintas vías de comparación, pero hay una de gran evocación y definición que puede darnos alguna claridad: los sentidos que más empleamos. Y viene entonces la pregunta directa que comparto con Urry (2004): ¿existe acaso una hegemonía de la visión sobre otros sentidos en los recorridos turísticos por las ciudades?

El ver del turista puede confundirse con una epistemología de la mirada urbana contemporánea al reunir tres elementos, mirada preparada hacia fuera, hacia el resto del mundo; capacidad para mostrarse al otro local y escenificarse para ello, y sentido comercial y de cálculo económico de su planificación. Si partimos de aceptar que el turismo interurbano es un hecho del último siglo, se puede intentar comprender una evolución de los sitios de la mirada misma y tal vez avanzar hacia algún propósito comparativo entre el diseño de las edificaciones y de la ciudad y su uso por parte del turismo y las influencias de éste en los mismos diseños urbanos y sus objetos públicos. Por ahora sólo se mencionan ejemplos aún en un nivel superficial.

Desde el punto de vista de un urbanismo físico, el balcón de las edificaciones adquiere desde el siglo XIX la idea social del lugar desde el cual se podía mirar sin ser tocado, cuando las multitudes empezaban a hacer su aparición. Luego el desarrollo del rascacielos y las torres como de las otras panorámicas de la ciudad, y la Torre Eiffel es una gran ejemplo de ello, permitieron ver la ciudad sin estar confundido en las masas ciudadanas. Esta mirada llamada por los estudiosos del arte como “vista de pájaro” se puede re-encontrar hoy de nuevo en los buses de turistas donde se cruzan las multitudes sin ser parte de ellas, se mira hacia abajo sin peligro en un imperio de la mirada desde lo alto Urry (2004) y sin comprometer sus cuerpos ni exponerse al relajo callejero.

Según John Urry, la vista organiza los paseos turísticos en demérito de otros sentidos. Con el surgimiento de la ciencia moderna, de la imprenta y de la invención de la perspectiva, se le asignó a la visión un papel determinante en la época moderna, y por esto se trata de una intención civilizatoria que no sólo compromete al turista. De hecho, gran parte de la filosofía occidental ha forcejeado con esta auténtica contradicción entre la visión como iluminación y la visión como oscuridad (Urry 2004). Y la primacía de la vista se acrecienta con el apareamiento de nuevas tecnologías que crean nuevos modos de mirar y de sentir, y empujan a nuevos modos de focalizar los objetos. Examinemos entonces la relación entre mirada y algunos medios modernos, apenas para enunciar nuestro interés al respecto.

El siglo XX hace recaer en la fotografía un propósito no sólo de clasificación y recuerdos familiares como sucede en los álbumes de familia y en todo lo que tiene que ver con identidad de rostros y cuerpos, sino que el mismo turismo fundamenta la necesidad social de tomar fotos, lo que parece acompañar de por sí a todo turista y de paso parece ser una condición del ser ciudadano moderno. De hecho, los primeros álbumes de familia no se hicieron sobre personas sino con paisajes urbanos de las postales que circulaban entre viajeros y que enviaban a sus parientes como lo hemos constado en un estudio al respecto (Silva 1998). Las fotos localizan ya desde inicio del siglo XX lugares y paisajes citadinos para mostrar, y los viajeros viajaban tras de ver ciertos iconos y paisajes que se creía identificaban las ciudades, costumbre ésta que se fue ampliando y popularizando con la invención de las cámaras portátiles y las fotos instantáneas. Hoy en día ya no se trata sólo de captar imágenes reales, sino de construir paisajes virtuales con los cuales las misma agencia o páginas Web hacen visible ciertos lugares o ciertos emblemas de una ciudad para hacerla más deseados.

Y no se diga de la aparición del cine. Con esta industria y arte poco a poco se desarrolla una identidad cultural entre cine, ciudad y utopías constructivas o destructivas, y ello produce sus efectos en la mirada del turista. Son muchos los filmes que nos hacen ver una ciudad en desgracia, desde la lejana y célebre rodada en pleno esplendor del cine mudo y donde la ciudad es manejada por máquinas que controlan la población de un mítico año 2026, hasta las últimas como “World Trade Center” de Oliver Stone, que cuenta el ataque a Nueva York por parte de comandos del fanatismo islámico en el año 2001. Según despachos de prensa, los mismos neoyorquinos al estrenarse el filme temían ir a verlo y huían como “si fuese la peste” (El Tiempo 2006) pues es cierto que tales hechos referidos, la destrucción de las torres, fue vivida en directo por televisión en tiempo real, pero la impresión psicología dominante era que se trataba de algo ya visto, ¿dónde? Sin duda en algún filme de ficción, como “Escape from New York” (1981) de John Carpenter entre otras, que pudieron visualizar análogos a la tragedia o escenificar similares sucesos antes de que ocurriese. Ahora, con este

filme, entonces se realiza la operación al revés: se pone en cine lo real que parecía imposible. También por su puesto hay filmes que proclaman la ciudad como espacios de vida y que por verse despierta los deseos de ver la ciudad real como varias en la memoria ciudadana sobre París, la India o Roma, y casi no habría ciudad sin representación filmica.

A su vez la relación cine-ciudad puede funcionar en la otra dirección epistémica y lo real ubicarse en el filme, en una extraordinaria fusión entre ficción y realidad. Luego del éxito espectacular de la novela *El Código Da Vinci* de Dan Brown, el Museo de El Louvre en París rentó sus instalaciones para filmar parte de sus escenas en “ambiente real” descrito por la novela. Luego los carteles que anunciaban el filme indicaban sobre “la realidad” de la historia, e idearon hasta concursos de promoción entre los asistentes en varias ciudades para visitar el museo y recorrer los pasos que siguieron su protagonistas que rebelaron verdades ocultas de la mitología cristiana relacionadas con la autenticidad de uno de los apóstoles cambiado por Maria Magdalena, según una meticulosa relectura de la “Ultima cena” del célebre pintor italiano que dio origen a la película. Ahí vemos un juego, quizá no pensado pero si realizado, entre literatura, cine, ciudad, historia y turismo.

¿Y los otros sentidos? Las ciudades huelen, saben, miran, son objeto de tacto, ruidos y música. Todos los sentidos entran en su vivencia, pero no todos son asociados a la urbe del mismo modo. Los olores que en el renacimiento e incluso hasta bien adentro el siglo XIX representaban las ciudades, los cuales incluso constituían importante parte del decenio urbano para sacar las llamadas aguas negras, se fue tornando lo indeseado y lo que debía sacarse de la buena imagen de las ciudades. Investigadores citan el desarrollo de las perfumerías y de jabonarías y como el jabón llego a “ser signo de civilización” (Urry 2004), las cremas dentales como Colgate ya aparecen comercializadas en 1896 y se anuncia como el producto que eliminara los malos olores bocales. Los estudios sobre Bogotá mostraban que el consumo de productos que limpian, jabones, perfumes de ropa, toallas higiénicas, detergentes para muebles y baños, etc., ocupaban el cuarto renglón,

equivalente a una quinta parte de lo que los ciudadanos gastan en alimentos, el primer grupo de productos del consumo de los hogares (Silva 1999b). Sin embargo los olores culinarios si representan un encanto para el consumo y el turismo. La misma Bogotá está viendo nacer un restaurante diario en los últimos años y su retraso en la culinaria está siendo compensado con ser motor de su imagen renovada para los planes creciente de turismo nacional e internacional.

Y así otros sentidos intervienen en la construcción de la imagen de las ciudades. Algunas son reconocidas por su festival de música como Viña del Mar en Chile. Las ciudades se promocionan con grandes eventos de música como Rock u Opera al parque en Bogota. Los show de reconocidos artistas en varias ciudades ocasionan flujos de turistas entre países europeos o en América. A su vez los ruidos de ciudad conmueven y afectan sus imágenes, como decir que “no voy al D.F porque hace mucho ruido” (Aguilar, Cinco y Nieto 2006)⁴.

Al reflexionar, para concluir, sobre las relaciones futuras en la vida urbana entre los sentidos y el turismo, aparece una nueva conexión entre lo virtual y lo imaginario, viajar virtualmente por todo el mundo y experimentar grandes atracciones no sólo como visitante sino con la posibilidad de poder revolotear y volar sobre diferentes objetos de la ciudad real y pensarlos mientras se los ve y visita y así descubrir en las cosas aspectos inaccesibles al simple turista real de vista de carne y hueso. Un autor de un manual técnico lo dice así: “Su participación estimulada con efectos visuales y audición de gran fidelidad y la posibilidad de interactuar con objetos reales del ambiente visual, hace que las sensaciones de su presencia puedan ser poderosas”. En el programa sobre turismo de la BBC, según D. MacCannell, se dice: “Usted quiere ir a la cima del Everest, o la playa más excepcional, pero no todas las cosas que se quiere podemos hacerlas”. Entonces logramos ellas vía *Ciber-experience*.

El nuevo mundo se vuelve así un mundo de imágenes que no se agota en la pronosticada simulación. Parecería más bien que la simula-

4 En encuestas de opinión para Aguilar, Cinco y Nieto (2006).

ción se torna parte estructural de la realidad. La realidad virtual es una hiperrealidad inmersiva, según Eco y Alfaro, nace cuando la imaginación requiere de la cosa verdadera y para obtenerla debe fabricar el falso absoluto⁵. La realidad del falso absoluto se vuelve la hiperrealidad y se ofrece como presencia verdadera. Así la realidad virtual supera incluso los simulacros que la precedieron, porque como lo han comprendido rápidamente los artistas, se trata de una simulación totalmente sensorial, un intento de traducción, de numeración del tacto. Hablamos de la exploración de una nueva sensibilidad. Y si no conmueve todavía todos los sentidos, son implícitas todas las potencialidades que podrán expresarse en un futuro no lejano. La realidad virtual se constituye en punto de referencia de un universo en vía de transformación.

12 Ciudad imaginada como modelo encarnado: arte, medios y tecnologías*

La ciudad imaginada

La ciudad imaginada como paradigma cognitivo aparece cuando es posible hacer la distinción entre la ciudad y lo urbano, cuando ser urbano excede la visión de la ciudad y, por tanto, la nueva urbanidad pasa a ser más bien una condición de la civilización contemporánea antes que una referencia en cuanto a vivir en un casco citadino. Si intentamos saber dónde y cómo se produce hoy la forma de la ciudad, muy posiblemente tendríamos que admitir que ya no es sólo la arquitectura ni las edificaciones o calles los elementos que marcan esta circunstancia, sino que, cada día, aparecen objetos mucho más etéreos

* La Fundación Antoni Tàpies de Barcelona invitó a Armando Silva a presentar por primera vez los archivos de sus imaginarios urbanos de las ciudades de América Latina, labor que ha adelantado con los coordinadores de 15 ciudades y sendos equipos de especialistas. La propuesta de poner en una sala de arte sus múltiples archivos de las ciudades imaginadas de 20 años de trabajo, a manera de retrospectiva de su obra, y con tanta variedad de formatos (fotos, cine, documentales, sonidos, música, colecciones de objetos urbanos como postales o carátulas de discos, mapas etc.) se constituyó en un gran reto tanto para la Fundación, de la mano de sus curadores Nuria Enguita Mayo y Jorge Blasco Gallardo, como para el mismo investigador. Se trataba de buscar la manera de exhibir los archivos de algo intangible como son las ciudades imaginadas que se encarnan, claro está, en infinidad de objetos. Además de la exposición y sus archivos, se hizo un libro bilingüe editado para la ocasión *Imaginarios urbanos en América Latina: urbanismos ciudadanos* (Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 2007) donde Silva

como avisos, productos digitales o señales, y hasta invisibles desde el punto de vista icónico como luces o *bits* del ciberespacio que impregnan las representaciones ciudadanas.

De esta manera, la ciudad física debe compartir su territorio espacial con esa otra ciudad de la comunicación y del tiempo que marca sus entornos a la vez que se amplía al fenómeno de los suburbios y de la metropolización lo que, justamente, ha empezado a denominarse "urbanismo sin ciudad". A estos nuevos fenómenos de invisibilidad urbana le apunta la ciudad imaginada, pero con una calificación especial: se denomina así al urbanismo ciudadano que no se define en un lugar, ni en la ciudad, ni en los suburbios, sino que lo portan los distintos habitantes en sus propias representaciones y en la misma medida de su propia urbanización; por esto la ciudad imaginada corresponde en estricto sentido a un renovado urbanismo ciudadano contemporáneo.

Han sido en especial dos los modos de referirnos a lo urbano en la vida moderna. Uno que designa el gobierno de la ciudad originada en el Renacimiento y de la cual se desprende el sentido físico de la urbanización en cuanto a construir ciudades, tradición que ha hecho equivalente la ciudad y lo urbano en condición de *urbs*. Otro que se refiere a las cualidades de los seres humanos, a sus condiciones morales, la cual se afianza en especial desde el siglo XVIII como reacción a los malos hábitos e indeseables conductas de los ciudadanos de las *urbis*, y que origina el sentido de *urbanus*, de la ciudad, por lo que

se propuso responder a una vieja deuda intelectual: qué son los imaginarios urbanos luego de 15 años de haber puesto el término en circulación en 1992. Este fue el propósito de su texto "Imaginarios y archivos", del cual extraemos una parte que corresponde a su capítulo final donde explica a la ciudad imaginada como modelo encarnado, y donde se formalizan las posibles maneras de la producción social de los imaginarios urbanos. Queda por fuera para este libro su epílogo donde sostiene su punto culminante de los imaginarios como una teoría del asombro social sobre una base estética pos-kantiana, regresando a autores como Jean Mukarovsky y apoyándose en la lógica triad de Peirce y sobre las bases también triad del psicoanálisis de Freud y luego Lacan y Metz, lo cual podrá verificarse en su texto original. Se concluye pues con este texto fresco y provocador que marca adonde va hasta el momento lo recorrido por un autor que se ha empeñado en teorizar otro urbanismo distinto al físico y arquitectónico: los "urbanismos ciudadanos", como él mismo lo ha acuñado en su pensamiento.

este sentido ético se refiere a lo cortés y a las buenas costumbres de los ciudadanos en oposición a lo rural y campesino. Sin embargo, hoy podríamos proclamar un nuevo concepto de lo urbano, aquel del mencionado urbanismo ciudadano, el cual va emergiendo en la misma medida en que se dan ciertas condiciones en la historia de la ciudad como corresponde al hecho de poder por primera vez desligarse lo urbano de la ciudad y entender que nos urbanizamos independientemente de vivir en un casco citadino: se trata ahora de una definición estética y cultural de lo urbano.

Si aceptamos entonces que lo urbano de la ciudad ya no se ve y avanzamos hacia una mayor temporalización de sus espacios que recompone la percepción social, algo paralelo ocurre con otras prácticas que contribuyen a la definición de otras experiencias urbanizadas de hoy, tales como el arte público, los medios y las tecnologías; tres de los más importantes co-gestores en esta emancipación de lo urbano ante la ciudad.

En todas esas circunstancias se avanza en la construcción de un lugar no necesariamente espacial como se supuso en la teoría de los “no lugares”; más bien, entendiendo un nuevo concepto temporal del sitio, del latín *situs*, lugar o paraje que “puede ser ocupado”, lo que nos permite justo “situarnos”, osea poner en un sitio, pero igual en situación, las vivencias urbanas ciudadanas. Ello nos permite situar una antropología del deseo ciudadano donde, para su comprensión, se examinan las inter-acciones humanas y, por tanto, las relaciones psicológicas, sociales, o incluso de interacción con el paisaje; o hasta la captación de memorias grupales las cuales también pueden ser parte del establecimiento de este renovado sentido del sitio ciudadano. El tiempo como categoría no sólo ontológica sino del pensamiento que, por esto mismo, no existe *per sé* sino como flujo inaprensible encuentra en el deseo humano el acompañamiento y continuidad en su recorrido. El deseo ciudadano adquiere en esta dimensión de estudios su condición de energía social repartida y por eso estaremos hablando, para efectos de concebir los archivos de las ciudades imaginadas, de mecanismos psíquicos de valoración grupal.

Arte público y medios desmediatizados

Si examinamos lo que viene haciendo en las últimas décadas el llamado arte público, se concluiría que nuevas búsquedas y otras actitudes y gestos de los creadores han logrado una vasta apropiación de lugares no tradicionales por fuera de los museos y galerías donde suele exhibirse la actividad artística, hasta el punto en que “cualquier sitio y cualquier acción es potencialmente artistizable” (Babin 2005:15). Cualquier lugar puede convertirse en sitio del arte, lo que entra en fuertes rivalidades con el mundo real y rompe la diferencia entre el sitio de vida y el otro del arte, haciendo de lo público una potencialidad estética y de los ciudadanos, muchas veces personas ocasionales sorprendidas por la acción, unos públicos del arte.

En este comportamiento del arte empezamos a valorar la supremacía del pensamiento sobre la materia, para entenderlo no tanto como un hecho visual cuanto en calidad de un arte pensamiento, lo que viene a favorecer una cultura de lo inmaterial, o sea la instalación del imaginario estético en la misma cotidianidad urbana; y en la medida en que se trata de creaciones críticas a lo establecido, esta tal creación de contra-imágenes dispuestas hacia la trasgresión y hacia la ampliación de lo público, tendrá como misión política su misma producción estética, debido en especial a su condición desencadenante de otras simbologías sociales. Este propósito y modo de actuar del arte público no deja de emparentarse con la producción de los imaginarios sociales, como lo ha relevado una de las Documentas de arte contemporáneo de Kassel, cuando al decir de su curador, la producción social del espacio se puede seguir en (el estudio de) los imaginarios colectivos “a través de redes de intercambio, deseos, fantasías, evocando a lo sensorial y mediado por las confrontaciones que le dan a las personas el sentimiento de habitar una ciudad” (Enwezor 2003: 9).

Los medios han de ser, por su parte, otro eslabón desde el cual se amplía lo urbano más allá de la ciudad contribuyendo a la desmaterialización de sus espacios. Si bien los medios hablan, muestran y se dirigen a los ciudadanos, éstos cada vez portan más sus propios instru-

mentos para ser “mediados” desde el mismo sitio donde se hallen, y por tanto, tenderían a operar hoy en día como “desmediadores sociales”. En efecto, las relaciones entre medios y ciudadanos se personalizan cada vez más como se descubre en el uso invasivo de los celulares, Internet, televisión prepagada elegida por cada consumidor, *WiMax*, *iPODs*, prensa y, en fin, lo que constituía el medio social y masivo se transforma en buena parte en medio personal o grupal, lo cual genera nuevas discusiones sobre el fin de los medios hasta hacer relevante la pregunta: ¿han perdido los medios su capacidad de convocatoria social y han entrado, más bien, en una nueva era de auto-referencialidad?

Los medios, de facto, aparecen en los últimos años contribuyendo a esa urbanización ciudadana más que a una mediación social; esto es, los medios se dirigen a ciudadanos “desmediados” de sus ciudades, y al percibir de la urbe en especial lo que de ella se representa incluso en mayores proporciones que su vivencia directa, convierten la comunicación en sí en el sitio mismo de intercambio donde se pierde la diferencia entre el universo de lo real frente al representado y se abona así materia simbólica para las construcción del paradigma de la ciudad imaginada. Al mismo tiempo ocurre que los medios –la televisión como caso ejemplar– se tornan más auto-referenciales. Se puede preguntar, entonces, en qué medida ello coproduce una disolución irreversible “entre el dentro (la intimidad, la confesión privada) y el afuera (la exhibición, la publicitación masiva) y una regresión de la mirada hacia el propio medio” (Imbert 2006: 130). Alguna cinematografía fabulosa ya viene dando cuenta de este accionar donde el mundo se sigue como en un filme, caso excepcional de *Matrix* donde la “entera humanidad es víctima de una alucinación colectiva” sin muchas referencias comunes y donde con toda contundencia Morpheus se pregunta “qué cosa quiere decir real”.

La tecnología, por su cuenta, aparece, así, afectando cada vez más los nuevos entornos del habitar. La misma casa en su condición de hogar quizá sea hoy, precisamente, uno de los sitios más asediados por la nueva urbanización ciudadana, pues ella se convierte en nuevo lugar

de trabajo o estudio a través de redes informáticas que finalizan en cada hogar, conectándolo. Los espacios de trabajo se duplican también y, mientras las oficinas se instalan en casas, aquellas se doblan como hogares donde se hacen reuniones, comidas, fiestas familiares.

El progreso en la ciencia nos conduce de este modo a nuevas relaciones muchas veces personalizadas con el cuerpo, con la medicina, la enfermedad y la muerte, con el sexo y la vejez (como lo hace el viagra devolviendo al anciano pasiones juveniles), con los cuerpos de los demás y, claro, con la misma ciudad y con sus representaciones, todo mediante una nueva "selección artificial" reactivada por saberes de la ciencia y la tecnología que contribuyen a esa mayor temporalización mencionada. Los instrumentos de la interacción humana van acompañados de una miniaturización y desmaterialización de objetos en el proceso de la producción y consumo, lo que, a su vez, reafirma el objetivo original de la técnica de hacer del tiempo y su sucesión el objeto deseado. Verdadero salto de cualidad que sobreviene cuando de la simulación del espacio se pasa a la mimesis del tiempo; o mejor "cuando se llega a anticiparlo" (Cecchetti 1999: 8).

Se encarna así una visión de fuerte sustento imaginario, lo que admite la reflexión de doble vía: nuestros imaginarios urbanos no sólo acompañan la tecnología, la inculcan dotándose éstos mismos de capacidad instituyente. De la mano y obra de la tecnología entramos a la bien llamada *city of bits* (Mitchell 1999), que no es otra que esa nueva urbanización desde el aire de la ciudad del siglo XXI cuyos sitios son contruidos virtualmente por el software antes que físicamente con piedras o cemento y conectadas por *linkages* antes que por puertas o calles. Lo pos-industrial en perspectiva será, entonces, la cultura de una nueva cuestión metafísica en la relación entre la técnica y lo humano, lo pos-humano y pos-orgánico (Bang Larsen 2004: 125). La demanda radical del súper hombre y, digamos, por qué no, del súper ciudadano del siglo XXI en ciernes.

Esas prácticas de lo público de las ciudades imaginadas se pueden entonces registrar en dos grandes ejes: el "urbanismo sin ciudad" y el "urbanismo ciudadano" que bien se corresponden. El urbanismo sin

ciudad lo entendemos en tres aspectos concretos: el de la ciudad larguero descentrada por naturaleza, el referido al menor uso de la ciudad ante una mayor urbanización y en la desterritorialización de la ciudad como consecuencia de desplazamientos ciudadanos.

El urbanismo sin ciudad propio de las ciudades largueros se refiere a esos conglomerados ciudadanos en espacios donde no hay un centro sino suma de urbanizaciones distintas, lo cual, si bien es propio de los suburbios norteamericanos (Sorkin 1992), afectan cada vez más a las mismas ciudades históricas de América Latina que se salen de centro para obtener un mayor desarrollo metropolitano. Esta tendencia va a la par con una descentralización de sus ciudades, como puede verse en el “desocupamiento” de algunas urbes tradicionales en Estados Unidos, cuando una gran mayoría de población vive en suburbios, creándose ese fenómeno de urbes alargadas sobre las misma autopistas, abandono que, por otras circunstancias, también es notorio en los centros de las grandes metrópolis de América Latina (Silva 2006b).

El segundo aspecto está relacionado con la tendencia mundial que se irá acrecentando con los días, la reducción del uso de la ciudad. Enuncio el fenómeno así: la ciudad se irá desinflando a la par que lo urbano se va robusteciendo. Lo anterior como consecuencia de dos determinantes, espacial y técnico: las ciudades, en la medida de su dotación tecnológica, deben tender a usarse menos en su sentido físico. Precisamente en las grandes metrópolis, por su tamaño mismo, se deja de usar “toda” la ciudad para hacerlo sólo en “una parte”. A esto se le conoce como el “policentrismo”, muchos centros “donde se hace y se consigue de todo”.

Pero el componente tecnológico se revela a su vez para dar otra estocada a la urbe: no se necesita salir de la casa para trabajar, para producir e incluso ni para consumir o estudiar. El mismo hogar se transforma en oficina o estudio y éstas, admitámoslo como se dijo, también se vuelven hogares, donde se reciben visitas, se come y hasta duerme, o al menos donde se hacen siestas. De esta manera pinta un futuro no solo decentrado, sino tecnificado e individualista. Por esto mismo se podrá hablar de pos-ciudades, mas no de lo pos-urbano según los cri-

terios establecidos en este escrito: no existe lo pos-urbano cuando lo urbano mismo ya no significa vivir en una ciudad. No sólo tenemos la casa inteligente, también la ciudad inteligente que promueve y hasta exige ser menos usada para ser más productiva. Por esto, repito, la ciudad se desinfla, lo urbano engorda.

Por último, me refiero a la des-territorialización de la ciudad como consecuencia de intensos desplazamientos ciudadanos. El “Instituto Brookings de Política Urbana y Metropolitana” en Estados Unidos asegura que entre 1990 y 2000 las 100 principales ciudades de los Estados Unidos recibieron 3.8 millones de nuevos residentes latinos, lo que representa un crecimiento del 42%, mientras la población anglo sólo aumentó en un 5% (Peterson 2001 citado en Silva 2007: 76). Hoy en Estados Unidos se encuentran, si lo tomamos desde una evocación des-territorializada e imaginaria y según lo constatan varios investigadores, las segundas ciudades en extensión de países como México, Cuba o El Salvador, pues sus inmigrantes superan en número a los nativos de sus naciones; de la misma manera que en España se encuentra la tercera ciudad de Ecuador o en Nueva York la séptima más grande de Colombia.

