

Esteban E. Loustaunau
Augustana College
snloustaunau@augustana.edu

Enlaces en el caos: actores translocales en la megaciudad

Their doors in their communities were
already open: they showed me how to enter.

-- Susie J. Tanenbaum¹

Introducción

Uno de los propósitos de esta sesión es el de participar en el debate sobre la globalización y los espacios de lo cotidiano en América Latina. Mi aportación es presentar algunas formas por las que sujetos urbanos enfrentan los cambios sociales en una era posindustrial, globalizada. El contexto en el que baso mi estudio es el espacio de lo popular cotidiano en la ciudad de México de hoy en día.² Seleccione ejemplos de lo popular de acuerdo a su representación en Los rituales del caos (1995) de Carlos Monsiváis y El disparo de argón (1991) de Juan Villoro.

Un imaginario posible para la ciudad de México es el de una "megaciudad" que trasciende los límites geopolíticos que solían separar a la antigua Tenochtitlán de sus pueblos aledaños. Sin embargo, Coyoacán, Chapultepec, Ixtapalapa, Nezahualcóyotl, Tlatelolco, sobreviven y coexisten junto a ciudades modernas y posmodernas --el Distrito Federal, Ciudad Universitaria, Ciudad Satélite, Perisur, la Bolsa de Valores, Reino Aventura, el metro, los tianguis etc. La coexistencia y el entrecruzamiento de estas ciudades --reales o simuladas-- forman un palimpsesto que se aprecia en las rutas y estaciones de los medios de transporte público; las redes electrónicas del teléfono y fax; y los mensajes de la prensa, radio y televisión. Junto a estas redes de producción y comunicación, están los actores que apropian, emplean y subvierten dichas redes en un intento por participar en la vida pública urbana. Para dichos actores, vivir en la megaciudad corresponde a intercambiar y entrelazar distintos espacios e imaginarios locales.

Ahora bien, ¿cómo podemos andar, cruzar, "padecer," "disfrutar," "experimentar" la hiperrealidad de la vida urbana actual? Esto es precisamente lo que Néstor García Canclini y Ana Rosas Mantecón le preguntan a diez grupos heterogéneos de personas que transitan diariamente por los laberintos de la ciudad de México.³ El propósito de estos antropólogos es de interpretar las experiencias cotidianas en la megaciudad como travesías y viajes en mundos desconocidos. De acuerdo a García Canclini, los viajes muestran la tensión entre lo familiar y lo desconocido; "segregan" a las poblaciones; pero también ofrecen oportunidades de "interacción" entre diversos actores (23).⁴ Los actores urbanos o viajeros entrevistados son "choferes de taxi y autobuses, repartidores de alimentos, vendedores ambulantes, amas de casa, estudiantes, policías de tránsito... y fotógrafos" que sobreviven los múltiples viajes

urbanos gracias al uso del conocimiento adquirido en experiencias pasadas y, cuando éste falla, de la imaginación (35).

De acuerdo a García Canclini, el viaje metropolitano se distingue de otros tipos de viaje: el urbano y el que nos transporta de una ciudad a otra. Visto dentro del contexto de la capital mexicana, el viaje metropolitano se extiende más allá de los límites del Distrito Federal e incluye las pequeñas poblaciones aledañas que, con el paso del tiempo, han sido o serán incorporadas al mapa de la ciudad. A pesar que la distancia entre un costado de la ciudad al otro no difiere mucho de lo que tardaría viajar de una ciudad a otra, el "carácter cotidiano y la continuidad espacial con el lugar de residencia" mantienen al viaje metropolitano dentro de los márgenes "de la vida normal" (García Canclini 13).

Al hablar de la megaciudad debemos tomar en cuenta aquellas características que la distinguen de otras estructuras urbanas.⁵ Entre dichas características sobresalen el acelerado crecimiento demográfico y las culturas de la "congestión-fragmentación," la "inabarcabilidad," y las "comunidades diferidas" (28). A partir de la segunda mitad del siglo XX, ciudades como México, São Paulo y Santiago, se convierten en refugio de miles de personas que emigran por diversos motivos --desarrollo industrial urbano, decadencia de la economía rural, educación, lazos familiares, etc. Junto a la inmigración, los avances de la tecnología informática y de los mensajes electrónicos en los últimos veinte años, intensifican el contacto --real o virtual-- entre individuos y comunidades. Los medios de comunicación participan del **aceleramiento** que el crecimiento demográfico produce; agilizan el contacto interpersonal y la circulación de conocimientos e informaciones.

Otro rasgo característico de la megaciudad es el amontonamiento o la "**congestión**" masificada de poblaciones, mercancías e información (28). Los embotellamientos del tráfico automovilístico, los apretujones cotidianos en los medios de transporte, la multiplicación de imágenes televisivas, el reciclaje de la economía informal, apuntan al exceso y por lo tanto, a la imposibilidad de concebir la cotidianidad como totalidad. De acuerdo a García Canclini, "la acumulación de todas estas escenas cuando viajamos por la ciudad no conduce a visiones integrales de la misma, sino a percepciones fragmentadas y discontinuas" (28). Frente al orden integral de la ciudad tenemos la **inabarcabilidad** de la megaciudad. Esta tercera característica señala la imposibilidad de trazar la megaciudad en un sólo mapa urbano. Sus habitantes dejan de contar con un conocimiento general de las áreas que componen la ciudad. Las actividades sociales se llevan a cabo en espacios segregados y reducidos, provocando así la creación de numerosos centros periféricos. En el caso particular de la ciudad de México, dichos centros --la televisión en el hogar, el centro comercial, los hoyos tibiris, etc.-- ofrecen alternativas a la presencia absoluta del centro histórico y a los poderes que tradicionalmente se concentran ahí: la iglesia y el estado.

La multiplicación de centros de reunión en otras partes de la ciudad dirige la circulación del poder hacia lugares de consumo y entretenimiento. Por eso, a pesar que el estado sigue imponiendo su poder sobre la ciudadanía, la mayoría de los habitantes urbanos interactúan a diario en los centros de servicio y consumo cercanos a sus hogares. El acceso a estos centros hace del consumo una actividad cotidiana que se

contrasta con el vacío que existe entre la sociedad civil y el estado.⁶ Es decir, como consumidores, los actores participan de la ilusión de pertenecer o verse incluidos en algo; como ciudadanos, presencian la exclusión y el distanciamiento del estado. La emergencia de centros de multiservicio en sectores periféricos de la megaciudad ofrece una mayor oportunidad para la diversidad socio-cultural, étnica y económica. Esta variedad de grupos y la coexistencia de diversas culturas hacen de la megaciudad una "ciudad-continente" (García Canclini 1996, 29).

Dentro del conjunto de características de la megaciudad están las **comunicaciones diferidas**. Estas intentan vincular los distintos centros socio-culturales de la ciudad. Los medios de comunicación --la prensa e imprenta en la época de emancipación colonial, la radio y televisión a partir de este siglo-- cumplen un papel fundamental en la construcción de clases, ciudadanías y otras "comunidades imaginadas"⁷ En la segunda parte de este siglo, los medios pretenden ser el remedio a nuestras visiones fragmentadas y limitadas del conjunto urbano. No obstante, los medios también producen visiones parciales e incompletas. Por su parte, los públicos juegan un papel importante como receptores activos que interactúan con, y se apropian de las imágenes mediatizadas.⁸ García Canclini observa que en las últimas cuatro décadas han ocurrido dos procesos de modernización que resultan paradójicos entre sí: por un lado, el crecimiento demográfico en las ciudades y la desarticulación de los límites territoriales del espacio urbano; por el otro, el aceleramiento de las "comunicaciones electrónicas" y el incremento de "nuevas redes audiovisuales." Como ya hemos visto, mientras el crecimiento demográfico de la ciudad diversifica su concentración socio-cultural y la distribuye en distintos centros periféricos, los centros tradicionales --teatros, librerías, salas de concierto, museos, cines-- pierden su función social inicial, se quedan vacíos. Ante dicho vacío, los centros urbanos hegemónicos tienden a replantear sus funciones públicas y así "reconvertir" sus espacios con el fin de adaptarse a las nuevas exigencias cotidianas. Este vacío refleja el cambio hacia la era posindustrial a nivel mundial.