Esta nueva geografía imaginaria (Silva 2002) implica llevar la patria en sus cuerpos y fantasías ciudadanas pues nada más mexicano que un mexicano en Estados Unidos o más ecuatoriano que un ecuatoriano en Madrid. Y paralelo a lo anterior la “des-territorialización” en cuanto a perder un lugar de habitación tradicional emerge en los nuevos fenómenos mundiales que presenciamos en el siglo presente y que surgen por infinidad de motivos, como conflictos internos, guerras, terrorismo o hambrunas, los cuales conllevan a crueles desplazamientos o reubicación temporales de grandes poblaciones que reorganizan las geografías ciudadanas. Esto es, hablamos de la pérdida de un espacio concreto llamado región o país para dar paso a las naciones imaginadas de carácter extraterritorial.

Junto al fenómeno del urbanismo sin ciudad, se va desarrollando una toma de conciencia hacia un nuevo “urbanismo ciudadano”, subrayado desde el inicio de este escrito, que vive las ciudades según

las percepciones que los habitantes hacen de ella, donde las miradas grupales producen los nuevos croquis ciudadanos y desde donde se puede pensar en conquistas sociales basadas en deseos subversores de los habitantes de cada ciudad en una lucha por imponer otros imaginarios a los hegemónicos (Bang Larsen 2004).

Todo lo anterior nos permite proyectar una ciudad futura en abierta rivalidad entre el urbanismo ciudadano y el corporativismo de su privatización, entendido como el propio de la ciudad en cuanto a inversión inmobiliaria y especulación mercantil, embellecida y funcionalizada para el turismo o dispuesta a la venta de todo a la vista, y donde lo público se intercambia por lo global y funcional. Un nuevo urbanismo ciudadano buscará, mediante distintas estrategias de base estética, una nueva ética de convivencia, mediante ampliación de lo público y un renovado urbanismo que pretende cambiar la misma formas del urbanismo arquitectónico y donde todo no está a la vista ni a la venta. Un nuevo urbanismo ciudadano deberá ir exigiendo que nuevos fenómenos sociales se materialicen en otras construcciones y otras materializaciones de sus entornos. Ese es el valor de los imaginarios urbanos como representación del futuro. Esa es, quizá a su vez, la dimensión política anhelada de un proyecto pensado en rigor como hecho estético.

Imaginarios como modelo encarnado

Para cerrar el objeto de los registros urbanos se concluye en que existen tres situaciones tutelares que sostienen el modelo de la ciudad imaginada y que hemos aislado en las siguientes fórmulas:

Situación 1: que represento en la fórmula Real-Imaginada ($R > I$): un objeto, un hecho o un relato existe empíricamente pero no se le usa ni evoca, caso indudable del centro de la ciudad de Montevideo donde Álvarez y Huber (2004) comprueban que “sólo existe en la realidad” y no en el imaginario para la mayoría de la población que ni lo visi-

tan ni lo nombran siquiera. En este mismo nivel también coloco los recorridos por la historia de aquellos lugares que aun ciertos no figuran en los mapas, como muestra Lacarrieu y Pallini (2007) en *Buenos Aires imaginado*, ya que sólo existen en el imaginario popular.

Situación 2: que represento en la fórmula Imaginada-Real ($I < R$): cuando un hecho, un objeto o un relato no existe en la realidad comprobable pero se imagina como realmente existente. Un olor nauseando en la Calle Hidalgo de México D.F que ya no existe porque fue clausurada la alcantarilla por donde salía, pero los ciudadanos siguen percibiéndolo, es recogido como relato urbano y así archivado en el proyecto. O bien cuando los paulistanos se imaginan su ciudad aún más inmensa de lo que ya es al abonarle 30 millones de habitantes

Situación 3: que represento en la fórmula Real-Imaginada-Real ($R > I < R_{real}$): la percepción colectiva coincide con la realidad empírica. En este caso cito los (tres) lugares detectados como de mayor criminalidad de Bogotá que en los planes del gobierno de la ciudad para enfrentarlos, según las estadísticas de la Policía (en el año 2000), coincidían con los que la población imaginada como tales en nuestros estudios (Silva 2003b). Pero puede ser lo contrario: en Caracas al cotejar los mismos estudios, los de base imaginaria y los de la constatación empírica, comprobamos que los sitios que la ciudadanos percibían como los (tres) más peligrosos no eran los mismos donde se cometían los crímenes. En este caso se daría la situación 2, o sea se imagina pero no es constatable en la realidad empírica.

De esta manera hemos fortalecido el paradigma de la ciudad imaginada para referirnos entonces a aquella que construye el urbanismo ciudadano, o porque existe pero no se le imagina que existe, porque se la imagina y la usa o la evoca aun cuando no existe o porque existe y se la imagina y la usa como existe. Con esta modelización se muestra que lo imaginario no es irreal o sólo describible como hecho en la fantasía. Lo imaginario es constructor de la realidad social y debemos entonces

más bien explicitar el proceso de cómo se “encarnan” los imaginarios sociales en los entornos físicos de la ciudad y así proyectarlos como expresión de culturas ciudadanas.

Es de aclarar, claro está, según lo anterior, que en la ciudad imaginada que subyace a todo urbanismo ciudadano existen hechos que dan un mayor margen para la producción o encantamiento imaginario que otros, y de este modo los imaginarios aparecen como conjeturas sujetas a permanente transformación, como un término en irrevocable expansión que avanza hasta cubrir toda la mentalidad urbana, hasta ser la base de una epistemología ciudadana, de sus saberes y de sus pasiones. Las relaciones de lo imaginario con lo simbólico en la ciudad se dan, entonces, como principio fundamental en su percepción: lo imaginario utiliza lo simbólico para manifestarse y cuando la fantasía ciudadana hace efecto en un simbolismo concreto (rumor, chistes, representación de catástrofes y tantas evocaciones ciudadanas sobre seguridad, trabajo etcétera), entonces lo urbano se hace presente como la imagen de una forma de ser.

13 De los lenguajes a las estéticas*

Sospecha hermenéutica y proyecto semiológico

El estudio contemporáneo del lenguaje como disciplina que busca descifrar de manera más precisa y sistemática los modos en los que los humanos nos comunicamos y producimos significación, ha conducido, junto con otras intensas motivaciones filosóficas del siglo XX, a una crisis del sistema clásico de la razón; nos ha llevado al fin de una ilusión de poder condensar la multiplicidad de lenguajes en uno único (que solo variaba por la diferencia de lenguas), que estuviese en capacidad de dar cuenta de la pluralidad de la vida y la diversidad de opciones que trae nombrar y construir la realidad. No obstante lo que pudo denominarse crisis del saber en la reflexión contemporánea, no es sólo aquella representada en un esquema unitario

* Este escrito corresponde a la introducción de la segunda parte del libro *Proyectar la comunicación* (Tercer Mundo, Bogotá, 1997) coeditado con Jesús Martín-Barbero. Los dos coeditores se preguntan por la formación de un campo, el de la comunicación, que se inicia prestando categorías de distintas ciencias sociales (teoría de la información, la sociología, la antropología, lingüística, la semiótica, o la estética, el psicoanálisis y los estudios culturales) y llega al final del siglo XX como un escenario estratégico al que acuden ahora otras disciplinas para observar como se desarrolla la formación del pensamiento contemporáneo. Al hacer esta compilación de autores fundadores de la comunicación, los coeditores visualizan dos campos como fuentes de la comunicación; uno de mayor corte sociológico del que se ocupa Martín-Barbero y el otro desde una

de la razón, sino en los mismos modos de exponer sus técnicas de control y de hacerse disciplina.

A la razón unitaria se le han opuesto muchas razones; frente a las formas del lenguaje se esgrimen distintas gramáticas en la multiplicidad de lenguas; los lenguajes verbales se contrastan con el arte, proclamado como no-lenguaje. Pero hablar de crisis y sus respuestas no significa que las contradicciones sean resueltas, cuanto más bien transformadas. Se puede pensar que el terreno de las transformaciones proviene de triple fuente: investigativa, cultural, pero también política. La lucha por la recuperación o conquista de zonas desconocidas para la reflexión en las expresiones del hombre ha señalado una liberación del saber a su vez que ha planteado nuevos enigmas en la comprensión del ser humano. Por tanto, las investigaciones sobre lenguaje han estremecido las bases del modo de entender las sociedades abriéndose más hacia la pluralidad de las culturas y de los lenguajes, ejercicio que también conlleva una dimensión política pues asumir las diferencias irreconciliables (de expresiones, de culturas, de géneros, etcétera), conlleva a aceptar distintos modos de comprendernos y representarnos.

Es posible entonces que en la base de los estudios de comunicación flote el cuestionamiento a la verdad o hasta su comunicación misma. Quizá sea ésta una de las nuevas motivaciones para que del estudio del lenguaje haya avanzado hacia las sentires y pasiones del ser humano, y que este mismo siglo sea testigo de estos dos poderosos paradigmas fundamentados en el estudio de la comunicación: el de los lenguajes y de las estéticas, por momentos confundidos en un solo proyecto, alimentado por la misma sospecha: que el lenguaje no dice

fundamentación estética que desarrolla Silva presentando los autores que considera fundantes. Este escrito, no obstante, no es sólo una presentación de autores. Silva va desenvolviendo y evaluando distintas tesis que son, a su vez, parte de sus propios fundamentos a lo que en sus escritos finales va a denominar los fundamentos estéticos de los imaginarios al presentarlos como una teoría del asombro social. Es ahí que se decidió incluir este texto que no corresponde a ninguna aplicación, como muchos de los escritos de Armando Silva, sino a una concepción de su pensamiento, dando a su vez una rica bibliografía que permite ver un recorrido preliminar de un investigador desde la lingüística, la filosofía y el psicoanálisis para la formación de su pensamiento estético.

lo que dice y que ni siquiera la intención del que lo pronuncia es suficiente.

Confundir –o más bien fundir– lenguaje con estética corresponde a una necesidad que fue aflorando con la evolución de un campo de estudios. Podríamos admitir que los estudios sobre el lenguaje pasan por tres grandes momentos en este siglo: se comienza por explorar la creación de una disciplina en la que se intentaba un enfoque científico para entender los sistemas de signos que operan en una lengua para que sea tal; luego de ese primer momento lingüístico se evoluciona hacia las distintas prácticas sociales que operan, digamos como lengua, para hacer nacer así un proyecto semiológico y su contraparte expresada en la hermenéutica. Pero en su parte final, a esos mismos sistemas signícos se les va reasignado una poderosa función estética que va resultando dominante y así se configura una evolución de lo significativo hacia los “sentires”, la subjetividad, las formas afectadas por los sujetos pulsionales.

De esta manera, entonces, el cuerpo es atravesado por lo signíco, ya no sólo como sustancia del saber, sino como cuerpo deseante. Como es obvio en este camino el terreno de la significancia se va ampliando y muchas disciplinas van conformando o reestructurando nuevos campos en los cuales se interrelacionan objetos de saber que, a su vez, resquebrajan rápidamente sus autonomías. Será interesante pues hacer un balance de un siglo que ha hecho suyo como uno de los valores fundantes de su modernidad la reflexión sobre el valor del lenguaje, y que de un concepto de identidad, de unicidad que se creía resuelto, pasa al debate sobre el “Otro” para fundarse más bien en la ‘alteridad’: por el lenguaje otro entra en mí. Así identidad y alteridad se prestan mutuos reconocimientos y comparten un debate a lo largo de esta centuria.

El siglo XX nace con una obra bella cuanto enigmática. Freud publica la *Interpretación de los sueños* (1922 [1900]) y allí se expone, como en ningún otro texto, la potencialidad de un saber inconsciente no asimilable al lenguaje verbal; destaca más bien muchos dialectos en el modo en que se expresa, incomprensible e intraducible en la conciencia. La existencia del inconsciente, en el sentido negativo de expresar-

se por oposición a la conciencia (que caracteriza buena parte de la literatura filosófica del siglo), se deduce más bien de sus efectos o, en términos analíticos, se evidencia en el síntoma que hace efecto desde inconsciente en el cuerpo del sujeto. El análisis como terapia no descubre una realidad oculta, lejana y misteriosa del individuo, sino que en su propedéutica pone a trabajar al individuo (o soñante) a través del lenguaje, precisamente, para que en compañía de su analizante pueda reelaborar los niveles de significación descubiertos. De esta manera, en los sueños Freud reitera la existencia de un “saber del que yo no sé”, saber del inconsciente. Comenzamos pues el siglo, resquebrajando la razón unitaria y el lenguaje que la expresaba, abriendo otros modos de comunicarse el ser humano en cuanto a la relación del cuerpo con su saber: exaltación del negativo, del otro, que habla a través del inconsciente y del deseo.

Apenas algo más de una década posterior al texto freudiano mencionado, se publica la obra quizá más reconocida en los estudios lingüísticos, considerada para muchos el nacimiento de la lingüística moderna, *Curso de Lingüística general* de Ferdinand de Saussure (1945 [1916]), en la cual se postula la base del estudio del signo. El signo lingüístico se presenta como parte de un sistema en el que unidades formales (significantes) se unen con aquellas de contenido (los significados) para producir formas de comunicación. Para Saussure la lengua debería estudiarse en sí, sin mezclar presupuestos teóricos o referenciales, atendiendo su propia realidad sobre la construcción de su sistema formal, y así el concepto de forma pasa a ser entendido como el estudio de la estructura de una lengua.

Deslindar la palabra de la “cosa” que alude (referencia) pudo constituir la gran revolución en su propuesta, pues es así como la lengua puede hablar de su propia realidad constitutiva: como produce en signos verbales su propia referencia. Sin embargo, es André Martinet (1960), algún tiempo después, quien logra perfeccionar el modelo según el cual se alternan aspectos formales y materiales, proponiendo la noción más precisa de “doble articulación del lenguaje”. Todo aquello a lo que se le pueda aplicar el modelo de la doble articulación es,

por principio, lenguaje. Se entiende de esta manera el desarrollo en síntesis de lo que sería el nacimiento de una nueva disciplina que estudie todos los sistemas de signos que funcionan en la vida social, y que para Saussure se llamará semiología. Nace así otro campo del lenguaje en parte contrapuesto a la epistemología freudiana.

Pero también estas primeras décadas del siglo dan testimonio del nacimiento de dos relevantes novelas dentro de una nueva concepción de uso del lenguaje. De una parte, Marcel Proust entre 1913 y 1927 publica su monumental *À la recherche du temps perdu* (En busca del tiempo perdido), obra de inquietante y milimétrica descripción de la vida interior de varios personajes que entre espacios de recuerdos y vida activa pasan la vida, haciendo del lenguaje especial protagonista y generando por sí misma una simbología del signo literario. Del otro lado, James Joyce publica en 1922 su célebre *Ulises*, que como ninguna otra novela supone un alto nivel de conciencia mediante el cual la vida mental no se da sino en forma de lenguaje, para lo cual, con especial relevancia en el capítulo más intrigante (Nº 15), lo que va ocurriendo en la realidad se mezcla con escenas simbólicas hasta producirse acontecimientos que sólo se dan en la mente del autor, por fuera de la trama misma del relato.

Estas dos historias gigantes, por sus aportes a la modernidad literaria, son también el trasfondo de lo que en los estudios del lenguaje aparecía como una nueva conciencia entre el pensamiento y su expresión. Pensadores de la sospecha como Nietzsche, Marx y Freud serán fuentes inagotables de varios de los autores protagonistas de los estudios sobre sensibilidad del siglo XX por elevar su reflexión desde la importancia misma del lenguaje, como puede verse en los síntomas de Freud (1922 [1900]) en el concepto de ideología de Marx (1990 [1844]) o en la palabra en Nietzsche (1964 [1883]). Para este último, la interpretación no puede acabarse porque no hay nada que interpretar, ya que en cierta forma, cada signo en sí mismo no es más que la interpretación de otros signos (Nietzsche 1964 [1883]). Tal vez sea esta primacía de la interpretación, reconoce Foucault años después, en relación con los signos, lo que hay de más decisivo en la hermenéutica

moderna. Sus legados se verán en mayor o menor efecto en los modos como se enfoca el significado lingüístico en todo el siglo.

Al llegar a la mitad del siglo tenemos autores que con profundidad y riesgo buscan establecer lazos entre la lingüística a la manera de Saussure y sus significados subjetivos, más bien atendiendo la corriente hermenéutica y psicoanalítica de la palabra. Comprenden que estos dos proyectos de la significación no están separados sino convienen uno en otro. Así, aparece la primera figura que presentamos en esta compilación de autores de la comunicación, Émile Benveniste (1971 [1966]), célebre lingüista francés quien publica en los años sesenta los *Problemas de Lingüística general*, libro en el cual no sólo hace un importante recuento de cómo se han desenvuelto los estudios del lenguaje en el siglo, sino que en su parte central examina los aportes de Freud al estudio del lenguaje. La palabra en Benveniste representa, como a su vez lo destacaba para la filosofía Martin Heidegger (1971 [1927]), el universo de la subjetividad, lo cual no puede desconocerse en sus análisis. La lengua será entonces una estructura socializada que la palabra somete a fines individuales.

La lengua es un sistema común a todos, pero el discurso que él contrapone a lengua corresponde a una acción de cada quien y por tanto, más allá del simbolismo del lenguaje, habrá un simbolismo específico que se constituirá “a despecho del sujeto, tanto a partir de lo que omite como de lo que enuncia”. Con Benveniste nos abocamos no tanto a cómo se ordena el lenguaje para sistematizarse en frases y oraciones, sino a qué dicen esas oraciones: qué enuncian. Otro autor coterráneo suyo, Oswald Ducrot (1965), basándose a su vez en el gran estudioso ruso, M. Bajtin (1985), sintetiza el problema de manera contundente: la frase es el estudio de una entidad observable de la que se ocupan los gramáticos, pero el enunciado en cuanto a manifestación particular, como acontecimiento de significación de la oración, debe ser el objeto de estudio del lingüista.

Si dos personas diferentes dicen la frase: “hace bueno”, para referirse a una condición del clima o la pronuncian en dos momentos distintos, pueden producirse dos significados diferentes, dependiendo de

qué es “buen clima” para cada quien (si más frío o más caliente es agradable), o de qué se quiere decir en dos distintos momentos. Entonces, la misma frase comunicada puede hacer decir distintos y muchos enunciados. Nos colocamos con estas reflexiones, pues, en el borde de los enunciados, la interrelación y dialogo entre lingüística y psicoanálisis se hace un acontecimiento previsible. Pues si el Psicoanálisis porta el desentrenamiento de la subjetividad del hombre contemporáneo, la lingüística lo acompaña en tal propósito y, además, demanda precisión en lo que tiene de observable y formalizable.

Empero, existen otras vertientes en los estudios del lenguaje en cuanto a comunicación que desde su comienzo pusieron mucho más énfasis en la estética, y cuyos representantes trabajaron en los mismos primeros años del siglo con gran ascendencia e influencia de distintos autores de esta compilación. Se trata de los Formalista Rusos y la Escuela de Praga. Bajo formalistas, en especial, nos referimos a la corriente crítica literaria de la primera mitad del siglo y de manera similar a lo ocurrido en Europa occidental, quienes rechazaban los principios de los métodos psicológicos, filosóficos o sociológicos que estaban en la base del análisis literario de la Rusia de entonces, proponiendo que explicar o revelar una obra no se hace partiendo de la biografía del autor, ni siquiera de la vida social, sino yendo a la obra misma en su forma de concebirse.

Así, autores como R. Jakobson (1975 [1963]) con sus estudios de poética, o B. Eichenbaun (1971 [1927]) con sus posturas sobre el lenguaje del cine donde primaba lo visual sobre lo textual, o V. Propp con su conocido estudio sobre morfología de los cuentos de hadas (1922) —que hace nacer los estudios sobre narratología— y otros más, coinciden en que existen planos sobrepuestos en toda obra, como lo atestigua Todorov (1968): fonemas, prosodia, ritmo, entonación, etcétera. Pero el análisis literario va más allá, pues le importa entender cómo tales planos operan en la narración, constituida por elementos verbales que sirven como significantes del mundo narrado, al carácter de los personajes o a los valores metafísicos del relato. Mientras tanto en Praga nace su escuela, conocida de modo errado como Círculo Lin-

güístico, pues en realidad sus objetivos mucho más que lingüísticos, fueron de tipo semiótico y estético. Sin duda su figura más recia es Jean Mukarovsky, de enorme influencia en distintos países europeos, donde se le estudió y se le dio relevancia a sus estudios sobre arte. En español son muy pocas las traducciones (Mukarovsky 1975) y las que hay son deficientes, razón por la cual acudimos a la traducción directa del checo del texto *El concepto de totalidad en la teoría del arte* (Mukarovsky 1993), dada la importancia que le concedemos al autor en la historia de esta relación lingüístico-estético que nos ocupa. De tal texto destaco algunos conceptos que manifiestan la contemporaneidad de sus criterios, luego de más de medio siglo de haber sido escrito. Un primer criterio se refiere al concepto de estructura que toma de la biología, pero establece sus diferencias. Mientras la estructura biológica, aquella del organismo, corresponde a la realidad material, en el arte se determina una dinámica de fuerzas que se reagrupan constantemente. De ahí que, entenderlo solo como una percepción material del ícono (en el sentido la Gestald) existe una gran diferencia (Mukarovsky 1993).

En segundo lugar, debe agregarse que en el arte la estructura trasciende por su duración a la obra individual y cambia con en el tiempo, y lo que es más importante: existe en la conciencia colectiva. De esta manera la relación y vínculo entre una obra y otra posterior no reside tanto en el objeto material, el cual es apenas expresión de la estructura, sino “en la conciencia” del artista y del público que vive simultáneamente con él, como quizá desde el arte lo va a entender por los mismos años la figura de mayor peso contemporáneo Pablo Picasso, al proponer junto con otros artistas, estilos y vanguardias del sentido inacabado y de incompletion de la obra de arte, y a su potestad de re-lectura del público que la disfruta (Ver Arheim 1962 o Gilot 1965). Así, con Mukarovsky pareciese designarse una relación interna entre obra de arte y psicología colectiva, pues la creación es expresión de una conciencia en la cual valores personales y de saber público interactúan, pero también se entrelazan a una antropología de las formas simbólicas a la manera en que lo conciben filósofos como Ernts

Cassirer (1975 [1956]), o teóricos del arte como Gombrich (1959 [1972]), para quienes existe una tradición en las formas de los objetos y del arte que trasciende la conciencia individual del creador y que, al menos para Gombrich, es susceptible de estudiar o aún más: correspondería al sentido mismo de la historia del arte; tal cual diría Monet, “le debo más a la historia de las formas (hechas por los artistas) que al objeto que represento”.

En los años sesenta y setenta tiene lugar el gran despegue de los estudios de lenguaje, pero ampliados a un sin número de nuevos objetos de significación, y no tanto para continuar el modelo lingüístico, sino para someter otros lenguajes o sistemas de representación como la moda, el cine, la arquitectura, la danza, la fotografía, la música, en fin, al concepto de código bajo la búsqueda de sus especificidades comunicativas. Ya por entonces sabemos que las ciencias sociales, filosofía, sociología, psicología y antropología, han entrado en contactos fecundos con las disciplinas de la significación y se perfila un nuevo campo que intenta articular diferentes instancias de en un proyecto de comunicación y significación. Se discute desde entonces si a los estudios de comunicación le corresponde algo propio (como sería por ejemplo aquella disciplina que se ocupa del estudio del mensaje que traduce un código), o si más bien es el “lugar” donde se cruzan y encuentran lo que ha empezado a llamarse las ciencias de la cultura o de lo simbólico.

Una de las figuras sobresalientes por lo que representa no sólo como teórico de la semiología, sino a su vez como creador literario, e incluso periodístico, es el italiano Umberto Eco. Quizá no existe un mejor ejemplo de un investigador del signo a su vez protagonista de, como diría él, la “subversión semiológica”. El éxito que alcanzó su célebre novela publicada en 1980, *Il nome della rosa* (El nombre de la rosa), traducida a gran número de lenguas y ubicada entre los relatos más vendidos en la historia literaria, además del impacto que tuvo su versión cinematográfica y su abundante producción de teorías del signo, coloca su personalidad como un fenómeno contemporáneo de intelectual, animador de polémicas y provocador de ideas. Pero esa misma novela es a su vez un tratado del signo y de cómo el texto litera-

rio, por naturaleza, es incompleto, dispuesto mejor para ser acabado, actualizado por cada lector. Destaca además su escrito *Lector in fabula* (Eco 1979) sobre el “lector modelo”, a nuestro juicio una de las mejores síntesis de Eco como teórico del lenguaje, por lo que representa su avance al considerar el desfase existente entre la competencia del destinatario que no coincide con la del lector, por lo que la comunicación de un texto implica movimientos y pactos cooperativos indispensables.

La figura del lector modelo aparece como estrategia textual: del modo en que un texto es hecho, yo también puedo decir cual es el tipo del lector en el que piensa (y por tanto modeliza) el autor. En charla personal me decía Eco que “se crean al interior de ese texto dos fantasmas: un modelo de autor, que no es el autor biográfico necesariamente y un modelo del lector. Esos dos fantasmas son describibles como estructuras textuales”. El avance propuesto por Eco se hace cotejable a lo que por el lado de la filosofía del lenguaje estaban proponiendo los representantes de la escuela pragmática inglesa (Searle 1969, Austin 1962), o estudiosos del lenguaje como “acto de habla” (Van Dijk 1972) y otros, para quienes los niveles pragmáticos (uso) del lenguaje los lleva a estudiar la interacciones dialógicas en los textos estableciendo diferencias entre “actos ilocucionarios”, como acción llevada a cabo por la proposición de los perlocucionarios, el acto realizado como consecuencia de lo que dice la proposición, situación esta última que dio paso más bien a una socio lingüista, pues este acto como reacción del oyente no es tanto lingüístico, cuanto operación social. Todo esto entra en consonancia a los presupuestos de sociólogos de la cultura como Adorno (1970), para quien una estética basada en la recepción de los mensajes aporta claves fundamentales para comprender las sociedades modernas.