Dentro del contexto posindustrial, los medios de comunicación construyen su propio imaginario urbano. Dicho imaginario coexiste, apropia y se vale de otros imaginarios creados por las memorias e historias de los grupos indígenas; las masas y las oleadas de inmigrantes rurales o extranjeros; las voces de los vendedores ambulantes, de las amas de casa; y los discursos y llamadas al orden por el estado, la policía y el sector privado industrial. Frente a la visión limitada del ojo humano, los medios crean distintas imágenes de la ciudad, siempre y cuando éstas satisfagan sus propósitos publicitarios y aumenten sus ratings. García Canclini señala que "la radio y la televisión, con unidades informativas en varias zonas de la ciudad y helicópteros que simulan restituir la ilusión del ojo abarcador de la totalidad urbana, cuentan lo que ocurre cada día" (31). Sin embargo, los medios ofrecen maneras de reducir las distancias y el tiempo. A diferencia de los imaginarios limitados de quienes transitan en espacios reducidos, los medios y tecnologías electrónicas "establecen comunicaciones a distancia,... nos acercan las partes desconocidas de la ciudad y conectan lo local con lo nacional y con el mundo" (García Canclini 31 y 33). Ahora bien, cuando los actores-viajeros metropolitanos se apropian de estos imaginarios

pueden recrear comunidades imaginadas desde los espacios heterogéneos de lo popular, donde también se mezclan lo local, lo nacional y lo global.

La ciudad popular

En Los rituales del caos, Monsiváis caracteriza la vida en la megaciudad por sus formas enredadas y por poseer una cultura de la instantaneidad.⁹ En este texto, la demografía cumple un papel fundamental ya que en ella cohabitan la inabarcabilidad del espacio, la instantaneidad de las multitudes, la heterogeneidad de los actores urbanos y el enredo de los discursos hegemónicos que pretenden ordenar la vida urbana. Monsiváis presenta las estrategias de la "ciudad popular" en su tránsito diario por el caos de la instantaneidad urbana. Estas son: la "avidez que todo lo devora, la resignación que todo lo santifica, el relajo que todo lo conoce y desconoce a la vez" (15). En este sentido, el caos que caracteriza la vida urbana de hoy, puede transformarse en un efecto "liberador" ya que deja de ser entendido como "feroz desorden" y se convierte en la "falta aparente de sentido" junto a la "imposición altanera de límites" (15). Monsiváis presenta una serie de funciones colectivas e identidades múltiples de la ciudad popular. El señala que frente a la presencia del poder autocrático del gobierno y de las imágenes y productos de consumo, producidas por los medios de comunicación transnacionales, la gente responde con las armas que proporcionan la diversión, el relajo y el tumulto. Estos tres factores sociales se vuelven un antídoto contra los hilos entrelazados del poder dominante.