Emilio Garroni es el filósofo preocupado por el desarrollo de la semiología sin un sostén filosófico que la encierre en cuadros inocuos de clasificación de signos. Su obra representa un regreso a fuentes como *La crítica del juicio* de Kant (1990 [1790]), para comprender los problemas estéticos que subsisten tanto en la lengua como en los “len-

guaje no verbales” (Garroni 1981). Si acudimos al supuesto kantiano: “X es bello” (Garroni 1973) se trata este de un juicio extraño y singular, pues la belleza no es una cualidad del objeto sino del sujeto que la emite, lo cual puede ampliarse a una cantidad de eventos y cosas que, sin ser considerados propiamente obras de arte, se representan de alguna manera como si lo fuesen, por lo que la obra de arte aparece indispensable, la quinta esencia para orientarse en la experiencia estética, o si se prefiere, en la esteticidad de la experiencia. Propone distinguir entre lengua que origina el lenguaje propiamente dicho, de otras “operaciones” en las cuales ubica los lenguajes no verbales, y en general el arte. Las operaciones no son analizables en algo análogo a una gramática y dependen de modos de expresión no explicitados (como en el lenguaje), sino más bien de principio creativo o de construcción. Mientras en el lenguaje se dice, en el arte se hace (como hacer un objeto), para relevarse el sentido creativo y constructivo sobre el meramente comunicacional de la lengua (el arte en sentido estricto no será comunicación), y esto conlleva a dos modalidades de significación bien diferentes. El arte no es lenguaje propiamente dicho, sino una operación (metaoperación para acudir al sentido trascendental kantiano pero ahora con énfasis pragmático) con una dominante reflexiva. Por supuesto que la dimensión verbal no es extraña a la imagen, pero es interna respecto a ella, insiste Garroni en su *Proyecto de Semiótica* (1973), una de las condiciones de su estructura y legibilidad.

Enunciación y arte en los ochenta

Las circunstancias críticas dentro de permanentes ajustes y respuestas bajo las que se desenvuelve el estudio de los lenguajes, uno de los campos de estudio y creatividad más dinámicos del siglo XX, llega a la propuesta de uno de los más distinguidos estudiosos del horizonte semiótico y quizá el de mayor influencia en tales estudios en América Latina como es Julien Algeirdas Greimas, quien rompe con la tradición estructural semiológica para ubicar una nueva perspectiva más bien

basada en la producción generativa del sentido. La semiótica con él pasa a ser la ciencia que estudia la producción del sentido. En el sugerente texto *La semiótica y la comunicación social* (Greimas 1979), uno de los más citados y recurrentes, su autor con suspicacia admirable examina las relaciones entre la semiótica y la comunicación social para entender que durante el proceso de comunicación los llamados emisor y receptor no son individuos, sino grupos sociales, sujetos colectivos cuyo estatuto trata de definir. Su original definición de cultura, “lo que queda cuando todo ha sido olvidado”, encierra preciosos enigmas, pues apunta a una situación conflictiva de manifestaciones y expresiones que van siendo procesadas por las mismas instancias sociales, hasta que, cómo en la aleación alquímica, algo queda.

La cultura de masas es acompañada por la introducción de nuevas formas y objetos que apuntan a una universalización (o quizá mejor: internacionalización) de su expresión, y al ser estructuras semióticas, metalingüísticas y transculturales, no aparecen opuestas a las fronteras nacionales. Así, los partidos de fútbol como expresión mediática de nuevos héroes de los medios, o el paseo de los turistas por las playas para admirar cuerpos semidesnudos bajo el pretexto de bañarse y, en general, la presencia abundante de íconos publicitarios, representa según Greimas, especies de museos al aire libre o en pantallas, para producir (generarse) la posibilidad de satisfacer el placer de la mirada en las complejas sociedades urbanas. El análisis que propone Greimas, en especial en su libro *La Semiótica del texto* (1976), con amplias influencias del esquema de morfología narrativa de V. Propp (1922) es actancial y modal; o sea que todo texto genera sus propias transformaciones estructurales y discursivas, y por tanto, su estudio apunta a observar el proceso de instauración del sentido meditante tales transformaciones que son observadas por disyunciones tempo-espaciales. Para el estudio de la cultura de masas propone modelos analógicos, lo que quiere decir que se pueden estudiar como ejemplos de textos literarios en los que las estructuras sociales hacen emerger determinadas formas de comunicación social. Yury Lotman (1969), de modo similar, había propuesto la existencia de dos culturas contrapuestas: culturas orales,

aquellas de tradición verbal que funcionan por analogías; frente a aquellas fundamentadas en códigos, como los códigos del derecho, que funcionan por la efectividad de las normas de los textos escritos. En las aventuras de Pinocho, por versiones literarias, cinematográficas o televisivas, su impacto social (en Italia pero igual en otras naciones), se debe a que su estructura se transmite (como la poesía) de modo oral, lo cual es análogo a varios sistemas de valores subyacentes en las sociedades occidentales cristianas: así la cultura de masas en su funcionamiento, se reduce a cuentos infantiles. Prima su oralidad.

Terminando la década de los setenta aparece un singular estudio en Francia titulado *Le signifiant imaginaire: Psychoanalyse et Cinéma*, con el cual Christian Metz (1979) pone de presente la necesidad de acercar la semiología al problema de los sujetos pulsionales que viven y se expresan en los textos, haciéndose heredero tanto de Freud como de Benveniste. Si la semiología clásica estructuralista trataba el código, le faltaba establecer lo que acontecía más allá del código: faltaba la experiencia del sujeto, objeto común para los distintos estudiosos llamados ahora pos-estructurales. Para Metz entonces, el significante imaginario es el dispositivo de base del cine ya que reúne la base misma de la comunicación del espectador con el filme, que no se realiza con personas reales, sino sobre sombras proyectadas en la pantalla (enunciación cinematográfica). La pantalla así no es un espejo (primario que me devuelve mi propia imagen); “en el cine (espejo secundario) siempre será el otro el que ocupe la pantalla: yo estoy allí para mirarlo”. Como espectador entonces, estoy ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala, instancia constituyente del significante en el cine.

Así, con el concepto de significante imaginario —expresión que toma del psicoanalista Jacques Lacan, quien a su vez bebió de las fuentes de la semiótica de Peirce de quien recibe notorias influencias— se da un paso importante en el intento por concebir una antropología de la enunciación para abrirse un relevante campo de reflexión acerca de la imagen del cine, pero también sobre el problema de lo visual. El cine, como hecho de comunicación (Metz 1981), no se basa en la imagen, además no es sólo imagen, cuanto antes bien en el modo en que

ella articula su evento entre otros códigos, saliendo favorecido más bien el modelo del ritmo que se impone en cada filme. En el texto *Cine y Lenguaje* (Metz 1981), se podrá asistir a un diálogo que impone el mismo autor para dar cuenta de las dificultades y bondades en el intento de realizar el encuentro de la lingüística con el psicoanálisis, para la comprensión de la base significativa del cine.

La evolución de los estudios de la comunicación desde el lenguaje, en su nueva factura de creación de modelos virtuales de lectores o destinatarios, de producción de sentido, de antropología de la anunciación, o de relevancia específica de los sistemas no verbales de comunicación para entender que los lenguajes artísticos (operaciones) aportan a la significación algo, digamos, que no es totalmente reducible a la palabra, permite un encuentro más libre con los movimientos artísticos que actúan en simpatía con los estudios sobre la sensibilidad y la comunicación.

Pierre Restany, uno de los más destacados críticos de arte contemporáneo y figura emblemática del gran viajero que ve todas —o casi todas— las exposiciones en el mundo, propone un tipo de escritura de momento, realizada al calor de los acontecimientos artísticos. Cercano más a los medios, revistas (director y fundador de *Domus* en París y de *D'ARS - Periodico di cultura e comunicazione visiva* en Milano) y periódicos, que a la escritura sopesada del libro, crea en los años sesenta el grupo *Le nouveau réalisme* (Restany 1978), integrado por figuras a la postre descollantes como Christo, Deschamps, Klein y Dufrene, entre otros; y plantea, con base en creaciones como las de Duchamp y los *ready-made*, que ellas encaran a “la vez un código y una filosofía de la visión”: distintos modos de recibo de las investigaciones del lenguaje y la estética para la dimensión actual del arte.

Para Restany, la lenta desmaterización del objeto de arte, arte conceptual, minimalización, paepuerización, instalaciones urbanas, entre otras manifestaciones desde la década del sesenta hasta el fin del siglo que vivimos, hace esfumar las fronteras entre el arte y la vida; así, el arte y la crítica asumen los mismos valores del juego existencial. Restany, animador de movimientos plásticos y de encuentros teóricos

del arte, pero a su vez creador de posturas artísticas, se mueve entre conceptos y proclamas, tratando de descubrir la naturaleza moderna desde los artistas *Pop* (abreviación de popular art), hasta los empaques o urbanos de las obras de Christo, tapando o cubriendo o objetos para causar nuevos asombro sobre lo viejo en la mirada cotidiana rejuvenecida por la acción-intervención del arte. El nuevo realismo se propuso desde el comienzo generar un método de percepción y comunicación, sensibles a una intuición cósmica; una voluntad de integrar la técnica industrial a la metamorfosis cotidiana y una recuperación de las formas corrientes de los 'lenguajes visuales': afiches, publicidad, mass media. Se puede deducir entonces la contemporaneidad de sus alcances.

Años noventa: estéticas de las culturas

La obra de Charles Peirce en los Estados Unidos, a pesar de desarrollarse en la segunda mitad del siglo anterior hasta la segunda década del presente, viene a producir sus efectos definitivos sólo en las dos últimas décadas, pues es prácticamente desconocida por varios de los creadores iniciales de la lingüística moderna en Europa. Peirce protagoniza, en el espíritu de su obra, un auténtico giro a la semiología estructural, para hacer nacer una semiótica basada más en la composición lógica del signo que en el lenguaje, y por tanto admitir que, por su propia naturaleza, todo signo (verbal o no) ya porta en sí mismo una interpretación, postulando una salida hermenéutica a los estudios estructuralistas. El signo, base de toda significación y del mismo ser, pues no puede haber pensamiento sin él, toma cuerpo en tres instancias (y no dos, significante/significado de los estructuralistas) ya que todo signo representa a un objeto produciendo uno nuevo que corresponde otra vez al objeto representado, pero enriquecido (Peirce 1931-1958). Esa nueva versión enriquecida del mismo signo lo llama interpretante, ya que manifiesta un sentido dinámico, en movimiento, de toda semiósis ilimitada (como se produce el sentido).

De esta manera, la semiótica –ya no semiología–, encuentra el modo de abrir el sentido e incluso de hacer de su estudio una pragmática social con intereses comunicativos, pues la mediación de los signos entre sí, puede entenderse como la base de la representación, pero también el proceso en el cual dos elementos son articulados por significados a través de la intervención de algún tercer elemento que sirve de vehículo o medio de comunicación. La mediación, concepto de importantes reflexiones en el campo de la comunicación y la cultura de los estudios modernos, es desarrollada en Peirce como la base y fundamento del signo y por tanto de la significación.

La corriente de estudios culturales inspirada tanto en los estudios del lenguaje como en la antropología y la comunicación, en re-lecturas de importantes pensadores, bien desde el arte como H. Gombrich (1972 [1959]), Erwin Panofsky (1979 [1955]) y Rudolf Arheim (1962), o Merleau-Ponty (1984 [1945]); o bien desde la filosofía y los estudios sobre el lenguaje, como Foucault (1966 [1971]), Barthes (1957 [1980]), Lyotard (1954 [1989]), Kristeva (1970 [1975]), Deleuze y Guattari (1974 [1972]), Lacan (1976 [1966]), Habermas (1981 [1962]), Vattimo (1989) y la corriente de los pragmatistas del lenguaje, entre otros, se constituyen en paradigmas de los nuevos estudios que marcan innumerables tendencias y nuevas visiones, base para lo que se ha empezado a entender como la otra dimensión crítica del lenguaje, fortalecida en los últimos años, en especial en los Estados Unidos, y reconocida como la *Critical Theory* que bien resume varias fuentes disciplinarias. Desde los estudios historiográficos, pasando por la lingüística, narratología, psicoanálisis, marxismo, y últimamente derridanismo, para el estudio y la reflexión de los objetos culturales sobre fuertes componentes estéticos, en especial la literatura, pero también las artes, la arquitectura, el cine, o aquello que conocemos como comunicación social, que incluye en este país poderosos departamentos académicos dedicados a estudiar los medios masivos.

Derrida puede entenderse como uno de los protagonistas centrales en la tendencia de hacer de la filosofía y del lenguaje, la base de un nuevo acercamiento a distintos objetos culturales. En cambio de ju-

garse alguna opción en la reelaboración del texto sometido a su análisis, acentúa la incomunicabilidad, su condición de indecible. Más que una base signica, existe en Derrida una especie de símbolo perturbado que se hace y se niega a sí mismo. En todas estas manifestaciones el hacer y el deshacerse van juntos. El *Parc de la Villette* en París, cuya construcción fue coordinada por el reconocido arquitecto Peter Eisenman, invitó a Derrida a ser uno de sus inspiradores, y así se gesta un enorme proyecto contemporáneo en el que la filosofía y la arquitectura van juntas. Para Derrida *Des Tours de Babel* (1985) nos brinda la idea de lo que significa deconstrucción: un edificio incompleto en el que la mitad de su estructura es visible. Si la Torre hubiese sido terminada no habría arquitectura, sólo por su incomplitud es posible, como también posible la multitud de lenguajes nacidos a través de la historia.

De este modo, la tarea de construir no es más que aquella de representar y por tanto, con deconstrucción no se alude a ningún método y no puede ser transformado en tal, “sobre todo si se acentúa en esta palabra la significación de procesamiento o técnica”. En Derrida, la posibilidad de lectura se hace ilimitada, pero también incontrolable. Nace una tremenda incomunicabilidad y malestar que hace de la deconstrucción insistemizable. Una regia experiencia la expone el texto filosófico *Jacques Derrida* (Bennington y Derrida 1991 [1994]), en el que el mismo filósofo responde, en las notas a pie de página del mismo libro, a Geoffrey Bennington, quien pretende sistematizar el pensamiento “base-de-Derrida”. El margen (el pie de página) es, en rigor para Derrida, lo principal pues corresponde al único lugar (o no-lugar) desde el cual desmontar o de-construir todo cuanto alardee de fundamental.

Una de las figuras más sobresalientes en el intento por destacar una dimensión estética a la interacción cultural contemporáneas es Fredric Jameson, quien publica, comenzando la década del noventa, su conocido texto *Postmodernism: Or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Jameson 1990), el cual de por sí ya es buen ejemplo de enfoque, no técnico, en el sentido semiológico del término, sino múltiple, y por tanto cultural, en el cual no sólo el marxismo, sino la literatura, el cine,

o Freud y la tradición social, constituyen la base para el análisis de la sensibilidad contemporánea. Quizá el aporte más significativo de Jameson estriba en su preocupación por entender la problemática cultural y artística detrás del infatigable debate de estos últimos años sobre modernidad, posmodernidad, y en fin, contemporaneidad.

En *Transformaciones de la imagen en la posmodernidad* (Jameson 1992), su autor concibe tres tipos de imagen en su sentido actual: un primer momento colonial, enmarcado por Sartre y Beauvoir entre otros, entendiendo la mirada como instrumento de dominación; luego con Foucault descubre el mirar postcolonial en donde se instalan críticas emergentes contra el opresor; y finalmente una mirada posmoderna, en la que la visibilidad, más que opresión o control, deviene en una suerte de nuevas formas de gratificación estética. Lo posmoderno, en su sentido emergente, trae consigo mayores compromisos étnicos, democratización pluralizante, conciencia de lo femenino, anti-elitismo y profundo anarquismo, considera Jameson, y las imágenes nos rodean en nuevo paisaje “que respiramos como si fuese natural”. En su intento por distinguir la producción de imágenes dentro del primer y tercer mundo llega a entender las del tercero como más situacionales, más alegóricas del destino nacional (y de sus miserias), y así concluir este ensayo comparativo agregando una nueva problemática: la de la globalización y sus relaciones con la nación en el actual mundo posmoderno.

Desde una perspectiva psicoanalítica, de tan hondas repercusiones en los últimos años, en una labor de hermenéutica para el estudio de las culturas tanto en Estados Unidos, como en América Latina y Europa, con los estudios de Lacan en su regreso a las tesis de Freud, pero ahora con los nuevos conocimientos sobre el lenguaje (el inconsciente como lenguaje), o los aportes del filósofo griego Castoriadis (1960 [1982]) o del hermeneuta Ricoeur (1965 [1985]), encuentran en Juliet Flower-MacCannell una fiel exponente. Se interesa en poner de presente lo atinente a la sensibilidad femenina, preguntándose en varios de sus libros por los nuevos paradigmas desde donde entender la modernidad. En su *The régime of the Brother After the Patriarchy*

(Flower-MacCannell 1991) abre la pregunta “¿Cuál es el valor de la mujer en la modernidad luego del patriarcalismo?”, que la conduce a otra mayor: cual es el ego privilegiado en la modernidad –privilegiado por modelar un súper ego– cuya existencia se extiende. Mi respuesta es el hermano.

La relación de horizontalidad (y no autoridad vertical) que demandan los distintos movimientos de la llamada posmodernidad dentro del campo del lenguaje, el pos-estructuralismo o capitalismo tardío, tales como femeninos, ecológicos, de tercerías tal cual homosexuales o de tercer mundos, o mundos subalternos, llevan a Flower-MacCannell a realizar una descripción a partir del psicoanálisis, a elevar a categoría interpretativa la rotación de los roles paternos, como los describía Freud, por los del “buen hermano” más bien de la contingencia contemporánea. En su texto *Love outside the limit of the law* (Flower-MacCannell 1994) sobre los “signos del amor”, de claro corte lacaniano, rodea algunas tesis de Rousseau para entender el amor como una ilusión humana, quizá la más dramática de todas. El amor hace hablar otro universo, trata este sentimiento de un lenguaje extrañó siempre figurativo, quizá en el mismo sentido de Lyotard, de hacer el arte comparecer a la figura, volverlo imagen. Reaparece allí desde tales signos del cuerpo y del lenguaje algo otro, algo femenino no nombrado. Según Lacan, existe una brutal desproporción en la distribución del placer en amor, al igual que en el lenguaje, entre los dos sexos. Hablar del amor vuelve entonces a tener una gran importancia política, social e ideológica en las nuevas sensibilidades humanas que tratamos de construir en las nuevas perspectivas estéticas de las actuales sociedades.

La situación actual, como puede desprenderse de la apretada síntesis que expusimos, tiende a una particular fragilidad en cualquier autonomía disciplinaria, y más bien se afirma el mutuo préstamo de categorías y criterios desde los cuales entrar a formular nuevas ideas en el campo de estético-comunicativo. Las disciplinas del lenguaje han evolucionado hacia un renovado interés para dar cuenta de los entornos comunicativos desde donde se produce la significación social, por lo cual el diálogo con las otras ciencias sociales se hace manifiesto desde

las mismas preocupaciones de la producción y circulación del saber y los sentires afectivos como hecho de comunicación. Pero se instala en el mismo seno de este proyecto, a la zaga de la sensibilidad contemporánea, un anteproyecto que alerta sobre su posible positivización argumentando la incomunicabilidad, colocando de frente la irreconciliación social, evidenciando la fractura del ser humano, y dejando al descubierto más bien la herida por donde transitamos la arena move-diza del siglo XX.

Pero de una u otra forma el estudio del lenguaje: qué es, qué se sabe, qué hacemos creer con las palabras, o qué hacemos para que se hagan acción, preguntas que nutrieron el proyecto lingüístico moderno en este siglo, terminan con la consolidación de un paradigma más bien estético: cómo sentimos, cómo vamos, cómo conciliamos el saber con el sentir. Pareciese entonces tener lugar una evolución de los “que” (de las estructuras), hacia los “como” (de las pasiones y los sujetos), y ese paso, tal trasegar por entre el lenguaje y el cuerpo humano que lo pronuncia, es lo que aquí se entiende, con el espíritu de los autores que presento (varios de ellos mis maestros presenciales y a quienes sea esta compilación un modo indirecto de rendirles homenaje) la aventura humana de la comunicación para llamar así a una centuria que así termina y aquí empieza.

14 Imaginarios de familia desde el álbum digital*

La fotografía ha perdido su capacidad de certeza pero ha ganado en evocación. En la primera década del siglo XXI aumentan sus registros en los museos de arte, en intervenciones de arte público, en eventos académicos donde se estudia la imagen como expresión de movimientos o como belleza inestable. La fotografía no ha muerto, pero si se ha transformado radicalmente en distintas de sus cualidades materiales y comunicativas, y si nos preguntamos por el uso de ella como memoria o en calidad de registro familiar, no serán menos sus transformaciones. El principal soporte de archivo visual y doméstico conocido en el siglo XX, el álbum de fotos, ha desaparecido de su uso popular tanto en su forma de reliquia que le conocimos, de libro teso-

* Este ensayo, que cierra la compilación de escritos Armando Silva, lo hemos elegido por su misma condición de cierre y apertura de su pensamiento y, en concreto, de su teoría de los imaginarios urbanos como su principal y permanente eje de reflexión. Cierre pues anuncia la muerte del *álbum de familia*, uno de sus más caros objetos de trabajo y eje metodológico de su trabajo sobre la imagen, pero apertura también. Las nuevas relaciones entre imaginarios y escritura virtual reciben acá un torrente de sugerencias y concluye proponiendo el álbum como modelo de las nuevas redes sociales que circulan por la WEB. Escrito como apéndice para la traducción en portugués de su álbum de familia y con el fin de actualizarlo se puede ver en él la revisión que hace su autor a conceptos muy suyos como el del “fantasma social” ante la Internet o el de “archivos ciudadanos” actuando en una nueva intimidad pública. Así que este texto nos pone de frente al futuro tecnológico y habla sobre las relaciones inquietantes entre tecnología e imaginarios. Se publica con la autorización de la editora Senac de Sao Paulo, Brasil, de su libro: Silva (2008) *Album de familia: a imagem de nos mesmos*.

ro donde se guardaban las historias de familia, como en el sentido práctico y espontáneo de caja donde se echaban las fotos en espera de que algún día se pudiesen ver, ordenar y pegar. En su lugar aparecen las técnicas digitales en distintos y variados formatos, desde archivos del computador y DVDs, hasta memorias extendidas y, en su sentido más amplio, a través del uso de las varias redes sociales que circulan por la WEB con infinidad de opciones, según los conocimientos de quienes manejen los programas. Así que las fotos ya no se echan en una caja ni se pegan en un álbum, sino que más bien se almacén en memorias virtuales y sólo eventualmente en impresiones de papel.

Bajo esta situación se vuelve oportuno preguntarnos que ha pasado en estos años del nuevo milenio con la transformación tanto de la foto como del álbum y, a su vez, consecuentemente, vale la pena interrogar sobre la definición de la familia que ahora se preserva en las memorias virtuales y al final, también, sobre qué significado tienen esos nuevo archivos y sobre cómo ellos funcionan en su analogía con los álbumes tradicionales.

Con el fin de visualizar estos cambios profundos y vertiginosos propongo examinar dos aspectos en la construcción de la nueva era de la fotografía: la tecno-estética desde su nuevo dispositivo tecnológico con sus trastrocamientos temporales y su percepción desde una base de imaginarios sociales, y luego enfrentar la ejecución de esos nuevos archivos digitales que puedan funcionar como nuevos constructos de álbumes de familia.

La tecno-estética y su condición perceptiva

Sin duda el cambio radical de la fotografía proviene de un nuevo estatuto tecnológico donde la creación fotográfica en su materialidad ya no proviene de un algo real o empírico, como originarse en un proceso químico o utilizar un rayo de luz que impregnaba una película, sino que nace de la simulación y el cálculo numérico, lo que transforma los modos visuales de representación. Con los nuevos soportes tec-

nológicos ya no podremos aludir a la huella física de la que hablábamos en este libro, lo que indicaba el ejercicio de un proceso químico que conducía al revelado de la imagen antes de llegar a su observación real, de lo cual se le deducía la imagen en cuanto a proceso analógico basado en un juicio social de semejanza. La redefinición del estatuto de la imagen de naturaleza analógica ante otra en la que ya no se trata de la reconstrucción de una semejanza a un objeto que busca representar en su iconicidad, sino del nacimiento de un código matemático hace surgir, entonces, más bien similitudes (y no semejanzas) para concebir nuevas percepciones con otros simbolismos. Hablamos entonces del apareamiento de una nueva imagen digital de naturaleza lógico-matemática que aún en los situaciones que remita a alguna realidad antecedente, se trata más de un “constructor” que puede no trascender en cuanto tal a su misma presencia (Silva 2004).