Para Monsiváis, en el caos, el poder se entrelaza con el espectáculo. Es decir, se auto-representa como actor dominante en el escenario de la vida pública. Mediante esta teatralización, el poder pretende mantener su hegemonía a pesar del caos. No obstante, la ciudad popular cumple un papel importante en la dramatización de la escena pública. Ella lleva a cabo sus actos performativos mediante rituales. En México, la ciudad popular produce imaginarios que se desprenden del progreso de la modernización consumista y tecnológica. Dichos rituales ofrecen alternativas a los actos hegemónicos del estado y Televisa, los cuales transmiten la fe en el consumo como fuente organizadora del desorden y garantía de la democratización social. Por su parte, el relajo no pretende ser un intento por ordenar, civilizar, o disciplinar a una sociedad de consumidores. Practicado como ritual y orquestado como espectáculo, el relajo representa la reapropiación de la esfera pública: los barrios, las plazas, calles y callejones de la ciudad que parecían haber desaparecido entre comerciales de pastas de dientes y telenovelas. En este sentido, el texto de Monsiváis muestra la apropiación de la ciudad por el sector popular de la sociedad civil. La "anti-ideología" de la diversión sirve para escapar el control político; descreer los triunfos del consumo; y trascender las jerarquías del poder. Frente a la cultura posindustrial masiva, los rituales, ayudan a rebuscar los contornos de la cultura nacional dentro del nuevo orden mundial. Por lo tanto, considero que el discurso que se entreteje en Los rituales del caos plantea la posición popular dentro del debate de la entrada de México en la globalización, institucionalizada en 1994 por el gobierno del presidente Carlos Salinas (1988-1994) con la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC). En dicho discurso, Monsiváis presenta los conflictos, tensiones y negociaciones que surgen en el contacto entre la cultura

popular urbana, el crecimiento demográfico, la liberación de fronteras y mercados, y los avances de la tecnología y los medios de comunicación.

Este texto presenta dos maneras de entender el presente y futuro social en México. Por un lado, existe la posición apocalíptica de intelectuales como Carlos Fuentes, que imaginan la ciudad de México como el centro de "desolación catastrófica" (21). Por el otro, Monsiváis propone el culto a la demografía y al relajamiento como un ejemplo positivo de una ciudad viva. Este cronista urbano entiende la demografía como el conjunto de multiplicaciones que retan los estereotipos y desbordan los límites del sujeto moderno; como resistencia y símbolo de ingobernabilidad. En este sentido, la multiplicidad, como una de las formas en que se manifiesta el caos, se vuelve una fuerza liberadora para la ciudad popular y representa la pesadilla del poder. Los rituales del caos funcionan como redes subterráneas donde se produce la cultura nacional: esa "simbiosis cultural" de lo popular y lo transnacional.¹⁰ Monsiváis presenta la continuidad de la cultura nacional al enlazar una serie de crónicas urbanas dedicadas a diversos protagonistas del espectáculo en México, tales como el boxeador Julio Cesar Chávez; El Santo, el "enmascarado de plata" y estrella de la lucha libre y el cine; cantantes como Luis Miguel, Sting y Gloria Trevi; ciertos iconos de la "religión popular" como la Virgen de Guadalupe y el Niño Fidencio. También presenta algunos rincones particulares de la ciudad donde se entrecruzan los espectáculos de la cotidianidad, la tecnología y los medios masivos, tales como el Estadio Azteca, el monumento al Ángel de la Independencia, el Tianguis del Chopo, los hoyos Tíberis y el Salón de baile "Colonia."

La ciudad translocal

Otro texto que muestra las formas en que la gente sobrevive la megaciudad es la novela El disparo de argón (1991) de Juan Villoro. En ella, el autor presenta la convivencia cotidiana de diversos actores sociales en San Lorenzo, un barrio ficticio de la ciudad de México.¹¹ Los personajes interactúan en medio de una variedad de tiempos y espacios que conviven en la colonia. Este intercambio heterogéneo causa serios conflictos de ubicación para la mayoría de los vecinos, los cuales son testigos de las distintas oleadas de modernización que fluyen por el barrio. Estas etapas se ejemplifican en el texto con la entrada del teléfono, la instalación de máquinas que transforman la "panadería" en "panificadora," la fundación de la Clínica de Ojos Antonio Suárez, y finalmente, la entrada del caos, representado por la invasión de los vecinos en la clínica, y por la entrada de un ojo eléctrico y un poder oblicuo inlocalizable.

En este texto, a pesar de mostrarse a simple vista como una resistencia localista a fuerzas e influencias externas, la participación de los actores urbanos representa un constante proceso de reterritorialización y negociación entre distintos actores que transitan por San Lorenzo. El caos surge de los desplazamientos y las discontinuidades de imaginarios locales generados por los agentes de la clínica, el barrio y "los fuereños". No obstante, ciertos actores urbanos logran encontrar espacios transcendentales y momentos positivos en la inestabilidad. La búsqueda de la satisfacción personal es la fuerza que impide que los vecinos se sometan al aislamiento

y la extrañeza del barrio. Como veremos más adelante, algunos personajes logran trascender los límites impuestos y transformar el vestíbulo de una clínica especializada en tianguis posmoderno; el refrigerador del hogar en almacén público. Villoro presenta la entrada de México en el mapa de la globalización como la puesta en escena de una nueva morfología en que las acciones sociales encuentran espacios de producción dentro de las redes entrecruzadas del consumo formal e informal.

Fernando Balmes, protagonista y narrador del pasado y presente socio-cultural de San Lorenzo, es un joven médico que crece en el barrio y trabaja en la clínica como especialista en operaciones de retina. De acuerdo a Fernando, los límites geográficos del barrio están marcados por espacios que resultan comunes para los vecinos: la clínica, la avenida Anáhuac y la cancha de baloncesto. No obstante, con cada oleada de modernización, los límites territoriales se confunden y se vuelven menos reconocibles. Cada vez más, San Lorenzo se expone a una agobiante inmigración de actores heterogéneos que provienen de varias regiones de provincia y del extranjero. Según Fernando, a partir de los años sesenta, la ciudad de México se va acercando más y más a San Lorenzo hasta que crea un sentimiento de acuartelamiento sofocante entre los vecinos. Treinta años más tarde, el barrio se desconoce a sí mismo y se siente ajeno a la megaciudad contaminada que lo rodea.

En la novela, esto hace que la relación sujeto-espacio sea diferente para cada individuo. Dicha relación puede ser tan amplia como la distancia entre dos continentes o tan estrecha como los límites de una sola habitación. Como ejemplo, Villoro describe el mapa imaginario del protagonista: a pesar que la fábrica de raquetas de tenis queda "del otro lado" de la avenida, fuera de los límites territoriales del barrio, y sus productos no se venden en el barrio, ésta forma parte del espacio local de Fernando. El motivo por el cual Fernando incluye la fábrica dentro de su imaginario local es que la luz neón del rótulo apunta directamente a su habitación. Es decir, debemos considerar que unos son los lugares físicos por los que se mueven los personajes y otros los lugares imaginarios por los que también transitan infinitas veces, nunca de la misma manera.

Como ya he dicho, Fernando forma parte del cuerpo de médicos jóvenes de la clínica del español Antonio Suárez. Los éxitos del director de la clínica en los últimos treinta años le permiten gozar del estatus de super-estrella, siempre rodeado de gente famosa y cámaras de televisión. Para Suárez, la clínica simboliza el "paradigma de la modernidad." La mayoría de los médicos son especialistas nacionales entrenados por Suárez. El edificio es una réplica de la clínica del famoso oftalmólogo Ignacio Barraquer, en Barcelona. Suárez funda la clínica como tributo a Barraquer, su maestro, y como refugio de "una modernidad aislada." La copia mexicana mantiene la misma atmósfera "secreta" y "reverencial" de la catalana; ambas ofrecen culto a los signos. No obstante, Suárez hace algunos cambios en su clínica. Según el narrador, "en la entrada, en vez del ojo de Osiris colocó el ojo de Tezcatlipoca; en el vestíbulo de espera, no rindió homenaje a los signos del zodiaco, sino a los gases esquivos que permitieron el rayo láser" (51).