En este punto cobra validez la diferencia que un día estableció Michael Foucault entre lo semejante y lo similar, pues la semejanza proviene de un elemento que se quiere representar, mientras la similitud corresponde más bien a una cadena de parecidos. La visión contemporánea y pos-fotográfica o sea la visión digital, tiende más a la construcción de similares antes que de cuerpos análogos. Mientras la semejanza sirve a la representación y reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que avanza a través de ella. “La semejanza se ordena en un modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer (por analogía); la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar” (Foucault 1981 citado en Caro 2002); y concluye Foucault con esta afirmación en cierto modo profética destacada por Antonio Caro, uno de sus estudiosos: “Llegará un día en que la propia imagen [...] será desidentificada por la similitud indefinidamente transferida a lo largo de una serie” (Foucault 1981 citado en Caro 2002). En definitiva, lo que Foucault revela es una imagen carente de eficacia representativa y que se ha liberado de la construcción que el orden simbólico icónico (el cual se explicitaba en la inscripción lingüística que generalmente la acompañaba) ejercía sobre la misma. “Imagen plenamente construida y que se sitúa, en cuanto tal, más allá del icono” en su

sentido estricto (Caro 2002). En esta forma se puede argumentar que la visión contemporánea, que adquiere su mayor concreción en la máquina electrónica, corresponde a una cadena de símiles y por la misma razón origina (porque desencadena) la visión pos-icónica.

Este nuevo panorama conlleva en su práctica a manipular otro tipo de sustancias, ya no propias a alguna materia física sino de algo abstracto, en este caso los números y de formas virtuales, para producir simulaciones, adonde apuntan no sólo los escenarios de los ambientes domésticos sino los mismos creativos de los artistas. Aquellos que producen arte numérico ya no “trabajan más con la materia, ni con la energía, sino con programas directa o indirectamente” (Couchot 1998: 12). Cada programa, producido por la ciencia o por la ingeniería de sistemas y no por el usuario común y ni siquiera el artista, permite sacar opciones impensables o imprevistas, lo que conduce a una experiencia tecno-estética sin precedentes. Estamos frente a problemas de creación de otros espacios, de otros tiempos, y distintos modos de comunicación y exposición. La lógica imperante será la de la simulación y de la hiper-realidad, ya que si es el caso y la intención, se permite al usuario incluso ver a los objetos no sólo de modo tridimensional sino por todos lados como lo quiso el cubismo pero, ahora sin perder el efecto realistas, sin distorsión respecto a nuestra mirada ordinaria. Y esto mismo implica que ya no estamos ante la mirada del telescopio que era recta y frontal, sino en la de una generación digital que es múltiple y simultánea; es decir, podemos ver por todos lados al mismo tiempo y manipular estos efectos. Pero el resultado es como si se tratase de la percepción de lo cierto y comprobable, lo que nos hace entrar en una problemática de nuevos imaginarios de percepción social con fuerte sustento tecnológico.

Se ha introducido el término de experiencia tecno-estética con el fin de hacer énfasis en que las técnicas ya no atienden sólo el modo de producción, pues ellas también afectan los modos de percepción. Incluso más, esta “experiencia tecno-estética es esencialmente perceptiva” (Couchot 1998: 8), produce un modo de ser particular: un modo de ausencia que nos lleva a sentir más un “nosotros” que en un “yo”.

Los distintos medios han sido afectados por este nuevo modo numérico de producción que proviene de las nuevas realidades virtuales y de las inteligencias colectivas. Lo numérico introduce otros modos de figuración que se pueden llamar automáticos en relación con los anteriores como la fotografía análoga, el cine o la televisión, y el video. Nuevos modos capaces de impactar inmediatamente al observador como si fuese lo real mismo, de modo que esta realidad virtual corre paralela a la que se produce en el mundo real referencial, generando nuevas relaciones entre los sujetos, la imagen y sus representaciones. Aspectos relacionados con el tiempo de percepción, la fácil edición de la foto, la versatilidad de los nuevos equipos que a su vez conduce al apareamiento de otros escenarios, pesan, entre otros determinantes, en la percepción y valoración social de estas fotografías. Examinemos algunos de estos aspectos.

La percepción de la foto digital

Si en la foto de base química se requería una espera en el tiempo para ver lo que se había fotografiado, este intervalo desaparece en el formato digital, pues la toma va inmediata a la visión de la captura de la imagen. A ello se suma que el trabajo de laboratorio de modificar la foto a través de usos de químicos y de exposición a la luz, hoy se hace directamente, ya no por el laboratorista, una tercera persona, sino por el fotógrafo mismo que lleva su imagen a su computador, y usando distintos programas de edición de manejo simple (tipo *Photoshop* o *iPhoto*), puede redefinir la toma original. Pero si se quiere puede quedar la foto como se tomó y en este caso no hay diferencia de tiempo entre la captura y la visión final de la imagen. Esto mismo ha roto con el principio exaltado por el clásico texto de Walter Benjamín (1969) *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, que partía de la existencia de un original y muchas copias posibles, pues la generación digital sólo origina copias sin poder producir una como su matriz de la cual generar los duplicados posteriores. Todas son reproducibles y manipulables sin clausura alguna.

Otro aspecto por considerar es la versatilidad de los nuevos equipos de fotografía, en especial por cuanto conlleva a que se puedan hacer tomas de objetos impensables antes cuando se cargaban equipos pesados, grandes, y de especial valor económico. Hoy incluso los celulares o los computadores ya llevan incluidas cámaras, y de este modo los ciudadanos se preparan masivamente para ser fotógrafos y recolectores de información visual en todo momento, lo que nos hace a su vez presenciar un descubrimiento de nuevos escenarios públicos que compiten con los domésticos y familiares. Los celulares han evolucionado al tiempo con las cámaras y son, además, usados como cámaras. Se llega a tal punto que aún en países de mediano desarrollo como Colombia, la mitad de los ciudadanos posean celulares, es decir, circulan en el año 2007 más de 20 millones de estos aparatos, y de estos aproximadamente la mitad con dispositivo de cámara, lo que permite vaticinar que en pocos años su uso será tan masivo como ha sido el de la radio o la TV. Esto quiere decir que la profesión del fotógrafo de familia se reduce a ciertos eventos pomposos, o algunos usos que conllevan algún tipo de exigencia como las fotos para bodas o de eventos especiales.

Se debe destacar, entonces, como punto relevante a nivel de la conformación de las culturas urbanas ciudadanas, que crecen los objetos por fotografiar y que la ciudad es redescubierta desde estas nuevas posibilidades de capturas de imágenes por sus ciudadanos. Se captan objetos de la calle, actos ilícitos, barbaries secretas y hasta asesinatos en directo de regímenes oprobiosos, defectos de la ciudad, o casos insólitos como fotografiar una paliza que le propina una esposa furiosa a su amante, o capturar con la cámara a una estrella de los medios que pueda andar distraída por la calle. Se desarrolla en los ciudadanos una especie de pasión *paparazzi* y morbosa de la vida cotidiana, donde se buscan y se encuentran imágenes increíbles para diversión o para obtener el gusto de registrar primicias que luego se comparten con amigos o hasta se llega a ofrecerlos por dinero o por otros intereses a los mismos medios públicos de comunicación. De este modo, los ciudadanos se pueden convertir en reporteros que denuncian injusticias,

que presencian y dan a conocer crueldades sociales; o bien en turistas de sus misma urbe que la describen y narran dentro de lo maravilloso y atractivo; o hasta pueden los ciudadanos comunes con cámaras en mano actuar en calidad de investigadores que logran metódicamente presentar visualmente propiedades que definan modos de ser de una grupo humano.

Pero al romperse aquel intervalo de preparación de los escenarios de la foto con base química queda también cuestionado el sentido de la pose, la cual habíamos definido en la primera parte de este libro como “preparación y cálculo para ser visto en el futuro”. Las fotos tal como se conciben en este nuevo formato digital son dominadas por el tiempo presente: se hacen para ver lo que acaba de pasar. Es decir, la fotografía, en ese sentido de la cualidad inmediata sería más icónica que indexical. Sin embargo, según la lógica sémica de Peirce (1931-1958) que tomamos en nuestro *Álbum de familia* (Silva 1998), para afirmar su condición de índice de la fotografía, sigue operando en su sentido fundador, pues al tomarse un registro fotográfico y quedar registrado sigue siendo índice de pasado. Pero las tecnologías digitales van a introducir tales cambios en los usos y en la circulación de estas imágenes que logran aumentar sus propiedades visuales, liquidando el intervalo de tiempo entre toma y percepción, o empobreciendo la pose calculada para magnificar al contrario el instante de la toma como hallazgo de lo imprevisto. Esto, según mi propia argumentación del libro mencionado, aumenta su potencial visual ligado a lo imprevisto, al “vistazo” repentino, pues gana en espontaneidad y efimeridad.

La foto, a la sazón, va cediendo en su lógica visual de la pose solemne y calculada propia de los ritos de paso como eran las del álbum de familia sobre matrimonios, bautizos o primeras comuniones, para entrar a la exposición de lo inmediato a lo que se vive al diario, la calle o el pasaje insólito de una pareja bailando en una calle (Fotografía 13). Estas fotos llevan por sí, como anoté, el descubrimiento de la calle y del afuera, pues mientras los álbumes de fotos de base química privilegiaba los interiores, la casa, un paseo, ahora se guardan los exteriores, la ciudad se torna un sitio turístico y “exotisable” como se dijo, para

sus mismos ciudadanos en su recorrido diario donde la moda provocadora puede ser un descubrimiento repentino (Fotografía 14). Y de esta manera los personajes de la ciudad se preservan, o quizá mejor, se almacenan como propios de la familia (Fotografía 15), con dos mitos porteños hechos familiares en la calle y si se quiere se puede afirmar, en consecuencia, que la ciudad va tomando el espacio de la familia.

La percepción de la foto que en lógica peirceana y en cuanto a que su naturaleza de índice conllevaba un paso hacia atrás en su percepción existencial, a lo que ya pasó porque fue fotografiado, al “yo te vi” de Barthes, propone ahora un nuevo diagrama lógico en el cual se aumenta la sensación del presente: el “te estoy viendo”, como un presente continuo. Situación aumentada en sus efectos cuando la foto tiende a confundirse con el video, y las mismas cámaras pueden realizar ambas operaciones al mismo tiempo, o pueden convertir un video en distintos fotogramas. Por esto la foto aparenta hoy el movimiento que le era negado por naturaleza.



Fotografía 13. Pareja bailando en la calle



Fotografía 14. Moda Provocadora



Fotografía 15. Maradona y Gardel

Los archivos *online* y algunos vínculos con el álbum de familia

Al final del *Álbum de familia* había argumentado la muerte del álbum de fotos como consecuencia de una tecnología digital que se veía venir con una enorme capacidad de cambios estructurales y definitorios. También lanzaba esos vaticinios debido al mismo desgaste y acelerada transformación de la institución social objeto del álbum, la familia, esa agrupación unida por lazos de sangre y de organización piramidal, representación única de una institución pequeña burguesa dominante en occidente durante todo el siglo XX. Y así viene ocurriendo diez años después. El álbum de fotos de papel ha muerto para volver a renacer en sus nuevas formas. Su propósito social o su lógica de archivos sigue viva de distintas maneras, lo que precisamente hace necesario e importante su estudio, y así en ese aspecto se podrá ver el renacimiento del álbum en su forma digital. De ahí que la misma palabra álbum sea acogida en casi todos las nuevas aplicaciones donde caben los archivos *online* o que en ciertos lugares, caso de algunas ciudades de los Estados Unidos, se promuevan hoy el álbum tradicional de fotos como arte u oficio y crezcan las lecciones sobre cómo hacer *scrap books*, imprimiendo fotos digitales y enseñando a llenar paginas de modo creativo y cuidadoso para luego ser empastado.

En reciente publicación sobre archivos de los imaginarios, urbanos según exposición y libro que sobre el tema adelantó la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, concebí tres tipos de archivos ciudadanos: los “privados”, representados precisamente en los álbumes de familia como su modo de expresión más definitorio; los “comunitarios” propios de la marca graffiti que toma como destinatarios a los mismos ciudadanos del barrio o de una comunidad y de allí su compadrazgo de comuna; y finalmente los archivos “públicos”, donde ubiqué las memorias de las ciudades imaginadas en cuanto a los distintos modos como los ciudadanos en su percepción y uso construyen sus “urbanismos ciudadanos” (Silva 2007: 47). Todos estos archivos son urbanos ya que cumplen tres condiciones concluyentes: interactúan unos con

otros, pueden circular públicamente, y con sus ejercicios y realizaciones se definen modos de ser ciudadanos en la modernidad actual.

Por su parte, en su aspecto tecnológico se puede decir que el álbum de fotos en su modo de producción de archivos pasa por tres momentos. De ser inicialmente concebido como “libro” desde fines del XIX, y dominado por la representación de los abuelos se avanzó a finales del XX hacia un “formato en movimiento” de los videos de familia y que hizo surgir un nuevo personaje de la familia, el infante, mientras aumentó el desinterés por otros miembros como los abuelos o los padres.

En otro escrito al respecto (Silva 2006c) argumenté que los niños y niñas se habían adaptado por razones mismas a su juventud y flexibilidad a ese formato de velocidad y movimiento del video de familia, que, además, fue absorbido en buena parte por la industria del entretenimiento por medio de concursos televisivos y programas de diversión, instalados en distintos países donde se invitaba a los poseedores de estas cámaras a enviar videos chistosos, los *home-videos*, o dicho más enfáticamente, los llamados tan sinceramente “locos videos”, donde los niños se caían o los animales domésticos realizaban conductas cómicas o actos insólitos. Estos videos en su parte más familiar, digamos donde si estaban presentes actos de familia, se desarrollaban a su vez una técnica de “mal hechos”, pues para su observación se requería que al exhibirse estuviese algún miembro de la familia para relatar oralmente los vacíos narrativos y ubicar a los espectadores amigos en el relato hecho visualmente a saltos. Así que el paso de la foto de base química, que conllevaba la marca del pasado y se caracterizaba en la solemnidad y quietud de los abuelos, se pasó a la del video infantil, rápido, desdramatizado, cómico o al de la familia narrada a saltos que los caracterizó.

El “formato digital” será un tercer paso en el desarrollo del tiempo en estos archivos privados de los álbumes, los que, a su vez, recrean otra familia como tendencia dominante: los amigos. Se trata de una nueva familia ampliada de naturaleza civil que retoma en muchas formas el puesto de aquella nuclear y sanguínea. El reducido número de

miembros de las familias del nuevo milenio, el aumento de parejas con un solo hijo o sin ninguno, la legitimación que van logrando otras forma de familia basada en afectos y no en vínculos de sangre ni en la heterosexualidad, como las familias *gays*, y, en fin, las familias mixtas donde cada miembro de las parejas de separados al entrar en una nueva unión aporta sus propios herederos y se forma un nuevo tipo de familia no sanguínea, mientras todo ello pasa, digo, esas transformaciones corren parejo con las nuevas tendencias de la tecnología.

En realidad la promesa de la globalización de hacernos ciudadanos globales y del mundo se ha dado al contrario, pues las tecnologías parecen conducirnos más bien hacia una confrontación y un fortalecimiento fuerte con lo local, lo privado, incluso lo personal. Si bien la tecnología puede ser global porque todos participamos de los beneficios de poseer las mismas cosas y manejar las mismas máquinas, sus usos son cada vez más individuales y egoístas. De esta situación participa la fotografía. Así como el teléfono celular se personaliza con timbres que el usuario puede asignar a cada uno de sus posibles destinatarios, como hacen los adolescentes para distinguir hábilmente la llamada de su papá o mamá de la de sus amigos, contacto que aún se puede particularizar más agregando la foto de cada persona que timbre y que esté dentro de los posibles previos contactos conocidos, lo mismo sucede con los archivos de fotos.

Aparecen acá de modo dominante las imágenes de amigos configurándose, a la postre, el nacimiento de nuevos ritos ciudadanos de carácter visual. Sin embargo, en calidad de uso de archivos, las fotos puestas en las carpetas de almacenamiento digital traen otra ruptura: pierden su capacidad de ser vistas y contempladas en su totalidad. Son tantas, y es tan frenética su producción, que están allí más bien para ser almacenadas. Su poseedor las tiene para saber “que están ahí” y quizá un día haga una selección y las vea o las muestre a alguien; así que pierden ese aura propia de la foto de papel y gana al contrario la funcionalidad de la foto como dato icónico. En cuanto a dato, está disponible en la memoria para ser actualizada cuando se quiera. Se cumple esa tendencia que un día expresó Derrida (1994 citado en Silva 1998)

en su “mal de archivo”, en cuanto a que archivamos lo que más nos da miedo perder: en las grandes cantidades de fotos digitalizadas que guardamos, prima, antes que una intención de verlas, el querer conservarlas. El frenesí por hacernos a memorias externas o por hacer permanentes copias en discos de distintos formatos, en recargar las imágenes en distintos archivos, es propio del manejo de los datos, lo cual acentúa la pérdida del valor de la imagen como icono de semejanza y resalta la condición indexical del dato.

Así que a diferencia de las fotos de revelado químico que se guardaban a partir de su mismo soporte material, el papel, la nueva imagen que algunos llaman *e.image* se da en “condiciones de flotación” y hasta se dice que bajo la “prefiguración del puro fantasma” (Brea 2006a). Pero creo que el fantasma de la foto está relacionado más bien con una imagen mental de origen inconsciente que afecta la producción imaginaria de los sujetos perceptores. El fantasma, en rigor, representa psíquicamente la pulsión, como impulso del deseo a ser satisfecho, y por esto que el mismo Freud (1981) concibe el fantasma detrás de la producción inconsciente (sueños, actos fallidos, síntomas), y de ahí que descubrirlos nos de acceso a los múltiples y deshechos sentidos del deseo y sus impulsos en las personas. De este modo ¿dónde está y dónde opera el fantasma en la imagen electrónica? Ese sería a mí entender, mejor, el punto a relevar.

Al tratarse de imágenes producidas por una máquina la relación de la percepción y sus fantasmas se trastoca. La foto de procesos químicos también proviene de una máquina, pero la diferencia entre ésta y la nueva de producción digital es que en esta última las huellas de lo real (química, papel o hasta la luz cuando es totalmente fabricada) desaparecen; estas nuevas imágenes del tiempo flotan sin duda, como una constelación del presente, pero diría, que carentes de fantasma. Son producidas *ad infinitum* con todas las transformaciones que se quieran. Desparece un objeto original y todas son copias de copias, y cualquiera de ellas puede advenir en un original cuando se selecciona y se imprime. Sin embargo es original tan sólo para el fin concreto de su impresión pues la que queda en la memoria sigue flotando sin lugar específico.

En cierta forma, el negativo de la foto fue pensado por el mismo Freud y por estudiosos de su obra, caso de Sara Koffman (1984) como metáfora de lo inconsciente. Freud utilizó la cámara para mostrar que todo fenómeno psíquico pasó por lo inconsciente, por la oscuridad, por el negativo, antes de acceder a la conciencia. El revelado al contrario sería metáfora de la conciencia, así que la foto análoga permitía esa constatación de pasajes de la vida. Pero esta situación se pierde en la imagen electrónica y por esto su fantasma se recupera sólo en el proceso perceptivo pues toda imagen posee un potencial para desenganchar emociones, de liberar fuerzas oscuras e inconscientes de los sujetos perceptores. Pero en calidad de materia, es verdad, flota. Son imágenes en tiempo real frente a las químicas más bien de regreso al pasado, como se dijo. Flotan y están desenganchadas. Su memoria se perfila más hacia el futuro y sus archivos así lo serán también.

En el famoso filme *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott (producida por Michael Deeley), en el cual la tecnología ya ha producido perfectos clones "humanoides", la fotografía juega un papel preciso para averiguar la naturaleza de los seres y comprobar si alguien es un androide o un ser humano verdadero. Deckard (Harrison Ford) su protagonista, le pide a Rachael (Saen Young) que muestre sus fotos de infancia para comprobar si la tuvo o se trata de una mujer replicante, de reciente creación artificial. Ella al parecer fabrica las pruebas y la hace aparecer viejas y verdaderas al ser pasadas por el tiempo. Esa foto fabricada será, a propósito, similar a la generada por medios electrónicos. Se fabrican, así estén ligadas a hechos de experiencia existencial. Lo mismo ocurre en otro extraordinario pasaje de este clásico filme de ficción futurista, cuando una mujer le pide a otra en una tienda de alimentos: "Quiero una libra de moscas artificiales, a lo cual la vendedora le pregunta: ¿Para usted? No, dice la compradora, "Para una tortuga eléctrica" En esa imagen siniestra y simple se resume quizá el futuro tecnológico que emerge. Es el porvenir ya instalado en nosotros: el presente futuro.

Archivo de imágenes en tiempo real

Entre muchas aplicaciones que hoy se ofrecen por las mismas marcas de cámaras (HP, Kodak, Canon, Sony, etc.) o por empresas que usan la WEB y prestan servicio de red informática, he seleccionado algunas, sólo como casos concretos, para visualizar las tendencias en la formación de estos archivos donde se usan las fotos digitales. En general, en su mayoría disponen de manejos y opciones similares.

iPhoto, es una de las que se perfila como distinguida heredera del álbum de fotos, en especial en su versión 08 que corrige y avanza sobre las anteriores. Su propuesta se basa en la clasificación de las fotos de sus usuarios según eventos. Así, al poseer, como ejemplo de almacenamiento, un número de 5000 fotos, se pueden clasificar en 100 eventos y cada uno con 50 fotos, lo que reduce todo el archivo a 100 carpetas. Cada uno viene con una etiqueta que titula el evento, como “paseo” o “fiesta”, con una fecha que lo termina de identificar. A su vez cada suceso se puede subdividir, y las que siguen entran clasificadas como “evento B” y así sucesivamente. Esta aplicación, a su vez, permite destacar una foto de portada, la que más identifique el evento, y también ocultar las fotos que no se quieran tener a la vista potencial pero tampoco se desean eliminar. Las fotos se pueden editar para mejorar luz o enfoque, ponerle bordes, sombras, hacerle cortes y editarlas con otras fotos. Y para hacer sentir más la relación con el viejo álbum de papel *iPhoto* de Mac ofrece a sus compradores de la aplicación un libro álbum, como el clásico de papel, con nombre inscrito en letras plateadas para que allí se guarden las fotos ya previamente editadas y alistadas por cada cliente.

Quizá lo que hace a esta aplicación y de otras similares heredera pero igual actualizadora del álbum de foto análoga es que introduce las nuevas opciones de archivo al compartir repertorios de la WEB dentro del mismo programa. Así, instalado allí, como saben sus usuarios, se pueden subir otras fotos de amigos previamente puestas en la WEB con un número URL que se comparte. De este modo con sólo dar la orden se suben y entran a formar parte de los archivos de cada quien

sin importar que sea Mac ó PC. A su vez, en el caso de *iPhoto* trabaja de modo complementario con *iMovie*, lo que permite sacar cortes de un video para los archivos de fotos o al contrario introducir fotos a un video y al mismo tiempo puede sonorizarlos con la aplicación *iTunes*, la que a su vez también permite edición. Los productos de *iPhoto* se pueden, si se quiere, compartir entre amigos o sacar a luz pública para ser parte de otros archivos públicos de redes como www.youtube.com, pues esta es de carácter abierta para quien desee verlos y bajarlos ya que es de propiedad común y de uso gratis.

Por su parte la nueva versión de *PhotoShow Express Walgreens* puede de ser una de los mejores herederos de las fotos de familia hechas anteriormente en diapositivas, especial en la década de los 70 y 80, y que se mostraban en carrusel, al que se le podía sincronizar con edición musical. Con este *PhotoShow* que trae muchas opciones audiovisuales pre-editadas, se siguen los diaporamas con nuevas y enormes ventajas, pues se pueden producir ambientes visuales con sonidos y con efectos cinematográficos, antes sólo posibles para ser realizados por profesionales. Así, por ejemplo, si se trata de un paseo por la nieve se podrá ordenar las fotos de ese evento y el programa da la opción de sonidos de viento o de música invernal, de flechas que señalan a los protagonistas o de ambientes visuales de suspenso, catástrofe o alegría. Así que este *PhotoShow* nos pone a un nivel de creadores de cine de ficción, y las fotos de familia o de amigos pasan a ser parte de un relato inesperado que mucho nos alejan de un producto de simple constatación visual de un paseo, y nos mete mejor en el espectáculo audiovisual que compartimos por la red o a través de Internet con una identificación para meter en el propio *browser* como este simple y principiante de una familia en Estados Unidos: www.photoshow.net/view/VTwmpDAah. El *PhotoShow* se puede editar en un disco previo pago de los derechos, lo que permite una interacción entre los usuarios y una entidad comercial tercera prestadora de servicio. De lo contrario se puede ver en cada computador sin posibilidad de archivo en formato VEGA de Internet, pues las imágenes permanecen afuera en la WEB.

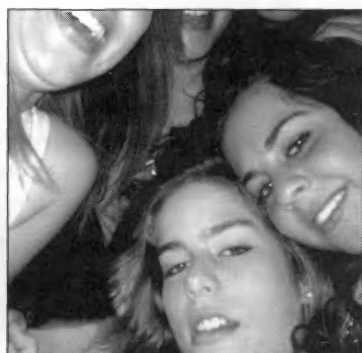
Entre tantas redes y listas que circulan por los usuarios en tiempo real me detengo ahora inicialmente en una que examinaré como ejemplo de archivos análogos a los álbumes de familia, *Facebook*. Ninguna red como esta alcanza tanta notoriedad social, hasta el punto de que en el 2006, algo más de 250.000 personas se inscribían diariamente (El Tiempo 2007) y llega a reunir unos 80 millones de inscritos y en permanente aumento.

La comunidad virtual *Facebook* (www.facebook.com) creada apenas en el 2004 por el joven ingeniero estadounidense de la Universidad de Harvard, Mark Zuckerberg, se convierte en una de las más promisorias en su especie como modelo de un *software* ya que responde a la lógica participativa de la WEB 2 y del movimiento del código abierto. *Facebook* abrió las posibilidades para que se le agreguen muchas aplicaciones, y así, por ejemplo, se pueden editar fotos y registrarlas en la biblioteca de “la red social”. “A esto se debe que la plataforma soporte más de 7000 aplicaciones en uso”. Pero *Facebook* puede ser también una de las redes que más se ha inspirado en el álbum de fotos y en de distintas maneras sigue su lógica y apunta a parte de los objetivos de la vieja manera de archivar imágenes de familia. En este caso, su archivo es virtual y no se trata de la familia nuclear sino de esa otra civil formada por amigos y compañeros de similares aventuras o de coincidencia de perfiles e intereses.

A diferencia de *Flickr*, las fotos de familia o sus eventos como matrimonios o cumpleaños de tíos y de familiares cercanos, en *Facebook* los eventos relevantes son los del grupo concreto en el cual se mueve e interactúa el usuario. Personas que se unen a una u otra lista cuando el usuario titular decide abrir la pestaña *Groups* y con un *click* da la entrada para sus amigos o conocidos que se quieran adherir y que su titular lo permita. Este grupo en parte funciona como la familia, con la comunicación íntima que le corresponde. A cada inscrito adherido al grupo se le dedican mensajes y fotos y con todos los de su lista o parte de ellos seleccionados se hacen distintas celebraciones. Es interesante observar para nuestros propósitos que la foto de portada con la cual se presenta cada miembro, ya que exhibe un aspecto que el usuario ha

seleccionado y quiere mostrar a los demás, y en este sentido se puede decir similar al sentido de la pose que antes se definió como “cálculo de visión para el futuro”. En este caso sigue siendo cálculo pero para impresionar a su grupo, si bien de modo efímero pues estas portadas se cambian con gran velocidad.

Al hacer un rápido recuento sobre los motivos escénicos elegidos por varios miembros de la red *Facebook*¹ para presentarse en sus portadas se puede deducir que tienden a dominar las poses de bromas (Fotografías 16 y 17), como las adolescentes que ponen la fotos de cuando eran bebés, o con poses de dobles sentidos o juguetonas de los adultos (Fotografía 18) o con alguna guía de referencia cultural o a un sitio que se visitó (Fotografía 19). Se trata muchas veces de imágenes en la expresión posmoderna, burlonas, chistosas o hirientes, pero todo ello en un ambiente de simulación pues se dirige a amigos a quienes en realidad no se desea ofender sino congregar con el ingenio o la pilatuna.

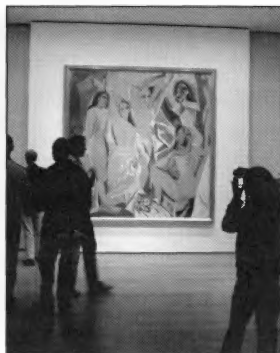


Fotografías 16 y 17

1 Sondeo de Laura Silva, a quien agradezco su colaboración para esta parte del escrito, realizado a grupos de adolescentes entre el 15 y el 20 de diciembre del 2007.



Fotografía 18



Fotografía 19

Facebook significa en su modo más cierto crear grupos. La idea de llamarlo libro nos vuelve a sintonizar con el libro/cuaderno propio del álbum. Todos sus usuarios disponen de algunas referencias fijas como su nombre y datos personales, pero una de las funciones más significativas es sin duda el intercambio de fotos. Está lleno de fotos y un inscrito puede tener en sus archivos miles de ellas para compartir con su grupo. El orden lo pueden ir dando las mismas páginas pues las etiquetas o *tags* dan opciones taxonómicas clasificatorias como archivar en: fiestas, paseos, celebraciones, etc. Pero en cuanto que la clasificación es libre y descontrolada esos distintos *tags* vienen a ser revelaciones del tipo de fotos que salen a la luz de espacio comunitario para compartir con sus amigos, en calidad de familia virtual de los inscritos. Según el sondeo mencionado anteriormente al averiguar sobre los motivos que definen las *tags* de un grupo de jóvenes² se encontró que el tema principal estuvo en fiestas (Fotografía 20), en desfiles (Fotografía 21) y en paseos de los mismos miembros, le siguen actividades de colegios o universidades, o fotos de personas de medios o de farándula, y sólo luego aparecen motivos con miembros de familia.

2 Según sondeo mencionado.



Fotografía 20



Fotografía 21

Sin embargo, es interesante observar que *Facebook* también evoluciona hacia álbumes de usos políticos como se ha visto en las últimas campañas de congreso en los Estados Unidos, y se evidencia con la firma que estampó su gerente y dueño con la cadena noticiosa ABC para “enlazar el cubrimiento de las elecciones presidenciales del 2008”. A su vez se abren otras muchas posibilidades de álbumes como las que se usan en cadenas para promoción de turismo, que incluyen fotos de ciudades y rutas culturales y arquitectónicas, o el uso de publicidad para barrios o sectores concretos de la urbe donde se promocionan productos para los vecinos. En Bogotá se encontró que entre los grupos más exitosos está uno denominado: “Siempre pido la misma crepe”, que surgió de un foro abierto donde se compitió por el plato más solicitado en la cadena de estos productos “Crepes y Waffles”³ y dió como resultado que: “los 8.900 comensales que participaron decidieron que el crepe ganador fue el de pollo y champiñones” (Solano 2007a).

Otras redes como la *AdultFriendFinder* firmó contrato con empresas como *Penthouse Media Group*, la cual la usa para consumo erótico

- 3 Cadena de restaurantes de propiedad de Beatriz Fernández que ha logrado ubicarse en Bogotá como espacio de comida rápida pero sana y a bajos precios. Los nostálgicos que participan de esta lista son jóvenes de menos de 35 años, y de estrato medios y medios altos que han encontrado en este sitio un lugar de encuentro. Así *Facebook* les ha servido para un re-encuentro social y participativo, aumentando la sensación de ser miembros de una misma familia culinaria.

o páginas como *www.hatebook.com* que promocionan con una premisa diferente “cuéntale al mundo que odias o a quien odias hoy” (Solano 2007b). Todas ellas bajo la insignia de lo que era el álbum de fotos de familia.

El caso de *www.flickr.com* corresponde a otro modelo cercano al álbum, promocionada con el lema: “Comparte fotos conoce el mundo”. Hay datos estadísticos reveladores. Mientras en el 2005 tenía 1,2 millones de miembros, en el 2006 ya había 2,5 y para el 2007 pudo llegar a los 5 millones (Villar 2006: 7). Esta red responde a una manera de almacenar, ordenar y compartir fotos con miembros desconocidos y con amigos. Va más allá de álbum de fotos *online* ya que además de almacenar fotos incorpora herramientas para desarrollar, como otras tantas, redes sociales, y por esto que “facilitan el surgimiento de comunidades virtuales”. Las fotos se pueden no sólo clasificar como imágenes sino que su sistema de rotulación permite agregar frases que identifican de modo técnico la imagen además de describirla como acontecimiento personal, familiar o social y así opera como cuaderno de notas sobre sus imágenes familiares. En la fotografía 5 las amigas se presentan con la etiqueta “somos el grupo” y en la fotografía 4 las amigas se acercan para evidenciar su cercanía y, de paso, consignar una burla amistosa.

Las cámaras y los micro relatos urbanos entre amigos

Una modalidad que crece es la de los micro relatos familiares entre amigos utilizando el mismo celular. “Si usted tiene un celular con video móntese su película” dice uno de esos avisos incitadores de prensa (El Tiempo 2007). Se trata de videos de 1 minuto o menos que cuentan por lo general episodios urbanos. Su mayor virtud está en la simplicidad, lo barato y su fácil retransmisión, pues se puede circular entre la opción propia de multimedia que da cada móvil enviándolo a otros teléfonos, o bien subir a la WEB y hacerlos circular por redes sociales como las de *youtube* o *dailymotion*, por la misma red de *Facebook*,

o en todo caso en listas de grupos de amigos o entre colegas de arte ocurre entre usuarios de: www.esferapublica.com. Pero no sólo videos. El descubrimiento de la ciudad como se dijo es un acontecimiento visual ligado a la producción digital y muchos usuarios hoy presentan sus páginas con alguna imagen que evoque algún drama urbano, como ésta (Fotografía 22) en la que se quiere rendir homenaje a un anciano gay que camina difícilmente pero con honor y solidaridad en un desfile de género en Nueva York.



Fotografía 22

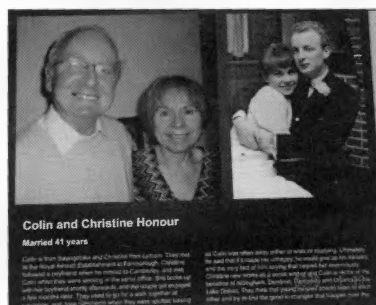
Algunos agentes del ciberespacio denominan esta práctica como micro-cine porque la idea no es usar la plataforma para hacer filmes convencionales como en el cine, sino “desarrollar una nueva forma de contar historias” (El Tiempo 2007). Ya existen incluso muestras mundiales como la de *filamka* en Europa (www.filamka.com) o en Latinoamérica la muestra organizada por *Virtual Mobilityfest* (www.imageinvisible.org) que en el 2007 ganó el joven creador Felipe Cardona con su video “Énfasis”, donde “reconstruye una y otra vez un sorbo de agua y un gesto de satisfacción que emite su protagonista, el mismo

director”, realizado con una Nokia N93. Su director reconoce la influencia de estos *loops* desde el mismo Goerges Meliés en el siglo XIX, pues se trata de repetición de sonidos o imágenes puestos como en un *sin fin*, para lo que se presta maravillosamente este formato de teléfono celular con cámara incluida. Existen también proyectos como el de *Novela*, creación brasileña de TV Zero, que consistía en contar una telenovela para ser emitida en exclusiva por celulares y circular entre amigos (El Tiempo 2007).

Como se aprecia de lo dicho, los ramilletes virtuales se abren y abren y los nuevos archivos digitales nos traen impensables modos de producción y usos de textos e imágenes que siguen de distintas maneras la tradición del álbum de familia con cambios definitivos, tanto del formato como en cuanto a la noción de familia nuclear. Las mutaciones y avances suceden a diario, y por esto lo que acá consignamos son líneas generales de la evolución de este campo que se transforma minuto a minuto y por tanto imposible de detener y pronosticar tantos cambios por suceder.

Como acontecimiento humano vinculado a la modernidad de la foto, sí se puede constatar que la imagen análoga al haber perdido verosimilitud social encuentra en distintos escenarios de arte una bienvenida. En las fotografías 23 y 24 exhibidas en el Museo de Urbis en Manchester, Inglaterra (marzo del 2007), su curaduría ha retomando del mismo álbum de familia fotos de celebración del rito del matrimonio, y se las actualiza con una pose actual de la misma pareja y con el mismo ángulo 20 ó 50 años después. Sin duda se juega con el paso del tiempo, con la entrada que se muestra feliz a la vejez (el mismo paradigma afectivo de relatos de felicidad familiar que alimentó al álbum), y estos sentimientos expresados en la foto de base química ameritó su entrada al museo en condición de producir ahora “asombro social”, tal como definimos a la función estética de los imaginarios urbanos en otra publicación: los imaginarios urbanos aparecen en los programas sociales donde la función estética se hace dominante como un modo de percibir y de actuar una colectividad (Silva 2007: 84). O sea que habría producción de imaginarios allí donde una función esté-

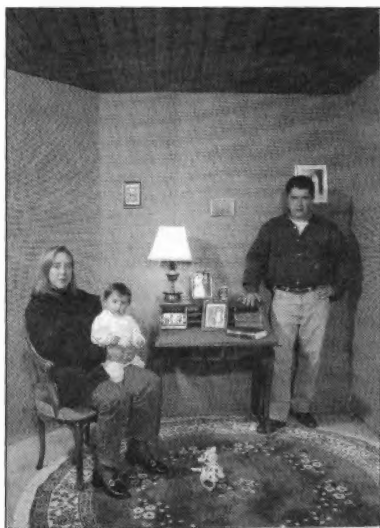
tica se hace dominante, pero no como arte sino dentro del proceso de las interacciones sociales. Y la diferencia de la producción del asombro entre el arte y lo social es una a mí entender: en el arte lo estético está vinculado a la esfera del gusto, del placer o a la inteligencia emotiva, cuando en la “interacción social” se trata de un juicio emotivo también, pero sobre la convivencia colectiva. De ahí que lo estético y lo social puedan coincidir en un mismo hecho u objeto, caso de las fotos mencionadas que a mi parecer pueden cumplir de modo simultáneos estas dos funciones, tanto en lo estético como en lo social.



Fotografías 23 y 24

De hecho, son muchas las exhibiciones fotográficas en museos o en galerías que han abierto sus puertas para conmemorar la foto análoga durante los últimos años. Se trata a la foto como testigo ocular del pasado modernista con toda su carga de belleza y nostalgia. En los últimas grandes muestras de arte contemporáneo de este milenio como la de Documenta de Kassel, la Bienal de Sao Paulo o la Bienal de Venecia, las instalaciones con videos dominan la escena artística, pero la fotografía analógica ha ganado un sitio imponderable, justo cuando pierde su evidencia como valoración testimonial y gana en opciones experimentales y artísticas. En la fotografía 25, expuesta en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) se puede ver la foto de una familia pero ahora como nostalgia de familia, con pose preparada, y

como recordatorio de lo que se imagina que fue con estrategias narrativas como poner fotos dentro de la foto, lo que indican se maneja una relectura de la misma por parte del fotógrafo, Julio César Flórez (Fotografía 25). Es decir, se trata de una familia enfocada de modo posmodernista donde lo que se muestra se hace a manera de intervención de una imagen del pasado.



Fotografía 25.

Si la foto análoga, como se ha dicho, pierde su verosimilitud testimonial que todavía podría tener, ello mismo arrastra a su correlato de identidad ciudadana que le era inherente. Hoy en día la instalación de otra máquina, la biológica, cobra su mayor dimensión en la reconstrucción del genoma humano y en el descubrimiento del DNA, sustancia que cada vez funciona más como modelo de identificación que reemplaza —y cada día lo hará más— a la misma fotografía, como un nuevo doble pero ahora de naturaleza química, y por tanto ya no dentro de una lógica icónica de semejanza perceptiva sino de construcción

pos-icónica. Nuevo doble que no calca alguna semejanza visual sino otra más profunda y verdadera pero invisible: la biología del ser y de cada uno. Si la fotografía era metáfora de un rostro, el DNA es metonimia de una cadena de desplazamientos desde el cuerpo mismo como escenario primero y último del sentido (Silva 2004).

La era digital en perspectiva será la cultura de una nueva cuestión metafísica en la relación entre la técnica y lo humano. La fotografía es parte esencial de las transformaciones radicales en los modos de concebir los seres humanos, sus nuevas representaciones, pues las identificaciones operan tanto sobre rasgos especulares en la producción de imaginarios como en las producciones simbólicas nacidas de las rotaciones sociales de las imágenes y todo ello dentro de procesos interactivos que cobijan la llamada creación colectiva. Al definirse ésta como nuevo paradigma estético, le cabe igual un paradigma ético que nos plantea conciencia en el uso y disposición de la información compartida entre varios, y donde esa materia, la información, es ella misma el centro de la creación y del enriquecimiento entre participantes.

Se puede decir que la creación creativa, como plantean algunos, corresponde más acertadamente a un paradigma cultural basado en el *remix*, (Casacuberta 2005: 82 y Santos 2007) mezcla de una nueva forma de escribir y representar en la que no utilizamos exclusivamente palabras, sino también imágenes, dibujos, videos, y toda clase de datos en la WEB. Es así como la nueva fotografía instalada en nuestras pantallas pasa por abundancia de *links* y hace posible infinidad de intervenciones desde su condición de imagen-dato. Y el nuevo álbum de familia, al mismo tiempo, pasa a ser más un objeto propio de la dimensión del tiempo en esta nueva condición de irse armando, de siempre estarse haciendo, en movimiento. La evolución de una técnica, la fotografía, corre pues pareja con la evolución de una institución social, la familia, y las nuevas tecnologías de imagen se desenvuelven paralelas a las nuevas formas de juntarse la gente familiarmente. La foto pasa a ser dato, mientras el sustantivo familia salta a ser reemplazado por el adverbio de la familiaridad.

Entrevista a Armado Silva*

Lyliam Alburquerque**

Cuando celebramos, en 1998, las Primeras Jornadas de Imaginarios Urbanos, nos propusimos generar un foro de intercambio donde esperábamos el aporte desde los distintos campos disciplinarios.

En el año 2000, cuando se llevaban a cabo las III Jornadas de Imaginarios Urbanos, tuvimos la satisfacción de contar con la presencia del Dr. Armado Silva. Esta visita¹ originó un punto de inflexión ya que el prestigioso escritor e investigador social nos reveló la metodología que estaba llevando a cabo en el proyecto que dirige sobre “Culturas urbanas en América y España” (Convenio Andrés Bello, 1999-2006).

Hoy, ante la 5ª edición de su libro *Imaginarios Urbanos* (Silva 2006a) volvemos a realizar una nueva entrevista:

* Entrevista realizada en Buenos Aires, el 7 de noviembre de 2006.

** Arquitecta, Coordinadora de las Jornadas sobre “Imaginarios Urbanos”, organizadas anualmente desde 1998 por el Posgrado de Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo de la FADU-UBA.

1 Durante esta visita en el año 2000 se realizó una entrevista anterior a Armado Silva, publicada en Alburquerque 2001.

Lylam Albuquerque: Tu teoría de los imaginarios urbanos ha tenido una evolución desde su inicio. ¿Puedes contarnos en qué se ha modificado o evolucionado?

Armando Silva: Diría que en esa evolución de la teoría hay tres pasos determinantes nacidos de la propia experiencia práctica en el proyecto de ciudades imaginadas que mencionaste, que me condujo a la publicación del libro *Metodología de Imaginarios urbanos: hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos* (Silva 2005c) para su esclarecimiento: uno de orden lógico, otro en la revaloración de la imagen y por último en cuanto al concepto mismo de imaginario urbano. Permítame aclarar cada uno.

El orden lógico pues, al inicio, en la publicación de 1992, dábamos una mayor importancia a las estadísticas proyectivas sobre formularios-encuestas cualificadas por “puntos de vista ciudadanos” concebidos en dos grandes campos: los usos y las evocaciones urbanas. Esos dos campos continúan en la investigación de las nuevas ciudades imaginadas, pero se introdujo un criterio lógico-psicoanalítico más estricto. Al lograr una clara distinción entre la ciudad, como casco físico, y lo urbano, como el lugar de las culturas ciudadanas y sitio donde se expresan y “sitúan” los imaginarios, se pudo referenciar nuestro objeto de estudio de modo más claro y contundente: los imaginarios estudian las culturas ciudadanas y sus estudios avanzan hacia la construcción de una epistemológica ciudadana como expresión de deseos colectivos. Así que para su captación nos fundamentamos en la lógica trial contemporánea.

Como se sabe tanto la semiótica de Peirce como el psicoanálisis freudiano y luego los pos-freudianos como en las publicaciones de Lacan o Miller, conciben su espíteme cognitivo en tres instancias interrelacionadas donde lo primero, la potencialidad construye un segundo sobre el objeto y éste un tercero donde se expresa la realidad, sus simbolizaciones. Así que la ciudad como potencialidad urbana ciudadana es realizada por sus ciudadanos en distintas simbolizaciones.

El orden imaginario actuará como matriz social perceptiva. De ahí que logramos establecer tres situaciones de coexistencia epistémica en

estas matrices sociales: en la primera situación un objeto representado existe sólo en la realidad empírica comprobable pero no se referencia como de uso social. En *Montevideo imaginado* sus autores, Luciano Álvarez y Christa Huber (2004), comprueban que el centro histórico sólo existe en la realidad y no en el imaginario pues la mayoría de la población ni lo visita ni lo nombra siquiera. En la segunda situación un objeto representado de una ciudad no existe en la realidad empírica, pero se imagina que sí, como por ejemplo en el *Buenos Aires imaginado*, Mónica Laccarrieu y Verónica Pallini (2007) referencian aquellos lugares que no figuran en los mapas, ya que solo existen en el imaginario popular o sirve igual como ejemplo un olor desagradable de una parte de la calle Hidalgo en El Distrito Federal de México, hedor que ya no existe “realmente” porque se canalizó la alcantarilla, pero varios ciudadanos aún se tapan la nariz cuando pasan por allí: auténtico olor imaginado. Y en una tercera situación la percepción colectiva coincide con la realidad empírica. En este caso cito los (tres) lugares de mayor peligro de la ciudad de Bogotá que en los planes del gobierno de la ciudad para enfrentarlos, según las estadísticas de la Policía (en el año 2000), coincidían con los que la población imaginada como tales en nuestros estudios de *Bogotá imaginada* (Silva 2003b). Pero puede ser lo contrario: en Caracas al cotejar los mismos estudios, los de base imaginaria y los de la contestación empírica, comprobamos (en Brillembourg 2005) que los sitios que los ciudadanos percibían como los (tres) más peligrosos no eran los mismos donde se cometían los crímenes. En este caso se daría la segunda situación, es decir, se imagina pero no es constatable en la realidad empírica.

Luego de profundizar en esta línea hermenéutica y de ahondar en la epistemología ciudadana, reorganizamos la construcción estadística de nuestros estudios de culturas urbanas en tres niveles: la ciudad, los ciudadanos y los otros (los que la miran desde afuera) y buscamos cruces de esos tres epistemes descritos: lo que existe en la realidad empírica y no en el imaginario, lo que existe en la representación imaginaria y no en la realidad y los lugares, sitios u objetos donde la percepción colectiva coincide con los fenómenos comprobables. Así hemos

fortalecido el paradigma de la ciudad imaginada: aquella que construye el urbanismo ciudadano, o porque existe pero no se le imagina que existe, porque se la imagina y la usa o la evoca aun cuando no existe, o porque existe y se la imagina y la usa como existe.

Y algo similar hicimos con el análisis del material visual que recogemos, en donde las imágenes pueden o bien caracterizar un hecho real comprobable o una imagen imaginada. Por ejemplo, el lugar al que más temen los bogotanos es una zona conocida como el Cartucho (nombre que viene de un tipo de flor). Pero ya no existe, sino mentalmente pues fue derrumbado por la administración pública: entonces el equipo de trabajo audio-visual de Bogotá elabora un *clip* para darle vida visual a lo que solo tiene mental. Así que la hermenéutica analítica nos ha permitido apoyarnos en su concepción del deseo, ampliado, en nuestro caso, a su expresión colectiva. Pero bien, aclaremos que el deseo implica demanda de lo social, lo que puede estar en el orden simbólico, pero el deseo como lugar psíquico se mantiene reactivando el orden imaginario. Significa el devenir de los sujetos como pasión. En estos estudios se trata de desenganchar, para ver de otra manera, lo que tenga que ver con el sentido lógico deductivo anteponiendo otras imágenes cognitivas o sensoriales. Por esto, en rigor, quisiéramos evitar la palabra *episteme*, ya que con los imaginarios avanzamos hacia una teoría del conocimiento donde lo emotivo y sensorial, el recorrido de lo “deseante” marca una ruta entre psiquis y representación de una particular dimensión. Quizá más que *episteme* sería su fusión con lo *aisthetiko*. De esta manera las certezas se desvanecen y se reorganiza, diría que estéticamente, la mirada ciudadana.

La definición de imaginario urbano adquiere entonces un enriquecimiento en su formulación en nuestros últimos estudios: para el texto que preparo para la Fundación Antoni Tàpies en Barcelona²

2 Proyecto Imaginarios Urbanos en América Latina: Archivos, Fundación Antoni Tàpies, Mayo-Julio del 2007, según invitación cursada a Armando Silva para que muestre los archivos de sus investigaciones o las que se deriven de su metodología en grupos que ha coordinado, desde sus trabajos sobre el graffiti y puntos de vista ciudadanos hasta los de álbum de familia y las ciudades imaginadas en América Latina.

donde se hace por primera vez la presentación en conjunto de los archivos del proyecto de imaginarios urbanos, propongo examinar los imaginarios sociales como una teoría del asombro debido precisamente a su naturaleza estética, y sostengo: hay producción imaginaria allí donde la función estética se hace dominante, de esta manera la misma "realidad" puede poseer una condición imaginaria dominante. Si los ciudadanos de casi todas las urbes de América Latina se imaginan que tienen mucho más habitantes de los que informan las estadísticas comprobadas, pues se vive en ese aspecto en una dimensión imaginaria que opera como referente social.

Creo entender que esta dimensión de los imaginarios bajo la condición de asombro se produce bajo las estrategias del desplazamiento y del residuo, esto conlleva dos operaciones: una cognitiva, otra disciplinaria. Primero el desplazamiento, como hecho de cognición, donde la valoración simbólica que estaba en un objeto o formaba parte de una operación estética se desplaza en otro donde se "encarna" y se presenta con nuevas propiedades que asombran. Por ejemplo, digo en el texto mencionado, un recuerdo ciudadano asociado a una desgracia fatal se desplaza por analogía de percepción social de los hechos a otro y lo vaticina como otra fatalidad encadenada: los autores de *Santiago imaginado* descubren que el miedo a los terremotos de esta ciudad tiene potencial de asociación "desplazada" para algunos ciudadanos con otro terremoto pero de origen humano, la dictadura del general Pinochet.

En la parte disciplinaria me refiero a residuo, porque este nuevo campo de los imaginarios estudiará algo que queda por fuera de las disciplinas consolidadas con objetos muy definidos como decir la sociología, la antropología o el urbanismo, si bien ellas son parte de su patrimonio epistemológico y estético. Los imaginarios urbanos se ocupan de algo más efímero e inasible, de los deseos ciudadanos que hacen mella grupal y se instalan como modos de ser de una comunidad en un momento o por largos periodos en el tiempo.