Por dentro, la clínica revela el misterio atractivo de Suárez: "[e]n un país donde los hospitales pecan de exceso de luz, Suárez edificó un palacio de la noche;" por fuera, los muros están cubiertos de hollín mientras la fachada "es un bloque oscurecido por la

contaminación" (52). La clínica tiene una distribución abstracta: el suelo es ajedrezado, las paredes son de gres; la luz es indirecta; hay ojos de agua en los patios interiores; y el clima interior es invernal todo el año. La organización del espacio es similar a las arterias de una ciudad: el vestíbulo es circular, está rodeado de balcones e intersecta todos los pasillos helicoidales del hospital. Estos reciben nombres de gases nobles: "El Oculto" conduce a los quirófanos y a los cuartos de los pacientes; "El Extranjero" a consulta externa; "El Solar" a la piscina en la azotea; "El Nuevo" a los laboratorios y al banco de ojos; "El Emanado" a la sala de rayos láser; y "El Inactivo" a la oficina del doctor Suárez (51).

En el tiempo presente de la novela, los vecinos de San Lorenzo deciden como enfrentar los cambios que paulatinamente van desfigurando y fragmentando sus visiones locales. A pesar que la clínica trae cambios circunstanciales al barrio, ella atraviesa por su propia crisis. En la novela, mientras los pacientes ricos de la ciudad prefieren operarse los ojos en Estados Unidos, los pobres sólo pueden atenderse en casos extremos; pagan con lo poco que tienen: "[e]l México de tierra adentro emerge en nuestros pasillos y nos deja cajas de cartón amarradas con mecates; adentro hay guisos y bordados típicos de muy lejanas rancherías" (71). En la realidad, en los años ochenta, México atraviesa por una crisis económica en la que el estado, bajo los programas de austeridad del gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), mantiene ricos a los que ya lo eran y empobrece aún más a los que ya lo estaban. Las crisis del barrio y la Clínica Suárez son circunstanciales a dicho periodo de austeridad real.

Las distintas (pero simultáneas) crisis del barrio y la clínica muestran una dislocación entre los servicios especializados de la clínica y las múltiples necesidades de sus pacientes, los altos costos del equipo técnico y la pobreza de los enfermos. En el caso de los vecinos, con el tiempo logran adaptar la infraestructura de la clínica a sus necesidades locales. Los negocios del barrio se benefician al alimentar y hospedar a los pacientes-viajeros; los actores de la economía informal también sacan provecho de la modernización tecnológica: venden productos reciclados y juguetes puestos de moda por la clínica. En el caso de la clínica, los doctores Iniestra y Ugalde se encargan de solucionar su crisis económica. Para conseguirlo, Iniestra redacta un informe (*el Informe Subtilis*) en el que describe en detalle el tráfico de órganos humanos y la distribución de industrias maquiladoras en México. Ambos médicos proveen córneas a las maquiladoras del país y hospitales extranjeros a través de sus nexos con redes globales de tráfico de órganos. En la clínica, Ugalde forma una red de compadrazgo y mecenazgo entre los empleados y vecinos; hace que la clínica forme parte del sistema de redes en el mercado ilegal de órganos. La trama culmina con la institucionalización de dichos mercados; con la transformación de la ilegalidad a legitimidad normativa.

Enlaces translocales en la globalización

Hasta aquí, hemos visto la manera en que algunos antropólogos urbanos estudian las actividades cotidianas de los actores metropolitanos. Empleando la metáfora de viaje, estos actores-viajeros pueden negociar lo familiar y lo desconocido mediante la experiencia e imaginación. Por su parte, la crónica urbana de Monsiváis hace una lectura optimista y positiva de la multiplicidad y el exceso en la megaciudad.

Mientras que el caos de la vida urbana pudiera hacernos pensar en el fin apocalíptico de la ciudad, Monsiváis localiza los momentos de emancipación que emanan de él. Vistos como rituales, estos momentos son cápsulas de participación social, pequeñas batallas en la reconquista de la ciudad. Sin embargo, los rituales no pretenden imponer un nuevo orden político, económico o social; muestran el poder de agencia de ciertos sectores de la sociedad revestido de relajamiento, tumulto e inabarcabilidad. Dentro de la narrativa de ficción, Villoro nos ofrece varias formas de entender la vida en la megaciudad. En la novela se entrecruzan las redes de producción de imaginarios locales los contextos históricos y sociales reales del barrio y la ciudad de México.