L.A.: ¿Cuáles crees son las transformaciones que ha sufrido la ciudad en estas últimas décadas?

A.S.: Al vivir nuevos paradigmas sociales, especialmente tecnológicos, culturales y económicos, la ciudad, donde se expresa el mundo como casi ninguna otra obra humana, por ende cambia. Digo que vivimos el paso de la ciudad de los espacios, la de los arquitectos, hacia el de las culturas urbanas, la de los ciudadanos, de sus temporalidades. Más esto no quiere decir, ni mucho menos, que no se necesiten arquitectos, sino que estos deberán ir evolucionando hacia nuevas actitudes y con nuevos instrumentos, nacidos de las transformaciones urbanas, culturales. Si la ciudad cambia porque cambia la sociedad pues acá están las transformaciones esperadas de la arquitectura: si la familia como organización social primaria va cediendo su paso de “lazo de unión de sangre” a nuevas formas civiles de juntarnos (como lo desarrollo en mi libro *Álbum de familia*, Silva 1998) pues hay que construir nuevos espacios en la ciudad para otros habitantes que escogieron otras manera de juntarse. Por ejemplo, qué pueden hacer los arquitectos frente a nuevas realidades sociales como tener que atender vivienda de un significativo número de personas que decidieron ser solteros (o vivir separados o en parejas gay) y sin hijos pero desean en todo caso vivir juntos de alguna forma comunitaria como si fuesen una familia, distinta claro, de otra naturaleza y no de sangre. Acá, digo, ha de transformarse la arquitectura “de familia” hacia otra de “comunidades cívicas”. Ocurre que se pueden citar muchos ejemplos de cómo las trasformaciones sociales van mucho más rápidas que los entornos físicos construidos y que éstos dejen de ser funcionales para lo que fueron creados. Pues la ciudad así la veo: cada día está más presionada a su transformación debido a este fenómeno que llamo nuevos urbanismos ciudadanos.

Le digo algo más que puede sonar al revés de lo que venían diciendo mis colegas que teorizaron sobre las ciudades de las grandes muchedumbres, sin límites y desbordadas y donde los bordes no aguantaban pues había que irlos corriendo. Enuncio este principio: la ciudad se irá desinflando a la par que lo urbano se va robusteciendo.

O sea, como consecuencia de dos determinantes espaciales y tecnológicos, la ciudad se va usando menos en su sentido físico. Precisamente en esas grandes metrópolis, por su tamaño mismo se deja de usar “toda” para hacerlo sólo en “una parte”. A esto se le conoce como el “poli-centrismo”, muchos centros donde se hace y se consigue de todo. Pero el componente tecnológico se revela a su vez para dar la otra estocada: no se necesita salir de la casa para trabajar, para producir. El mismo hogar se transforma en oficina y las oficinas, admitámoslo, también se vuelven hogares, donde se reciben visitas, se come y hasta duerme o la menos donde se hacen siestas. De esta manera pinta un futuro no solo de-centrado, sino tecnificado e individualista. No solo tenemos la casa inteligente, también la ciudad inteligente que promueve y hasta exige ser menos usada para ser más productiva. Por esto, repito, la ciudad se desinfla, lo urbano engorda. Y de ahí la gran preocupación por el aumento de los espacios públicos que inviten al reencuentro con la ciudad, a su uso y su disfrute.

L.A.: En tu libro planteas que “la cultura pasa a ser sinónimo de urbanización”, me gustaría que desarrollaras este concepto.

A.S.: El mundo se va urbanizando. Pierde significado la vieja división entre lo rural y lo urbano, pues lo urbano le conviene a lo uno y lo otro. O sea lo que se hacía en el campo, por ejemplo cultivar o ganadería se va tecnologizando. Imagínate una simple vaca o un simple pollito, ¿cuánta información se le aplican en su proceso productivo? O sea hablamos de un “pollo informatizado” cultivado para que produzca más en menos por la vía de aplicación de conocimientos tecnológicos y científicos. Las sociedades del conocimiento son eso: el saber vale y vale en su sentido mismo de aplicación. Bien se ha dicho que pasamos de una sociedad del objeto, propia de la modernidad, a otra del signo, de la contemporaneidad. El signo como mercancía, hoy en día como lo explicaba Pierre Levy, lo que más vale en la “nueva economía” son las ideas, derechos de autor, patentes, etc., más vale tener los derechos de una canción pop que varias hectáreas de tierra. Son

signos del dinero, en su sentido de intercambio donde se produce la plusvalía. Por esto se pasa de una civilización de la tierra a otra del aire. Vivimos una auténtica “reterritorialización” de los espacios y nos reterritorializamos desde el tiempo, de ahí que se haga insostenible la tesis de los “No lugares”, pues fueron pensados como el lugar físico y no como el lugar de la contemporaneidad. Hoy más que lugar se trata de un hecho temporal, del sitio: “nos situamos”. Que más sitio hoy que un aeropuerto, donde se vive todo tipo de emociones, con fronteras súper marcadas, dentro de un acá y una allá después de la frontera etc. Esto no es anonimato, es certeza de una situación. Son los nuevos lugares, por lo demás altamente imaginados. Por esto hablo de lugares imaginados como los nuevos sitios en aumento de intercambio social. Es la relación entre signo, mente y cultura

Pero claro seguirá existiendo una diferencia entre el campo y la ciudad (no entre lo rural y lo urbano), pues en ambos lugares se hacen cosas distintas tanto en la producción como en los ritos de uso.

L.A.: Cuando hablas de micro procesos imaginarios, ¿a qué te refieres?

A.S.: Los micro-procesos imaginarios avanzan hacia la reconstrucción de los puntos de vista ciudadanos en la percepción urbana de cada ciudad. Esos micro-procesos significan la segmentación de la ciudad en zonas de percepción ciudadana, en muchos croquis urbanos que no sólo se refieren a lugares físicos sino a hechos de las culturas locales a eventos, a recuerdos, a las memorias colectivas. Por esta vía la suma de los croquis nos arroja visiones de colectividades y por tanto de identidades urbanas. En la parte metodológica, como lo explico en mi libro *Imaginarios urbanos* (Silva 2006a), se aísla un hecho, un conjunto de imágenes, una población, etc. y de su observación, seguimiento y aplicación de ciertas técnicas de análisis, se infieren puntos de vista urbanos, como micro-procesos. La tecnología será lo global, pero sus usos tienden muy fuerte a las localizaciones y de ahí porque prefiero el término público al de global, que se hace gaseoso e impreciso.

Fíjese, para hablar de los miedos urbanos como caso tutelar, no es la ciudad la que tiene miedo, es un sector de sus ciudadanos en un momento y ante una causa (conocida o desconocida), pero este sector urbano se puede seguir fragmentándose para su estudio, y puede ser que, si filtramos el tema miedo por el “punto de vista urbano” (como hacemos en nuestra metodología de estudios por filtros) del género puede que sean las mujeres y no los hombres “las miedosas” en esa calle concreta y si seguimos filtrando puede ser que sean solo las jóvenes, por temor, sea el caso, a ser asediada sexualmente y así, se va segmentando la ciudad percibida por su población hasta lo más micro. En mi libro mencionado antes cuento algunos casos concretos de este proceder, alegando que se nos ha vuelto algo significativo esta orientación debido a su vez a la fragmentación misma de la vida citadina y urbana.

L.A.: ¿Cuál es la analogía entre los alcances y la significación del arte público y los imaginarios sociales?

A.S.: Si examinamos lo que viene haciendo el llamado arte público en las últimas décadas se concluiría en que nuevas búsquedas y otras actitudes y gestos de los creadores han logrado una vasta apropiación de lugares no tradicionales por fuera de los museos y galerías donde se ejerce la actividad artística, hasta el punto en que “cualquier sitio y cualquier acción es potencialmente artistizable”. Cualquier lugar puede convertirse en sitio del arte, entrando en fuertes rivalidades con el “mundo real”, rompiendo la diferencia entre el sitio de vida y el otro del arte, y haciendo de lo público una potencialidad estética y de los ciudadanos, muchas veces personas ocasionales sorprendidas por la acción, en unos públicos del arte. En este comportamiento del arte, como lo señalo en mi texto *Imaginarios urbanos en América Latina* (Silva 2007), empezamos a valorar la supremacía del pensamiento sobre la materia para entender el arte no como hecho visual cuanto un arte pensamiento lo que viene a favorecer una cultura de lo inmaterial o sea la instalación del imaginario estético en la misma cotidianidad urbana.

Cuando fui invitado a la Documenta 11 de Kassel, Alemania, para dar a conocer el proyecto de imaginarios urbanos (*Urban Imaginaries from Latin America*, Silva 2003a), su curador, el señor Okui Enwesor sostuvo que los croquis de percepción social que sacamos de los usos y evocaciones que hacen los habitantes de las ciudades serían comparables a los formas de arte-pensamiento que adelantan los artistas públicos, incluso que serían otra forma del hacer arte público. Esta analogía la he pensado y hay elementos para sostenerla, como el hecho de que los estudios sobre imaginarios, si bien salen de análisis que emplean técnicas de investigación de ciencias sociales, se fundamentan en hechos estéticos. También creo que si el protagonista del arte público, como suelen sostener quienes lo defienden y cultivan, es el público, los ciudadanos, pues nos encontramos con el mismo objeto como propósito. Sin embargo no pretendo, ni tampoco mis colegas de los equipos de trabajo en varias ciudades, que nuestro trabajo sea arte o se fundamente en esta operación. Se mantiene en la mitad de camino entre las disciplinas sociales, como la antropología simbólica o la lingüística narratológica, las disciplinas hermenéuticas como el psicoanálisis y la filosofía del lenguaje y de la literatura colectiva donde hay un narrador público que son los ciudadanos. Nuestro trabajo consiste en abordar esa creación colectiva y hasta donde sea posible darle forma a manera de nuevos archivos urbanos. En este proceso, claro, se trata de regresar la ciudad imaginada a sus mismos ciudadanos para fortalecer sus procesos identitarios.

L.A.: ¿Qué proyectos vislumbras a futuro con referencia a la implementación de tu metodología de imaginarios urbanos en otras ciudades?

A.S.: Pues por primera vez se mostrarán los archivos de mis investigaciones de 20 años para la conformación de la teoría de los imaginarios urbanos en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, y se prepara un libro importante con comentarios y análisis de varios colegas muy cercanos con quienes he adelantado este emocionante viaje por

las ciudades imaginadas de América Latina, y con ensayos, de algunos reconocidos pensadores de Europa y Estados Unidos sobre el tema de los imaginarios. A su vez, he iniciado “Europa Imaginada” que tiene como base la Universidad Internacional de Sevilla – UNIA y ya empezamos con *Sevilla imaginada* que será el modelo para otras ciudades de Andalucía. Siguen otras ciudades como Liverpool en Reino Unido pues la Fundación Metal de Arte Contemporáneo de ese país me seleccionó para iniciar allí el estudio, y siguen otras ciudades europeas que estamos evaluando con la UNIA.

De la misma manera estamos previendo trabajo en alguna ciudad de los Estados Unidos con alta migración hispana como Los Ángeles y Nueva York, donde la metodología de los imaginarios podría darnos cuenta de esas mezclas fabulosas entre culturas limítrofes de este milenio, donde asuntos como migraciones y luchas de valores son tan determinantes. Quizá sea otra manera de ver el problema migratorio y tratar de arrebátárselo a que sea sólo presa de debates políticos electorales. O sea, allí hay algo importante para el futuro de nuestro planeta sobre flujos migratorios y nuevas culturas urbanas que debería estudiarse.

También en el campo académico son varias las notas hacia el futuro. Sé que en ciudad de La Plata cursa un proyecto de doctorado en imaginarios, yo mismo participo en un proyecto de estudios doctorales con área de imaginarios en la Universidad Externado de Colombia, ustedes en Buenos Aires tienen esta página Web sobre imaginarios que tú coordinas, y van en la 7ma jornada sobre el tema. En el pasado encuentro de la Asociación Latinoamericana de Semiótica celebrado en Maracaibo, Venezuela (2006), el tema central fueron los imaginarios. En México en la UAM del D.F., en Puebla, en Mérida, en fin se celebran de modo permanente seminarios y encuentros sobre el tema, tienen en México revistas dedicadas al tema como “Ciudades” o “Anuarios” o publicaciones en libros (como el de *Lugares e imaginarios en las metrópolis*, Lindón, Aguilar y Hiernaux, 2006) En fin, son muchas las vías para captar los alcances de esta tendencia de estudios que algunos teóricos europeos ven como de gran fuerza en América Latina, y

aun hasta la empiezan a ver como una de las tendencias de estudios que la caracterizan. Así lo sostiene, entre otros, el crítico danés Lars Bang Larsen y el antropólogo español Manuel Delgado.

En la parte audiovisual el proyecto también crece. Se ha iniciado *América Imaginada para TV* con el fin de presentar en distintas cadenas de televisión nuestras ciudades imaginadas, utilizando los recursos del arte público y por tanto dentro de un nuevo género que combina el documental con la ficción que denominamos: real/ficción. Así que ya son parte de este programa México D.F., Bogota, Quito y La Paz y vienen quizá otras en España. En este momento se esta realizando el del D.F. y se mostrará próximamente en el canal 11 de esa ciudad.

Y bueno siguen muchos planes, pero ya debemos descansar. Gracias por tus oportunas y sagaces preguntas que me hicieron pensar mucho.

Entrevista a Armando Silva. "Ser Santiagueño o Porteño es, primero, un deseo"*

María Constanza Mujica**

Enunciar los mapas afectivos que constituyen la diversidad de modos de ser urbanos de trece ciudades de Hispanoamérica ha sido el objetivo del proyecto *Imaginario urbanos*, convocado y financiado por el Convenio Andrés Bello. Esta búsqueda se ha cristalizado en una serie de libros y obras de arte en los que se conjugan las percepciones académicas, las estadísticas, los edificios, la historia de las ciudades con los sueños y las aspiraciones de sus habitantes, de sus artistas. Lo que se dibuja, a fin de cuentas, no es una identidad urbana latinoamericana, sino las mil y una formas de ser en nuestras ciudades, ya no son sólo entendidas como un pedazo de tierra, sino como un corazón palpitante, un espacio simbólico de encuentros y desencuentros, un caleidoscopio de percepciones y deseos en constante transformación. Así son las Ciudades Imaginadas, así, porosas, llenas de fantasmas y sensaciones en cada esquina, así las vislumbra el filósofo e investigador social Armando Silva, coordinador del proyecto.

María Constanza Mujica: Si, como usted postula en algunos de sus textos, la ciudad es una red simbólica en permanente construcción y expansión, ¿es posible hablar de identidad urbana?

Armando Silva: Hoy el concepto de identidad lo entendemos más como un proceso que como un estado. O sea, vamos siendo; no somos algo definitivo y estático. El espejo como lógica refleja y mecanicista

* Entrevista publicada en Mujica 2005.

** Periodista y académica de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile; doctoranda en Literatura por la misma universidad.

ya no devuelve nuestra figura única y nítida. La identidad pasa a entenderse como construcción desde el otro y entonces lo poroso y difuso entra en escena. Frente al espejo uno es otro, una imagen de uno mismo pero sin cuerpo real de carne y hueso, y así el espejo gana otra metáfora: lugar donde no me veo si no representado.

Las identidades urbanas pasan por el mismo proceso desmaterializador, desterritorializador, y los ciudadanos se identifican no sólo con sus vecinos de lugar (de tierra), sino con quienes están conectados (más en el aire). Así, nacen las telepresencias, que forman redes de identidad grupal. Hoy, por primera vez en la historia de las organizaciones urbanas, no se identifica la ciudad con lo urbano, como lo expliqué en el libro *Urban Imaginaries from Latin America* (Silva 2003a). Se puede ser urbano sin vivir en un casco citadino. El mundo se urbaniza sin pasar por los cascos físicos debido a los efectos de los medios, de las tecnologías, en fin, el concepto de “red simbólica en expansión permanente” adquiere pleno acople cuando hablamos de ciudadanos conectados en red, pero no sólo al computador, también en las redes de comunicación y en redes sociales.

De hecho, la teoría de los imaginarios urbanos busca captar y aislar para su estudio lo que llamamos “croquis urbanos”, que no son otros que los mapas afectivos donde uno se encuentra con otros, ya sea porque se comparte un interés, un oficio o hasta un tema. Y estos mapas ya no son físicos, sino psicosociales: los croquis no se ven, se sienten. Si el mapa marcaba unas fronteras determinadas de propiedades políticas y geográficas, los croquis desmarcan los mapas y los hacen vivir su revés: no lo que se me impone –como frontera–, sino lo que me impongo como deseo. Los mapas son de las ciudades, los croquis pertenecen a los ciudadanos; entonces, un estudio de imaginarios fundados en las percepciones ciudadanas lo es de los croquis colectivos, donde en nuestra perspectiva se ubican los procesos de urbanización.

Digamos que los imaginarios urbanos no están en un pedazo de tierra, sino en lo que anima a una representación grupal. La ciudad es una red simbólica porque en todo momento es urbanizada y la urba-

nización se da en redes. La red puede ser un nuevo concepto contemporáneo sobre identidades. Déjeme darle unos ejemplos:

Un estudio sobre emigrantes afro descendientes del Pacífico colombiano a Bogotá³, quienes llegan para trabajar en oficios domésticos, como internas en casas, demostró que tal población seguía viviendo su “territorio extendido” usando otra red de distancias: la telefónica. A través de la conexión telefónica permanente se comunican y preparan sus encuentros sociales los fines de semana, pero también siguen unidos por la palabra y la comunicación permanente. Se usa una tecnología para seguir unidos en otros sitios distintos al de su origen.

En las tele-iglesias (como lo muestra Fausto Neto, de Brasil) las ceremonias se hacen por televisión y los efectos –como curar un enfermo– se producen por esta red de apoyo comunitaria y mediática dando lugar a un fenómeno urbano popular con mucha fuerza, y en el cual la tecnología interviene (ocupando el nuevo puesto de Cristo, quizá) para “hacer milagros”.

M.C.M.: ¿Qué decimos cuando decimos que somos bonaerenses, bogotanos o santiaguinos?, ¿En qué material intelectual o experiencia se origina esa definición?

A.S.: Primero, ser santiaguino o porteño es un deseo. Luego, una experiencia compartida, y al final un acuerdo colectivo de una urbe que puede llamarse Santiago o São Paulo. La urbanización viene de los ciudadanos y no de la ciudad.

M.C.M.: ¿Cómo dan cuenta los ciudadanos de su experiencia urbana?, ¿Cómo relatan su ciudad?

A.S.: La gente no se da cuenta de su experiencia urbana pues vive en ella como en el aire que respira. Sin embargo, hay situaciones donde su ser urbano se exterioriza y visibiliza, como en algunas experiencias que

llamo “meta operaciones”, estéticas, por medio de los estudios urbanos o como consecuencia de los mismos medios. Son todas situaciones donde se ha de producir algo parecido a lo que Brecht llamó “efecto de extrañamiento”, de distanciamiento, donde tomo conciencia de mí ser *in situ*, en un lugar concreto. Sin embargo, todas esas circunstancias pueden trabajar para lo contrario: pueden hacernos sentir que estamos en otra ciudad y que somos ciudadanos de otras urbes (o del mundo). Las urbes se relatan del mismo modo que las personas: la escritura, los medios, la historia, las ficciones, en fin.

Un modo que he utilizado para su conocimiento es la historia de sus personajes. En *Bogotá imaginada* (Silva 2003b) muestro cómo en la historia de la ficción televisiva dominan tres personajes urbanos según su momento: en los años cincuenta los choferes de taxi, en los ochenta los *maestros* de albañilería y a finales del siglo XX los celadores de edificios. Sus guionistas, sin proponérselo claramente, dibujaron una sociología del carácter popular bogotano. Los porteros de edificios al servicio de grandes capas de inquilinos sólo pueden pertenecer a esta época cuando la ciudad creció y se llenó de miedos. Este personaje, el celador, nos relata una ciudad miedosa, un imaginario poderoso que comparten las grandes urbes actuales.

Carlos Ossa y Nelly Richard (2004) inician su *Santiago imaginado* con epígrafes de unas tarjetas postales que representan los exteriores felices de la nueva ciudad neoliberal en contraste con el Paseo Ahumada, donde se encuentran los residuos de la economía global en mercancías callejeras que se mezclan dentro de extremas movilidades ciudadanas. Si este pabellón iba a ser la pista para el despegue económico, dicen sus autores, hoy es más bien lo contrario y allí circulan todos los oficios de supervivencia. Así que en esta parte Santiago es narrado desde una calle a partir de la cual se sacan hipótesis de conductas ciudadanas. En *Quito imaginado* (Aguirre, Carrión y Kingman 2005), por el contrario, sus autores narran los miedos de la ciudad desde el volcán Pichincha, que los amenaza a diario. Así que los imaginarios no son sólo elaboraciones mentales, son también objetos donde aquellas se encarnan o desde donde provienen y forman representaciones.

M.C.M.: ¿Es posible hablar de una sola ciudad imaginada?
¿Es posible relatarla?

A.S.: La ciudad no es una experiencia divina sino humana. Bachelard decía que percibir e imaginar son movimientos tan antitéticos como los conceptos de presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, lanzarse a una vida nueva. Imaginar es futuro, adelantarse, y por esto su “topografía” es opuesta a la del sueño que es arqueológico, va hacia atrás, hacia nuestra infancia. Los imaginarios que se nutren de la imaginación son también visionarios y no necesariamente realistas. Entonces no habrá “una sola ciudad imaginada”, sino muchas maneras de imaginar las ciudades.

Quiero agregar algo sobre el modo en que los imaginarios urbanos se relatan. Hay imaginarios dominantes en cada ciudad. Por ejemplo, de Pinochet en su simbología santiaguina se pueden construir metáforas como “antes y después”, como “economía de mercado local y neoliberal” o “dictadura y posdictadura”. Incluso, la población suele dividirse entre pro y contra *pinochetistas*. Algo similar pasa con la actual Caracas y el efecto Chávez. La Plaza Altamira se vuelve el lugar de combate entre unos y otros y pareciese que quien la poseyese tiene el poder de las masas agitadas. El chavismo ha puesto en circulación una nueva división entre ricos y pobres, pero también entre clases políticas viejas e incapaces y soluciones populares o populistas, según se mire.

Pero no sólo hablamos de imaginarios políticos. Gardel es un mito urbano pretendido por montevideanos y porteños. Mónica Lacarrieu y Verónica Pallini (2007), y Luciano Álvarez y Christa Huber (2004) narran sus ciudades desde este “cantante estrella”. En Buenos Aires, Gardel es todavía el personaje típico porque representa a la ciudad en diferentes lugares emblemáticos de su centro histórico, como el Obelisco o la Avenida Corrientes: el cantante andaba por esas calles donde se le recuerda con la imagen del típico porteño pícaro o *piola*, ese tipo bien *pintón*, “bien vestido y siempre ganador”. También Gardel es evocado en nuestros estudios como parte de la Buenos Aires de los “barrios tangueros” –La Boca, San Telmo, Barracas, donde según ellos

nació el tango, el más urbano de los ritmos latinos—, describiendo a toda la ciudad con la canción más representativa del género: “Mi Buenos Aires querido”. Pero esta figura mítica de comienzos de la vida urbana en la primera parte del siglo XX es también reclamada como originalmente suya por Montevideo, exhibiendo acta de nacimiento en esa ciudad. Y todavía más; en Medellín, Colombia, celebran cada año en las cantinas del sector de Guayaquil, en pleno centro urbano, no el nacimiento de Gardel, sino su muerte, pues a su parecer uno es del lugar donde muere, lo que allí ocurrió en un desdichado accidente aéreo en 1935.

Así que hay muchas maneras de narrar desde los imaginarios sin importar el medio, ni tampoco su naturaleza cultural. Todo lo que sea emblemático en una ciudad es atractivo para deconstruir su formación como símbolo colectivo.

M.C.M.: ¿Qué puntos de contacto existen entre las trece ciudades hispanoamericanas imaginadas en estos libros? ¿Hay un modo o modos de ser urbano específicamente latinoamericanos?

A.S.: En el proyecto *Culturas urbanas de América Latina*, donde estudiamos 14 ciudades, observamos que no hay una sola, sino muchas maneras de ser urbanos y americanos. Eso es lo que estudiamos: de qué maneras específicas se concreta lo urbano en el continente definido geográficamente.

La urbanización de La Paz, entre quechuas, aimaras e hispanos, no es la misma que la de São Paulo, industrializada y con mezclas de orígenes japoneses, italianos y nordestinos. Tampoco se puede decir que las ciudades de mayor presencia indígena sean más atrasadas o sean vestigios de lo rural. No. Son otras maneras de ser urbanos. Esa es la diferencia de nuestro enfoque con otro más urbanístico y sociológico en su corte tradicional, que admite la división entre lo rural y lo urbano y asume en consecuencia que lo provinciano es un vestigio de lo rural. Creo que esto no se sostiene. Los nordestinos llegaron a Sao Paulo y aportan su cultura, su cocina, su descendencia africana, y reciben otras

tantas influencias. Toda esa mezcla es urbana. Lo urbano es mezcla, no pureza. América Latina como unidad es sólo una ilusión o un acto de fe. Somos muchas maneras de ser.

M.C.M.: ¿Cómo se integra la diversidad de modos de estar y ser en la ciudad?

A.S.: Precisamente, son los imaginarios urbanos los que permiten a los ciudadanos ponerse de acuerdo en sus modos de ser y de estar de una colectividad, y estudiarlos es buscar comprender esas estrategias grupales para construirse en común.