Para entender las estrategias con las cuales los actores urbanos construyen sus identidades y comunidades, y desarrollan sus prácticas cotidianas, propongo pensar la globalización como un proceso consciente del libre, pero no siempre correspondiente, tráfico e intercambio de imaginarios sociales y espaciales. Dos factores que debemos considerar dentro de dicho proceso son las migraciones masivas y la instantánea comunicación y diseminación de mensajes por los medios electrónicos y la tecnología informática. En la globalización, las interacciones entre los actores sociales en general, los diversos mensajes publicitarios, y los productos transnacionales de consumo y entretenimiento, complican la producción de imaginarios locales. En el contexto de la megaciudad, los agentes populares emplean la flexibilidad y adaptabilidad como formas de subsistir sus constantes migraciones y desterritorializaciones, sus diarios tránsitos metropolitanos. Esto hace que la mayoría de las producciones locales guarden rasgos similares con imaginarios transportados o reproducidos en otros contextos espaciales --éstos pueden ser virtuales, rurales, regionales o internacionales. Con el ir y venir cotidianos en la megaciudad, la producción de lo local por actores urbanos se vuelve cada vez más un producto colectivo transcontextual, es decir, translocal. Ahora bien, desde una perspectiva popular podemos observar algunas estrategias de subversión e "indigenización" de la cultura dominante postindustrial. Estas apropiaciones y sus funciones sociales pueden adquirir mayor visibilidad si las pensamos dentro de un imaginario de redes donde se enlacen los distintos contextos particulares y las producciones locales. Como conductoras de informaciones, prácticas y sensibilidades, dichas redes sociales conectan las reproducciones culturales de actores desterritorializados en distintos barrios, urbes o países.

Mi propuesta se basa en el concepto de globalización de Arjun Appadurai. De acuerdo a él, la globalización es un proceso profundamente histórico y desigual; radica en la producción de localidades; y no implica la homogeneización o la "americanización" cultural del mundo.¹² Appadurai enfatiza que los individuos, grupos, comunidades o sociedades particulares seleccionan, apropian y consumen, a su manera, los materiales y productos de la modernidad. Para Appadurai, dichas apropiaciones, aplicadas a las necesidades y posibilidades de los actores locales, "indigenizan" la cultura global. Debido a esto, él considera importante estudiar los procesos de indigenización dentro de las prácticas de apropiación cultural. Appadurai indica la necesidad de ir más allá de una interpretación homogeneizante de la cultura posindustrial dominante. En su lugar, debemos observar las maneras en que distintas sociedades apropian y reterritorializan los productos de dicha cultura dominante. En este sentido, hay una relación entre el fenómeno de indigenización de Appadurai y el

de "reconversión cultural" de García Canclini. Para el primero, la indigenización implica contacto, cambio y reterritorialización entre lo local y lo externo; en el segundo, la reconversión implica momentos "no convencionales" de integración entre distintos códigos culturales.¹³

Imaginación y producción de localidades

En *Modernity at Large* (1996), Appadurai ofrece un modelo de fluidez cultural que corresponde a los presentes desafíos de la economía global. La base de este modelo es una teoría de rupturas en la cual los medios de comunicación y las migraciones son los dos factores fundamentales en la producción de imaginarios y subjetividades (3). De acuerdo a Appadurai, un orden complejo, entremezclado y dislocado gobierna la actual economía global. Debido a la "disyunción" de dicho orden, debemos analizarlo empleando modelos que trasciendan las anteriores perspectivas centrales y periféricas, primermundistas y tercermundistas. En lugar de dichas perspectivas de desarrollo, Appadurai estudia la etapa actual del "capitalismo desorganizado" a través de una serie de tropos que reflejan las intersecciones de lo económico, lo político y lo cultural. Los tropos con los que este antropólogo estudia la cultura global son los *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *finanscapes* e *ideoscapes*.