M.C.M.: ¿Cómo se conecta este deseo de mirar la ciudad desde dimensiones culturales con la magnitud inabarcable las ciudades contemporáneas, y que impide que sus habitantes puedan conocerlas totalmente (y por tanto, vivirlas como una totalidad)?

A.S.: Algunos colegas (por ejemplo Carlos Monsiváis, refiriéndose a México D.F), ante los impresionantes tamaños de algunas ciudades de América Latina, que han aumentado varias veces su tamaño desde mediados del siglo XX, hablan de las *post-ciudades*; otros incluso hablan de lo *post-urbano*. Pero no hay un post-urbano. Quizá se pueda hablar de post-ciudades, pero ellas se siguen urbanizando. La pérdida de límites de algunas ciudades está vinculado a la emergencia de otro tipo de ciudades, ya no céntricas ni organizadas bajo estrictas y demarcadas topologías espaciales de barrios, lugares comerciales e industrias.

Es necesario hacer un paralelo con lo ocurrido en las post-ciudades de Estados Unidos, construidas más desde los suburbios, que dieron lugar a las “ciudades largueros” donde vive más de la mitad de los ciudadanos de ese país. Esos “largueros” no son ciudades como las conocemos en América Latina, pero sí son sitios urbanos, por lo demás bien urbanizados. Nuestras ciudades no son “largueros”, aunque son caóticas por su crecimiento acelerado. Salen de sus límites como ciudades, pero lo urbano no tiene límites. Salimos de las ciudades que son

algo físico, pero no de lo urbano que es cultural, que nos alcanza y envuelve.

M.C.M.: ¿Por qué recuperar la naturaleza simbólica de la ciudad?

A.S.: Las ciudades dan cada vez menos opción de encuentro entre todos sus habitantes, como podría ocurrir en una ciudad pequeña; lo que sí nos dejan son otros encuentros entre unos pocos, ya sea en un lugar físico (café, parques, centros comerciales) o bien en la redes virtuales. Acá de nuevo echo mano de los imaginarios urbanos como la instancia donde ubico los encuentros sociales (y claro, también los desencuentros).

Los medios acá juegan un papel importante, pues a través de ellos imaginamos la ciudad total (como lo propone García-Canclini). Ellos actúan localmente como “confidentes micro-sociales”, y actúan también en la relación con las otras ciudades del mundo, como “informadores macro-sociales”. Sin embargo debemos notar que los medios, en especial la televisión, se ocupan cada vez menos de la “realidad social”, de “lo objetivo”, de lo que pasa por fuera de las cámaras; más bien, como lo revela Gérard Imbert, se hacen cada vez más autorreferenciales. Así, hacen perder las fronteras entre lo auténtico y lo manipulado, lo que es del orden de la realidad y lo que pertenece al de la simulación. La televisión aparece más emocionante que la realidad, simple y “desnarrada” por su propia naturaleza.

Los medios “integran” lo que la ciudad desintegra por su extensión, por la pérdida de tipologías zonales, etc. Por otro, lado los mismos medios también nos sacan a una ilusión autorreferencial. Permiten comparar imaginarios de miedo, peligros, afectos o rechazos de sitios o memorias colectivas no en el espacio, sino en el tiempo, lo que nos hace de un lugar que compartimos, de una ciudad. Por esto la recuperación, y más que esto, la reconstrucción permanente de la ciudad, o más exactamente, de lo urbano. La cultura es símbolos colectivos.

M.C.M.: ¿Cuáles son las dificultades para generar una metodología de estudio que permita rescatar y reconstruir estas ciudades imaginadas, a la urbe como espacio vivido y soñado, que pudiera ser compartida por los trece equipos de estudio?

A.S.: Como toda metodología hecha con intenciones extra-locales, ésta depende de su validez argumental y luego de su aplicación y verificación. La metodología de los imaginarios comparte datos estadísticos (sobre proyecciones imaginarias de los ciudadanos de todas las ciudades estudiadas a partir de la base de las mismas preguntas, para poder comparar temas urbanos) con otros de naturaleza visual. Esto último conlleva desde la toma de fotos hasta hacer *clips* sobre emblemas de las ciudades y otros aspectos menos icnográficos y más arqueológicos, como la recolección de objetos que representen imaginarios sociales en álbumes de familia, tarjetas postales, etc.

Combinar todos estos datos e informaciones para sacar deducciones sobre los ciudadanos y sus modos de ser es un esfuerzo interpretativo, si bien también literario y estético. Esta metodología no es científica en términos estrictos, pero sí rigurosa en todos sus pasos de trabajo; además usa técnicas aprendidas desde las ciencias sociales. Pero entendemos que el objeto mismo, los imaginarios, son un hecho estético. Presentar los resultados debe ser asimismo un hecho estético, por lo que a nuestros autores les pedimos también capacidad literaria.

Nuestras bases de datos y toda la producción visual permiten comparar unas ciudades con otras, por ejemplo según escalas de mezclas cromáticas de percepción de la ciudad, o en escalas de temores y sitios donde aquellos se desatan, o según visiones de futuro. Como no estudiamos el urbanismo físico sino el cultural podemos saltar de unos ciudadanos a otros y observar sus coincidencias. Por ejemplo, siete de las catorce ciudades estudiadas se perciben grises; todas ellas reconocen en el *rock* el ritmo juvenil urbano dominante; todas reconocen el miedo dentro de las tres emociones dominantes de percepción de la ciudad. De todo esto se pueden sacar conclusiones sobre urbanismos continentales.

M.C.M.: En *Santiago imaginado* (Ossa y Richard 2004) parece haber dos recorridos paralelos. Uno es el de la palabra, más académico e intelectual. El otro es el de la imagen (fotografías y gráficos), que parece más cercano a la experiencia. ¿Qué importancia tiene el diseño de estos libros para reconstruir la experiencia urbana de cada una de las ciudades estudiada?

A.S.: No hay sólo dos recorridos, sino varios: las estadísticas, la fotos, las colecciones de objetos representativos, las arqueologías ciudadanas, etc. Nuestros productos culturales no son sólo libros, pues hacemos también exhibiciones de fotos o proyecciones de video, etc., pero en los libros las imágenes son más sensoriales. El diseño de los libros es muy pensado, como veo que deduce de *Santiago imaginado*, desde el color de la carátula, el reparto de las estadísticas, las fotos y su ubicación, en fin. Los queremos cercanos a una experiencia estética y quisiéramos reproducir y vivenciar en ellos fantasías de cada ciudad.

Reseña del libro Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*

Carl Good**

Esta nueva obra de Armando Silva es casi con seguridad el primer estudio analítico de álbum de fotos de familia. También confirma la habilidad de Silva para encontrar temas de investigación académica efectiva en lugares culturales poco comunes como quedó demostrado con sus dos obras anteriores que se concentraron en los imaginarios urbanos y en los graffiti (*Graffiti: una ciudad imaginada*, 1988 e *Imaginarios urbanos*, 1992). El trabajo de Silva acerca del álbum de familia como un artefacto cultural, visual y narrativo es de especial interés para el psicoanálisis no sólo por los numerosos puntos en común de este estudio con Lacan (y otros) acerca de asuntos de semiología, pero también por su enfoque en el álbum como un objeto real con un papel crucial en la reproducción de la familia como un sujeto histórico y cultural. Sin embargo, en vez de aplicarle teoría psicoanalítica y semiológica al álbum de fotos, Silva realiza su propio enfoque en *El álbum familiar*. Su estudio tiene un efecto generativo y una calidad literaria distintiva que lo hace merecedor de consideración por su propio mérito. La importancia de su trabajo está destinada a hacerse sentir en numerosas áreas, desde los estudios de significación visual hasta en la discusión acerca del futuro de la familia en los albores de la postmodernidad.

A pesar de su enfoque permanente en el álbum de fotos familiar, el libro de Silva tiene un alcance mucho más amplio que su objeto, o mejor dicho, su alcance se amplía continuamente a partir de su objeto. *El álbum familiar* es realmente varios libros que se encuentran dentro de una extensa reflexión acerca del álbum de fotos: una historia de

* Reseña inédita del libro Silva 1998. Traducción de Bernardo Recamán.

** Profesor del Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington. Emory.

la fotografía; una investigación acerca de cómo los signos visuales logran un efecto con significado (Silva argumenta en contra de la noción de que la enunciación es producida sólo por el lenguaje natural); una defensa profética y con frecuencia personalizada (pero no abiertamente ideológica) de la familia a la luz de las tendencias sociales, electrónicas y comerciales contemporáneas que amenazan su supervivencia; una historia de Colombia (y también de la misma modernidad occidental) a través de tendencias de representación en la fotografía y el álbum de fotos y, finalmente, una completa investigación de análisis de álbumes reales de fotos de tres regiones culturales diferentes de Colombia junto con la comunidad colombiana inmigrante en Nueva York, que incluye histogramas, muestras de imágenes, tablas y conclusiones estadísticas. En resumen, hay aquí suficiente material para atraer una amplia gama de intereses desde el psicoanálisis, la teoría literaria y la semiología hasta la fotografía, la historia y las ciencias sociales.

La escritura de Silva logra ese raro pero vital equilibrio entre el rigor académico y el atractivo popular característico de varios otros críticos de la cultura latinoamericana tales como Néstor García Canclini y Carlos Monsiváis. Como lo demuestra el ritmo de sus publicaciones, Silva rápidamente se está haciendo conocer como una de las voces más importantes de la crítica cultural en América Latina. Su trabajo, sin embargo, tiene sus propias y únicas características intelectuales: además de sus contactos con la teoría psicoanalítica de Lacan, su estilo analítico con frecuencia demuestra una deuda metodológica a ciertos pensadores europeos asociados al estructuralismo y sus transformaciones tales como Metz, Genette y Greimas. Sin embargo, aunque lleva la huella de estos hábitos de pensamiento rigurosos, una de cuyas consecuencias aquí es el placer de un estilo de exposición bellamente organizado, el mismo Silva no es un discípulo del estructuralismo o el empirismo. Tiene un amor evidente por las categorías conceptuales, tal como lo demuestra la discusión en el capítulo II de las poses fotográficas (en donde clasifica las poses en un cuarteto nominativo: "ostentoso", "copulativo", "adversativo" y "aclamativo"). Pero

a pesar de esta atractiva inclinación taxonómica, un elemento apasionado en su trabajo obliga consciente y continuamente a una ruptura de los placeres de una conceptualización analítica. El resultado es una obra altamente comprometida que se ocupa de su propio sentido de la actuación histórica así como de su integridad analítica.

El estudio está dividido en cuatro secciones principales. El capítulo I toma un enfoque algo kantiano, elaborando lo que Silva identifica como las cuatro “condiciones de posibilidad” del álbum de fotos familiar: lo existencial (la familia), lo temporal (la fotografía), lo espacial (el mismo álbum como tal) y lo narrativo (el álbum como una historia que se cuenta). A lo largo del estudio, Silva se ocupa de la interrelación de estas cuatro condiciones, enfatizando en particular la narrativa de las familias, la actuación de sus álbumes y la interacción de la narración con las señales visuales de la fotografía. El capítulo II explora el álbum en relación con la cuestión del archivo; el álbum no es solamente la contraparte material de la memoria familiar sino que también coincide con las pérdidas materiales del cuerpo mismo, la muerte que el sujeto de la familia reinvierte a lo largo de la narrativa: en resumen, el “álbum se convierte en el *objet petit* de Lacan. Junto con otros objetos materiales que Silva encuentra en los álbumes de fotos (porciones de pelo, cordones umbilicales, torta de matrimonio), la fotografía misma es un fetiche, un pedazo de la realidad en la que se invierte significado imaginado: pero la confrontación con la fotografía, en forma más clara que con cualquier otro fetiche, es también una manera ritual de recordar la muerte que ocupa el lugar de la familia como otro y que hace que ese otro sea posible. La cuestión del archivo lleva entonces la discusión de Silva hacia la consideración de las nuevas tecnologías que tanto amplían como amenazan la capacidad de la familia para la representación y reproducción en la imagen: el video valoriza el movimiento y la energía de los niños, pero también lleva a la desaparición del campo visual a las generaciones familiares más viejas y a la misma jerarquía generacional; la imagen digitalizada a su turno convierte a la fotografía en un objeto manipulable sin límites cuyo valor real e imaginable es cada vez más ambiguo y molesto.

El capítulo III trae la discusión a una consideración específica del complejo papel de la fotografía misma como un objeto con significado. Aquí Silva relaciona la fotografía a categorías conceptuales de Peir y Lacan con el fin de demostrar su base en lo imaginario y así trabajar en contra de los modelos promovidos con frecuencia por los historiadores y teóricos de la fotografía. Silva insiste en este punto: la fotografía no es en sí una duplicación o ampliación de la historia o la cultura, pero una impresión químico-física del efecto real de la luz en el papel. La utilización de la imagen, tal como la utilización ritual por parte de la familia del álbum de fotos, es por lo tanto apasionado y simbólico y no mimético; la familia se recrea activamente a sí misma a través de señales visuales en vez de reproducirse como una entidad históricamente determinada. El capítulo IV examina este uso apasionado de la imagen de familia dentro de una consideración de álbumes de fotos familiares reales y concretos. Álbumes de cuatro regiones geográficas (Bogotá, Medellín y Santa Marta en Colombia y la comunidad de inmigrantes colombianos en Queens, Nueva York) son estudiados desde un número de puntos de vista que incluyen el generacional, social, regional, sexual y territorial, posiciones desde donde la foto es producida y que el encuadre narrativo se apropia.

A lo largo del trabajo, Silva demuestra cómo la familia —y particularmente sus mujeres, pues la narración y la organización de los álbumes está principalmente en sus manos— se construye a sí misma como un acto de pasión o arte, narrando sus rituales ante la cara de su propia muerte, en el espectro significativo de la muerte en la misma imagen, la muerte que se afirma a sí mismo a partir de la propia materialidad de la familia y que por lo tanto valoriza esa materialidad. Este énfasis en la reproducción de la familia como un acto propio del arte podría hacernos preguntar por qué el mismo Silva se esforzó tanto, especialmente en el último capítulo, en la tarea científica social de recolectar datos. Si la base de la familia y su álbum es la pasión del arte, entonces el énfasis en acumular y organizar datos de investigación representaría una sutil contradicción procedimental con el propio estudio de Silva. Aunque la dimensión técnica de su trabajo rara vez llama

la atención a sí mismo, las lecturas creativas de Silva de unos pocos álbumes de muestra habrían sido por sí solas suficientes sin la justificación implícita de la investigación empírica. De todas maneras, la orientación sociológica ocasional del trabajo quizás refleja la presión institucional de un ambiente en que el trabajo académico debe mantener un pie en el trabajo de campo con el fin de que sea tomado en serio. Los datos recogidos por Silva suministran también una cantidad de detalles fascinantes de los que hace bello uso a lo largo de la obra. Pero lo más importante es que a través de las historias de los descubrimientos de Silva de álbumes de familia únicos y de su interacción con narradores individuales de álbumes, uno también adquiere una sensación de que la misma repetición de la recolección de datos sirve para subrayar las bases humanas reales y la existencia material —y por lo tanto el, potencial simbólico así como las amenazas a ese potencial— del álbum de fotos familiar. El *álbum familiar* es en sí una especie de álbum, un álbum de álbumes acompañado de su propia narrativa apasionada y efectiva. En esta y otras maneras, Silva encarna en su propio trabajo la narración de la imagen que tiene lugar en cada álbum de foto familiar, un ritual que se enfrenta a un futuro cada vez más incierto.

Bibliografía

- Abarca, Felipe et al. (2000) "Ranking de ciudades", *América Economía*, (16 de mayo), p. 23-29.
- Accenture, Beters (2001), reproducido en Internet por Reuters en Santiago de Chile, (14 mayo).
- Adorno, Theodor (1970) *Teoría estética*. Torino: Einaudi.
- Aguilar, Miguel Ángel (2003) "The Full Imagined and Invisible Center of México City". En Silva, Armando (ed.) *Urban Imaginaries from Latin America*. Documenta 11. Kassel: Hatje Cantz.
- Aguilar, Miguel Ángel, Mónica Cinco y Raúl Nieto (2006) *México D.F. imaginado*. Bogotá: Taurus. Mimeo.
- Aguirre, Milagros, Fernando Carrión y Eduardo Kingman (2005) *Quito imaginado*. Bogotá: Taurus.
- Albuquerque, Lyliam (2001) "Entrevista a Armando Silva". En Albuquerque, Lyliam y Rafael Iglesia (eds.) *Sobre Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: CC Editores.
- Alfano, Francesca (1998) "Il novo mondo; un destino dell'immagine", *D'ARS - Periodico di cultura e comunicazione visiva*, N° 154 (julio), p. 28-33.
- Álvarez, Luciano y Christa Huber (2004) *Montevideo imaginado*. Bogotá: Taurus.
- Andacht, Fernando (1988) "Así en el teatro como en la vida: cómo lo marginal puede ser central". En Asociación Española de Semiótica

- (ed.) *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones. V1, p. 53-72.
- Arheim, Rudolf (1962) *El Guernica de Picasso*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Austin, J.L (1962) *How to Do Things With Words*. Oxford: University Press.
- Babin, Sylvette (2005) *Lieux et Non-Lieux del art actuel*. Québec: Esse.
- Bajtín, Mijaíl (1985) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Balibrea, Mari Paz (2004) "La resignificación del mar en la Barcelona posindustrial". En Enguita, Nuria (curadora) *Tour-Ismes. La derrota de la dissensió*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies y Forum. p. 360-365.
- Bang Larsen, Lars (2004) "Inner Space, Outer Space and Powers not Present: Subjectivity, imagination, and time". En Lars Mathisen's *Cat, Microwave, Tinfoil*. Copenhague (Bienal de Sao Paulo).
- Barthes, Roland (1957 [1980]) *Mitologías*. México: Sigo XXI.
- Beck, Ulrich (1998) *Vida Propia: esbozo para un análisis biográfico social*. Bogotá: Instituto Goethe.
- Benjamin, Walter (1969) *Illuminations*. New York: Sshocken Books.
- Bennington, Geoffrey y Jacques Derrida (1991 [1994]) *Jacques Derrida*. Madrid: Cátedra.
- Benveniste, Émile (1971 [1966]) *Problemas de lingüística general*. Madrid: Siglo XXI.
- Bertrand, Pierre (1975) *El olvido, revolución o muerte*. México: Siglo XXI.
- Bleger, José (1967) *Simbiosis y ambigüedad. Estudio psicoanalítico*. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, José Luis (1993) *Borges en la escuela Freudiana de Buenos Aires*. Buenos Aires: Agalma.
- Brea, José Luis (1996a) *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la Cultura/cultura*. Murcia: Palabras de arte.
- Brea, José Luis (1996b) *Reflexiones presentadas en el Seminario Internacional de Arte Público*. Medellín.
- Brea, José Luis (2006) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-imagen", *Estudios Visuales*, N° 4 (octubre), p. 143-164.

- Brillembourg, Alfredo, Kristin Feireiss y Hubert Klumpner (eds.) (2005) *Informal City. Caracas Case*. Múnich, Berlín, Londres y New York: Prestel Verlag; Halle an der Saale: Kulturstiftung des Bundes; y Caracas: Caracas Urban Think Tank.
- Cabrujas, José Ignacio (1999) "La ciudad escondida". En Hernández, Tulio (comp.) *Caracas en 20 afectos*. Caracas: Museo Jacobo Borges.
- Camps, Victoria (2000) *Paradojas del individualismo*. Barcelona: Crítica.
- Caro, Antonio (2002) "Más allá del Icono", Ponencia presentada en el X Congreso de la Asociación Española de Semiótica 'Arte y Nuevas Tecnologías'. La Rioja, España, (22 de octubre).
- Carrión, Fernando (2003) "Historic Center: Public imaginaries from Quito". En Silva, Armando (ed.) *Urban Imaginaries from Latin America*. Documenta 11. Kassel: Hatje Cantz. p. 146-151.
- Casacuberta, David (2005) "Cada hombre, un artista". *Creación e inteligencia colectiva*, Instituto Andaluz de la juventud Universidad Internacional de Andalucía, Festival Zemos 98.
- Cassirer, Ernst (1975 [1956]) *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castiblanco, Amanda et al. (1999) *Imaginario Femenino y ciudad*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Castro, Anna María (2001) "Real Doll", *D'ARS - Periodico di cultura e comunicazione visiva*, N° 165, (abril), p. 12.
- Castoriadis, Cornelius (1960 [1982]) *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Cecchetti, Maurizio (1999) "Postindustrial, el dominio del essere tempo", *D'ARS - Periodico di cultura e comunicazione visiva*, N° 157 (abril), p. 10.
- Cecchetti, Maurizio (2001) "Delirio e Iconoclastia", *D'ARS - Periodico di cultura e comunicazione visiva*, N° 167/168, p. 30.
- Couchot, Edmond (1998) *La Technologie Dans L'Art: De la photographie á la réalité virtuelle*. París: Editions Jacqueline Chambon.
- Crespo-Toral, Hernán (2004) "La Convención del Patrimonio Mundial y su impacto en América Latina". Documento interno de la UNESCO.

- Davis, Mike (2001) *Control urbano: la ecología del miedo*. Barcelona: Virus.
- De Azúa, Félix (2004) "La necesidad y el deseo". En De Azúa, Félix. *La arquitectura de la no-ciudad*. Navarra: Universidad Pública de Navarra. p. 171-195.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1974 [1972]) *El Anti-Edipo*. Barcelona: Barral.
- Delgado, Manuel (2004) *La otra cara del Forum de les Cultures S.A.* Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Derrida, Jacques (1985) *Des Tours de Babel*. En Graham, Joseph (comp.) *Différance in Translation*. Ithaca: Cornell University Press.
- Derrida, Jacques (1994) "Archive Fever, a Freudian Impression". Conferencia presentada en la Universidad de Irvine, California (Junio 5).
- Derrida, Jacques (1995) *Points...Interviews, 1974-1994*. Stanford: Stanford University Press.
- Díaz del Castillo, Bernal (1960 [1541]) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva Granada*. México D.F.: Porrúa S.A.
- Diccionario Larousse (1984) España: Editorial Española.
- Dictionnaire de la Psychanalyse (1974) Paris: Larousse.
- Discovery Channel (2000) *Discovery*. Reproducido por Discovery Channel (18 enero).
- Dubois, Philippe (1986) *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, Oswald (1965) *Le dire et le dit*. París: Minuit.
- Echavarría, Javier (1999) *Los señores del aire: Télépolis y el tercer entorno*. Madrid: Ediciones Destino.
- Eco, Umberto (1976) *Tratado de semiótica general*. Madrid: Lumen.
- Eco, Umberto (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eichembaun, Boris (1971 [1927]) "Los problemas del estilo cinematográfico". *I formalisti russi nel cinema*. Roma: Einaudi.
- El Tiempo (1998) "La magia de Internet". *El Tiempo*, 13 de septiembre.
- El Tiempo (2004) "Neuromercadeo". *El Tiempo*, 18 marzo.

- El Tiempo (2006) "La última cinta de Stone". *El Tiempo*, 5 de agosto.
- El Tiempo (2007) "Si usted tiene un celular con video móntese su película". *El Tiempo*, 18 de noviembre.
- Enguita, Nuria (2004) "Presentación de los trabajos de Javier Camarasa y Jorge Luís Marzo". En Enguita, Nuria (curadora) *Tour-Isms. La derrota de la dissensió*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Forum. p. 352-360
- Enwezor, Okwi (2003) "Preface". En Silva, Armando (ed.) *Urban Imaginaries from Latin America*. Documenta 11. Kassel: Hatje Cantz. p. 8-10.
- Eribon, Didier (1993) *Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma.
- Escoda, Ferran (2004) *Barcelona Imaginada*. Barcelona: Taurus, CAB y Fundació Interarts.
- Flower-MacCannell, Juliet (1991) *The Regime of the Brother: After the Patriarchy*. New York-London: Routledge.
- Flower-MacCannell, Juliet (1994) "Love outside the limit of the low". Lacan and love. *Journal of Culture, Theory, Politics*, N° 23.
- Flower-MacCannell, Juliet y Laura Zaccarin. (eds) (1994) *Thinking Bodies*. Stanford: Stanford University Press.
- Fontanille, J. (1985) *Les points de vue et l'a identification énonciative*. Esténcil de Tesis de Doctorado. París: École De Hautes Études.
- Foucault, Michel (1966 [1971]) *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1981) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- Franco, José (1999) *Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Freud, Sigmund (1908) *Fantasías*. Madrid: Ediciones Destino.
- Freud, Sigmund (1922 [1900]) *La interpretación de los sueños*. T I. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, Sigmund (1981) "Compendio del Psicoanálisis" En *Obras Completas*, T III. Madrid: Biblioteca Nueva. p. 3380-3418.
- Fusell, Paul (1980) *Abroad British Literary Traveling Between Wars*. Oxford: Oxford University Press.

- Fustel de Coulanges, Numa (1982) *La ciudad antigua*. Madrid: Edaf.
- García Canclini, Néstor (2000) *La Globalización imaginada*. Ciudad de México: Paidós.
- García Márquez, Gabriel (1981) *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Oveja Negra.
- Garroni, Emilio (1973) *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Garroni, Emilio (1981) "Los lenguajes no verbales". *Imagen y lenguaje*, Barcelona: Fontanella.
- Gilbert, Alan (1996) *The Mega-City in Latin America*. Tokyo: United Nations University Press.
- Gilot Françoise y Cariton Lake (1965) *Mi vida con Picasso*. Barcelona: Bru-guera.
- Girard, Richard (1972) *La violence et le sacré*. París: Grasset.
- Gombrich, Ernest (1972 [1959]) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- González, Jesús (1992) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Greimas, Algeirdas (1976) *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- Greimas, Algeirdas (1979) "La semiótica y la comunicación social". En Moragas, Miguel (comp.) *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Habermas, Jürgen (1981 [1962]) *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hacker, P.M.S. (1998) *Wittgenstein*. Bogotá: Norma.
- Hauser, Arnold (1974) *Historia Social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama.
- Heidegger, Martín (1971 [1927]) *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Tulio (1998) *¿Caracas? en Dallas... Caracas*. Caracas: Museo Jacobo Arenas.
- Hida, Hilton y Nicole Raymond (2001) "Se abren las telecomunicaciones", *The Wall Street Journal Americas*, reproducido en *El Tiempo*, Lecturas Dominicales (10 de mayo).

- Imbert, Gérard (2006) "Nuevos imaginarios, nuevos mitos y rituales comunicativos: la hipervisibilidad televisiva", *DeSignis*, N° 9. Barcelona: Gedisa. p. 125-137.
- Jakobson, Roman (1975 [1963]) *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jameson, Fredric (1990) *Postmodernism: Or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University.
- Jameson, Fredric (1993) "Transformaciones de la imagen en la posmodernidad", *Revista de Crítica Cultural*, N° 6 (marzo). Santiago de Chile, p.24.
- Jaramillo, Ana (2001) "Informe del reporte de Doug Peterson", *The New York Times*, 13 de mayo.
- Kant, Emmanuel (1990 [1790]) *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Koffman, Sara (1984) *Cámara oscura de la ideología*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina.
- Kosuth, Joseph (2003) "Arte y saber". Ponencia presentada en la Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, (21 de Noviembre).
- Kristeva, Julia (1970 [1975]) *Semiótica*. España: Fundamentos.
- Lacan, Jacques (1960) *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano*. México: Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1964) *La psychanalyse a L'envers*. Notas impresas de su conferencia dictada el 26 de noviembre de 1968.
- Lacan, Jacques (1971 [1966]) "Situation de la psychanalyse et formation du psychanalyste en 1956", *Écrits II*, París: Seuil, Collection Points.
- Lacan, Jacques (1976 [1966]) *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Lacarrieu, Mónica y Verónica Pallini (2007) *Buenos Aires imaginado*. Bogotá: Taurus. Mimeo.
- Leach, Edmund (1978) *Cultura y comunicación*. Madrid: Siglo XXI.
- Le Breton, David (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lévy, Pierre (2001a) "La oralidad primaria, la escritura y la informática", *Revista David y Goliath*, N° 58, CLACSO, p. 22.

- Lévy, Pierre (2001b) "El anillo de oro: Inteligencia artificial y propiedad intelectual", *Multitudes*, N° 5, p. 34-38.
- Lindón, Alicia, Miguel Angel Aguilar y Daniel Hiernaux (coords.) (2006) *Lugares e Imaginarios en la Metrópolis*. Barcelona: Anthropos.
- Lotman, Jurij (1969) *Il problema di una tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
- Lotman, Jurij (1977) *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions 7.
- Lytard, Jean-Francoise (1954 [1989]) *La fenomenología*. Barcelona: Paidós.
- MacCannell, Dean (1992) *Empty Meeting Grounds: The Tourist Papers*. New York: Routledge.
- Manguel, Alberto (1999) *Una historia de la lectura*. Bogotá: Norma.
- Manonni, Maud (1992) *El síntoma y el saber*. Barcelona: Gedisa.
- Marcuse, Herbert (1974) *Eros y Civilización*. Barcelona: Paidós.
- Mariaca, Guillermo y Nelson Martínez (2003) "Dance of the Great Power in La Paz". En Silva, Armando (ed.) *Urban Imaginaries from Latin America*. Kassel, Alemania: Hatje Cantz. p. 232-240.
- Márquez García, Eligio (1986) *La tercera muerte de Santiago Nasar*. Bogotá: Oveja Negra.
- Martinet, André (1960) *Éléments de linguistique générale*. París: Librairie Armand Colon
- Marx, Karl (1990 [1844]) *Manuscritos económicos y filosóficos*. Bogotá: Ediciones Génesis.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984 [1945]) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- Merloo, Joost (1964) *Psicología del pánico*. Buenos Aires: Horme.
- Metz, Christian (1979) *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Metz, Christian (1981) "Cine y lenguaje". En AAVV *Imagen y lenguajes*. Barcelona: Fontanella, p. 193-224.
- Metz, Christian (1989) "Fotografía y Fetiche". *Revista Signo y Pensamiento*, Vol. VI, N° 11 (II semestre de 1987), Bogotá: Facultad de Comunicación y Lenguaje, Departamento de Comunicación, Pontificia Universidad Javeriana, p. 123-133.

- Michaud, Yves (2003) "Arte hoy". Ponencia presentada en la Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, (8 de Noviembre).
- Mitchell, William (1999) *City of Bits*. Chicago: The MIT Press.
- Monsiváis, Carlos (1987) *Los rituales del caos*. México: Biblioteca Era.
- Mujica, María Constanza (2005) "Entrevista a Armando Silva. Ser Santiagueño o Porteño es, primero, un deseo". *Bifurcaciones*, N° 4 (primavera 2005). Documento electrónico, <http://www.bifurcaciones.cl>.
- Mukarovsky, Jan (1975) *Escritos de estética y semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mukarovsky, Jan (1993) *El concepto de totalidad en la teoría del arte*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Nieto, Raúl (1998) "Experiencias y prácticas en la periferia de la ciudad". En García Canclini, Néstor (coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. Ciudad de México: UAM.
- Nietzsche Friedrich (1964 [1883]) *Así habló Zaratustra*. Buenos Aires: Poseidon.
- Ossa, Carlos y Richard, Nelly (2004) *Santiago imaginado*. Bogotá: Taurus.
- Panofsky, Erwin (1979 [1955]) *El significado en las artes visuales*. Barcelona: Alianza Editorial.
- Páramo, Guillermo (1989) "Lógica de los mitos: lógicas para consistente". En *Memorias del V Congreso Nacional de Antropología*. Villa de Leyva: ICFES.
- Peirce, Charles S. (1931-1958) *Collected Papers*, Vols. 1-8. Cambridge: Harvard University Press.
- Pérez de Lama, José (2004) "Acciones de derribar edificios", Ponencia presentada en el Laboratorio T.V. del Proyecto *Archivo F.X.* (27 de febrero) Sevilla: UNIA.
- Pichón-Rivière, Enrique y Ana de Quiroga (1980) *Psicología de la Vida Cotidiana*. Buenos Aires: Galerna.
- Pinto, Juan Luis (1995) *Los imaginarios sociales: la nueva construcción de la realidad social*. Madrid: Cuadernos Fe y Secularidad.
- Prieto, Luis (1975) *Pertinence et pratique. Essai de sémiologie*. París: Ed. de Minuit.

- Propp, Vladimir (1922) *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Quintana, Ángel (2004) "Imagen, cine y turismo: construcciones imaginarias del deseo". En Enguita, Nuria (curadora) *Tour-Isms. La derrota de la disensión*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies y Forum. p. 388-393.
- Rama Ángel (1984) *La ciudad letrada*. Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte.
- Rebollo Gonçalves, Lisbeth (2005) *Sao Paulo imaginado*. Bogotá: Taurus. Mimeo.
- Restany, Pierre (1978) *Le nouveau realism*. París: Union generale d'editions.
- Restany, Pierre (2001) "Editoriale". *D'ARS - Periodico di cultura e comunicazione visiva*, N° 165 (abril).
- Restrepo, Mariluz (1993) *Ser-signo-interpretante. Filosofia de la representación de Charles S. Peirce*. Bogotá: Significantes de Papel Ediciones.
- Restrepo-Millán, José María (1955) *Vicisitudes de las palabras*. Bogotá: Biblioteca de Autores Contemporáneos.
- Ricoeur, Paul (1985 [1965]) *Freud una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Santos, Guillermo (2007) "Algunas tendencias importantes". *El Tiempo*, 17 julio.
- Saussure Ferdinand de (1945 [1916]) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Schaeffer, Jean-Marie (1987) *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Searle, J.R. (1969) *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Londres: Cambridge University Press.
- Sennett, Richard (1994) *Carne y Piedra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Serrano, Eduardo (1991) *La manipulación enunciativa del saber en Crónica de una muerte anunciada*. Esténcil de Tesis de Maestría. París: École De Hautes Études.
- Silva, Armando (1986) *Una ciudad imaginada: graffiti y expresión urbana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

- Silva, Armando (1988) *Graffiti: una ciudad imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Silva, Armando (1989) "El saber en los medios de comunicación". *Hojas Universitarias*, Vol. IV, N° 33, p. 271-279.
- Silva, Armando (1992) *Imaginario urbano: Bogotá y São Paulo, cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Silva, Armando (1997a) "Lo público frente a la globalización", *Revista Gaceta*, N° 12 (marzo), p. 12.
- Silva, Armando (1997b) Documento interno de trabajo de Colciencias, Bogotá. Mimeo.
- Silva, Armando (1997c) "De los lenguajes a las estéticas". En Martín-Barbero, Jesús y Armando Silva (eds.) *Proyectar la comunicación*. Bogotá: Tercer Mundo. p. 189.
- Silva, Armando (1998) *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma.
- Silva, Armando (1999a) "Estrategias estético-políticas en el espacio público y nuevas metáforas visuales contemporáneas", *Revista Gaceta*, N° 44-45 (enero-abril), p. 5-12.
- Silva, Armando (1999b) "Ciudad, imaginarios y televisión". En Carrión, Fernando y Dorte Wollrad (eds.) *La ciudad, escenario de comunicación*. Quito: FLACSO Sede Ecuador. p. 203-220.
- Silva, Armando (2002) "Sevilla: Allí donde la geografía se hace imaginada". En *Análisis del espacio. Nuevas geografías en proceso*. N° 5. Documento electrónico; www.centrodearte.com.
- Silva, Armando (ed.) (2003a) *Urban Imaginaries from Latin America*. Documenta 11. Kassel: Hatje Cantz.
- Silva, Armando (2003b) *Bogotá imaginada*. Bogotá: Taurus.
- Silva, Armando (2004) "Global imaginaries: Fears, bodies and doubles". En Danish Arts Agency (ed.) *Cat, Microwave Tinfoil*. Catálogo para la 26ava Bienal de Sao Paulo.
- Silva, Armando (2005a) *Culturas urbanas en América Latina y España desde sus imaginarios sociales*. Bogotá: Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia.

- Silva, Armando (2005b) *Polvos de ciudad*. Bogotá: Sociedad Cultural La Balsa.
- Silva, Armando (2005c) *Metodología de Imaginarios urbanos: hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, Armando (2006a) *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Silva, Armando (2006b) "Centros imaginados de América Latina". En Lindón, Alicia, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (eds.) *Lugares e imaginarios en la Metrópolis*. Barcelona: Anthropos.
- Silva, Armando (2006c) "Álbum de fotos: arqueología de familia con voces de mujer", *DeSignis*, No 9, Barcelona: Gedisa.
- Silva, Armando (coord.) (2007) *Imaginarios urbanos en América Latina: urbanismos ciudadanos*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Silva, Armando (2008) *Album de familia: a imagen de nos mesmos*. Sao Paulo: Senac.
- Solano, Carlos (2007a) "Maldita sea, soy adicto a FaceBook", *El Tiempo*, 6 de octubre.
- Solano, Carlos (2007b) "Todos para uno y uno para todos", *El Tiempo*, 23 de diciembre.
- Sorkin, Michel (1992) "See you in Disneyland". En Sorkin, Michel (ed.) *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang. p. 205-250.
- Steiner, George (1980) *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Strawson, Peter (1952) *Introduction to Logical Theory*. London: Methuen.
- Tiempos del Mundo (2001) "El Fenómeno de Betty la Fea". *Tiempos del Mundo*, 31 de mayo.
- Thomson, Jhon (1998) *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Todorov, Tzvetan di. (comp.) (1968) *I formalisti russi*. Torino: Einaudi.
- Trópicos (1981) "Polémica literaria sobre García Márquez", *Trópicos*, N° 9 (septiembre), p. 36-79.
- Urry, Eohn (2004) "Apercibir la ciudad". En Enguita, Nuria (curadora) *Tour-Isms. La derrota de la dissensió*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Forum, p. 393-400.

- Van Dijk, Teun (1972) *Some aspects of text grammars*. La Haya: Mouton.
- Vattimo, Gianni (1989) *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Venturi, Lionello (1980) *Historia de la crítica de arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Villagómez, Carlos (2007) *La Paz imaginada*. Bogotá: Taurus.
- Villar, Daniel (2006) “Imágenes compartidas sobre los usos sociales de la fotografía en la cultura digital”, Ponencia para el XI Congreso de IBERCOM, Sevilla.
- Vitta, Mauricio (1994) “Il sublime banale”, *D'ARS - Periodico di cultura e comunicazione visiva*, N° 142 (abril), p. 9.
- Zalaznick, Sheldon (1968) “The Double Life of Orange County”, *Fortune* (octubre), p. 139

Publicaciones del autor

Libros

- 2008 *Album de familia: a imagen de nos mesmos*. Sao Paulo: Senac.
- 2006 *Imaginario urbanos* (5ta edición). Bogotá: Arango Editores.
- 2005 *Proyectar imaginarios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Sociedad Cultural La Balsa
- Polvos de ciudad*. Bogotá: Sociedad Cultural La Balsa.
- Metodología de Imaginario urbanos: hacia el desarrollo de un urbanismo desde los ciudadanos*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia.
- Culturas urbanas en América Latina y España desde sus imaginarios sociales*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de Colombia.
- 2003 *Bogotá imaginada*. Bogotá: Taurus.
- 2001 *Imagínarios urbanos*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- 1998 *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma.
- One World with Many Faces* (En coautoría con Alexander Honory) Bogotá, Viena: Salon Verlag.
- 1996 *The Family Photo Album: the image of ourselves*. Irvine: UMI.
- 1992 *Imaginario urbanos: Bogotá y São Paulo, cultura y comunicación urbana en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

- 1988 *Graffiti. Una ciudad imaginada* (2ª edición). Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- 1987 *Punto de vista ciudadano*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo. Series Minor.
- 1986 *La mise en scène du graffiti dans l'espace urbain*. París: École des hautes études en sciences sociales.
Una ciudad imaginada: graffiti y expresión urbana. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Libros editados

- 2007 *Imaginarios urbanos en América Latina: urbanismos ciudadanos*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
 Villagómez Carlos. *La Paz imaginada*. Madrid: Distribuidora y Editora Aguilar.
 Lacarrieu Mónica y Verónica Pallini. *Buenos Aires imaginada*. Buenos Aires: Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación y CAB.
 Rebollo Gonçalves, Lisbeth, et al. *São Paulo imaginado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- 2005 Aguirre, Milagros; Fernando Carrión y Eduardo Kingman. *Quito imaginado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
 Escoda, Ferran. *Barcelona imaginada*. Bogotá: Convenio Andrés Bello y Universidad Nacional de Colombia.
- 2004 Ossa, Carlos y Nelly Richard. *Santiago imaginado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
 Álvarez, Luciano y Christa Huber. *Montevideo imaginado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- 2003 *Urban Imaginaries from Latin America*. Documenta 11. Kassel: Hatje Cantz.
- 1997 Martín-Barbero, Jesús y Armando Silva (eds.) *Proyectar la comunicación*. Bogotá: Tercer Mundo.

Capítulos en libros

- 2006 “Imagined Bogotá”. En: *Città. Architettura e società. 10. Mostra Internazionale di Architettura. La Biennale di Venezia*. Venècia: Fondazione La Biennale.
- “Centros imaginados de América Latina”. En: Lindón, Alicia; Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (eds.) *Lugares e imaginarios en la Metrópolis*. Barcelona: Anthropos.
- 2005 “Imagined Caracas”. En: Brillembourg, Alfredo, Kristin Feireiss y Hubert Klumpner (eds.) *Informal City. Caracas Case*. Múnich, Berlín, Londres y New York: Prestel Verlag; Halle an der Saale: Kulturstiftung des Bundes; y Caracas: Caracas Urban Think Tank.
- 2004 “La comunicación visual dentro de las artes y el diseño”. En: Torres Tovar, Carlos Alberto (dir.) *Arte en los noventa*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- “Global imaginaries: Fears, bodies and doubles”. En: Danish Arts Agency (ed.) *Cat, Microwave Tinfoil*. Catalogo para la 26ava Bienal de Sao Paulo.
- 2002 “La ciudad: hábitat de diversidad y complejidad”. En: Torres Tovar, Carlos Alberto; Fernando Viviescas Monsalve y Edmundo Pérez Hernández (comp.) *Ciudad y diversidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Sede Bogotá. (2ª edición).
- 2000 “Culturas urbanas y pos-ciudades”. En: Gálvez V., María Cristina y Jaime Hernán Cabrera E. (comp.): *Cultura y carnaval*. San Juan de Pasto, Nariño: Ediciones Unariño, Fondo Mixto de Cultura de Nariño, Banco de la República, Ministerio de Cultura.
- 1999 “Ciudad, imaginarios y televisión”. En: Carrión, Fernando y Dorte Wollrad (eds.) *La ciudad, escenario de comunicación*. Quito: FLACSO Sede Ecuador.
- 1997 “La Caracas”. En: Andrew, Lisa; Gonzalo Cano y Paul Lashmet. *Urban Reflections on a Contemporary Metropolis*. New York: Colombian Center.

- “Lo sagrado de la fotografía en el álbum de familia”. En: Bulhões, Maria Amélia y Maria Lúcia Barmando Silvatos Kern (org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- 1995 “Los relatos visuales”. En: Calabrese, Omar; Armando Silva y Ugo Volli. *Los juegos de la imagen*. Bogotá: Instituto italiano di cultura.
- 1993 “Ciudades capitales de América Latina”. En: Heck, Marina (coord.). *Grandes metrópolis de América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial de América Latina.
- “Imaginarios populares”. En: Rueda Enciso, José Eduardo (ed.-comp.) *Los imaginarios y la cultura popular*. Bogotá: CEREC - CODER.

Artículos

- 2007 “Fotografía, producción imaginaria y desplazamiento psíquico: de Freud a Lacan”. *DeSignis*. No. 11. Barcelona: Gedisa.
- 2006 “Bogotá imaginée”. *Bogotham City: 100 % Colombie urbaine*, Ambassade de Colombie en France, París.
- “Álbum de fotos: arqueologías de familia con voces de mujer”. *DeSignis*. No. 9. Barcelona: Gedisa.
- “Bogotá Experience”. *Dialogue. Architecture + Design + Culturei*, No. 109. Taiwan.
- “El símbolo de Colombia”. *Semana. Edición especial*, 26 de junio - 3 de julio.
- “Las ciudades imaginadas de Armando Silva”. *Señales. La Revista Latinoamericana*, No. 49, febrero.
- 2003 “Diseño y comunicación”. *Especialización en diseño de multimedia*, Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Bogotá.
- 2002 “Sevilla: Allí donde la geografía se hace imaginada”. En *Análisis del espacio. Nuevas geografías en proceso*. N° 5. (www.centrodearte.com).

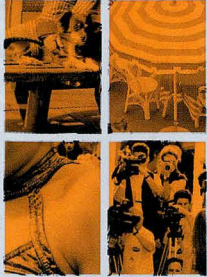
- 1999 “Estrategias estético-políticas en el espacio público y nuevas metáforas visuales contemporáneas”. *Revista Gaceta*, N° 44-45 (enero abril).
- 1997 “Lo público frente a la globalización”. *Revista Gaceta*, N° 12 (marzo).
- 1996 “Perfiles urbanos”. *Perfiles latinoamericanos. Revista de la Sede Académica de México de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales*, No. 9, México D.F.
“Ciudades imaginadas y su fotos”. *Tablero. Revista del Convenio Andrés Bello. Cultura, ciudadanía y comunicación*, No. 52, abril, Convenio Andrés Bello. Bogotá.
- 1992 “Estéticas urbanas”. *Politeia*, No. 11. Facultad de Derecho. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- 1989 “El saber en los medios de comunicación”. *Hojas Universitarias*, Vol. IV, N° 33.

Créditos de Fotografías

- Fotografía 1: “M-19 La chispa de la vida”. Fuente: Armando Silva (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1981). Archivos del autor, proyecto con el rótulo “Ciudades imaginadas”, publicada en Silva 1986.
- Fotografía 2: “No más cárceles en el hogar”. Fuente: Armando Silva (Calle en barrio de occidente de Bogotá, 1980). Archivos del autor, proyecto con el rótulo “Ciudades imaginadas”, publicada en Silva 1986.
- Fotografía 3: “A las feministas les salió bigote”. Fuente: Armando Silva (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1984). Archivos del autor, proyecto con el rótulo “Ciudades imaginadas”.
- Fotografía 4: “Tiro Fijo”. Fuente: Armando Silva (Plaza Che de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1980). Archivos del autor, proyecto con el rótulo “Ciudades imaginadas”, publicada en Silva 1988.
- Fotografía 5: Mural. Fuente: Armando Silva (Barrio Kennedy en Bogotá, 1984). Archivos del autor, proyecto con el rótulo “Ciudades imaginadas”, publicada en Silva 1988.
- Fotografía 6: “Miedo en México D.F”. Fuente: Armando Silva (Colonia Roma de México D.F., 2007), dentro del seminario “Imaginarios de América Latina”. Septiembre de 2007, coordinado por Héctor Quiroz, Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de México, UAM, para el proyecto “México D.F imaginado”.
- Fotografía 7: “Mujer y perro en Barcelona”. Fuente: Nicolás Roldan, publicada en Escoda 2004.
- Fotografía 8: “Desfile Gay”. Fuente: Camilo George, publicada en Silva 2003b.
- Fotografía 9: “Modelo mirada al extremo”. Fuente: Jaiem García, El Tiempo, Bogotá, publicada en Silva 2003b.
- Fotografía 10: “Dobles”. Fuente: Obra y foto de la artista colombiana Patricia Palacios, 2004.
- Fotografía 11: “Caracas enjaulada”. Fuente: Foto del proyecto “Caracas Case”, publicada en Brillembourg 2005.
- Fotografía 12: “Carlos Gardel”. Fuente: Guillermo Toledo (Barrio San Telmo en Buenos Aires), dentro de la construcción visual de Lylian Albuquerque para el libro de Lacarrieu y Pallini 2007.
- Fotografía 13. “Pareja bailando en la calle”. Fuente: Armando Silva (Sector Caminito de Buenos Aires, 2007), para el proyecto de “Ciudades imaginadas”.
- Fotografía 14: “Moda Provocadora”. Fuente: Álbum digital de la estudiante y fotógrafa Carolina Guzmán-Restrepo, BFA-Architecture, Savannah College of Art and Design.

- Fotografía 15: “Maradona y Gardel”. Fuente: Armando Silva (Sector La Boca de Buenos Aires, 2005), para el proyecto de “Ciudades imaginadas”.
- Fotografía 16, 17, 18, 20 y 21. Fuente: Laura Silva, estudiante del Colegio Nueva Granada de Bogotá, capturadas durante 2007 y 2008.
- Fotografía 19. Fuente: Álbum digital (obra de Picasso expuesta en el MOMA, New York, Junio 2007) de la estudiante y fotógrafa Carolina Guzmán-Restrepo, BFA-Architecture, Savannah College of Art and Design.
- Fotografía 22. Fuente: Álbum digital (New York City Pride Parade, Junio 2007) de la estudiante y fotógrafa Carolina Guzmán-Restrepo, BFA-Architecture, Savannah College of Art and Design.
- Fotografía 23 y 24. Fuente: Armando Silva (tomada en la exposición “The Photo Album”, Museo Urbis de Manchester, Reino Unido, marzo del 2007).
- Fotografía 25. Fuente: Julio Cesar Flórez. Exposición “Un viaje en la máquina del tiempo detenido”, Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO, marzo de 1997.

Este libro se terminó de
imprimir en octubre de 2008
en la imprenta Crearimagen
Quito, Ecuador



El libro *Los imaginarios nos habitan* de Armando Silva, representa una referencia indispensable en el debate sobre los estudios de imaginarios urbanos, en la medida que ejemplifica la forma de abordar los objetos de estudio desde esta perspectiva, se delinea las particularidades de la construcción del objeto teórico y se responde –indirectamente– a gran parte de las críticas planteadas a esta forma de comprender lo urbano y la ciudad.

Silva comprende los imaginarios urbanos como modelo encarnado, como formas “inventadas” que son validadas por los ciudadanos en ejercicios grupales. Los imaginarios urbanos darían cuenta de la experiencia y dimensión estética de la ciudad, y se encontrarían en disputa con la forma material de la misma. Este juego daría como resultado la experiencia urbana. De esta manera, los imaginarios son procesos urbanizadores que no se encuentran ligados al lugar físico de la ciudad, sino al mundo atravesado por las tecnologías, los medios de comunicación y otros artefactos.

La teoría de los imaginarios urbanos constituye una de las principales corrientes contemporáneas para entender los procesos cambiantes de nuestras ciudades y lo urbano. Por tanto, existe un conjunto de aspectos propuestos en el libro que merecen ser debatidos a la luz de investigaciones concretas y diferentes perspectivas de análisis. En esta línea, el presente libro representa una pieza central en el debate sobre este campo de análisis y obliga no sólo a su lectura, sino también a problematizar el marco analítico propuesto, lo urbano como categoría central y los proyectos colectivos a través de los cuales es posible imaginar una ciudad distinta.

*Manuel Dammert G.
FLACSO-Ecuador*



OLACCHI
Organización Latinoamericana
y del Caribe de Centros Históricos

QUITO
Alcaldía Metropolitana

innovar.úio