Cada uno de estos tropos se enfoca en los cambios y movimientos de poblaciones, imágenes, tecnologías, mercados y conocimientos. García Canclini indica que estos procesos "desafían [la] caracterización telúrica y nacionalista de identidades aisladas" (1995, 169).¹⁴ Según Appadurai, los *ethnoscapes* representan las poblaciones que transitan por el mundo en el que vivimos. Este tropo incluye a turistas, inmigrantes, refugiados, exiliados, trabajadores migrantes, etc. Como categorización social, el *ethnoscape* toma en cuenta la participación social de los actores que emigran o incluso se desterritorializan sin abandonar su lugar de origen. Las acciones y travesías de estos actores causan efectos políticos y económicos en sus territorios de origen y en los que emigran. Además, dichos actores construyen sus propias "visiones de mundo" que de una manera u otra afectan sus relaciones sociales con otros actores o grupos y el espacio que habitan. En su tránsito cotidiano por distintos códigos culturales, su visión particular está cargada de referentes desterritorializados, adquiridos, apropiados, y en ocasiones "malinterpretados" (33).

De acuerdo a Appadurai, estos tropos ofrecen un camino alternativo a los intentos por identificar y representar objetivamente las acciones sociales. Además, son útiles en la concepción de "mundos imaginados:" mundos múltiples creados por grupos o personas localizados en un contexto socio-histórico particular, en cualquier rincón del mundo. Partiendo del concepto "comunidades imaginadas" de Anderson, Appadurai presenta el de "mundos imaginados" para ilustrar el horizonte imaginativo de la mayoría de la población mundial. Hoy en día, la mayoría de la gente vive en contacto directo con imágenes e imaginarios visuales y virtuales de distintas partes del mundo, y transita --real o virtualmente-- más allá de los límites que marcan su comunidad local o nacional. Los mundos imaginados de Appadurai cumplen dos propósitos descriptivos: en el primero, la construcción individual de mundos imaginados puede resultar en una acción contestataria contra los imaginarios oficiales e

institucionalizados por el estado o el capital transnacional; en el segundo, estas categorías ayudan a visualizar la fluidez irregular y dispereja de la cultura en los escenarios públicos.

Como señalé anteriormente, Appadurai enfatiza el hecho que las dinámicas cotidianas de apropiación e indigenización de las fuerzas globales tienden a quedar fuera del debate sobre la globalización. Algunos discursos que interpretan la "cultura" como una "propiedad sustancial" de personas y cosas, ven la globalización como la homogeneización cultural, ejemplificada con la norteamericanización o comercialización de las sociedades nacionales a nivel mundial.¹⁵ Sin embargo, Appadurai no considera que Estados Unidos sea el manipulador absoluto de un "sistema mundial de imágenes," más bien, lo ve como un nodo más dentro de un complejo sistema de redes transnacionales productoras de imaginarios globales. Para este antropólogo, los pronósticos de homogeneización no toman en cuenta que tan pronto como las fuerzas hegemónicas emigran hacia "nuevas sociedades," ellas sufren un proceso de cambio e indigenización. Appadurai menciona como ejemplos la música, estilos arquitectónicos, la ciencia, el terrorismo, los espectáculos y las constituciones (32).

En vez de entender la cultura como una característica esencial de las cosas, Appadurai la interpreta como una "dimensión" que apunta hacia una "diferencia" (12-3). El intenta observar las diferencias entre identidades colectivas tras los procesos de apropiación y reterritorialización. El énfasis de Appadurai en los procesos de indigenización cultural se debe a que, para él, la imaginación se ha convertido en el organizador de las prácticas sociales y en el medio "negociador entre lugares de agencias (individuos)" y las múltiples posibilidades de producción global (31). De esta forma, la indigenización cultural implica que los agentes locales incorporen la modernidad a su vida cotidiana a través de su imaginación.

Dentro del marco de los estudios de ciudades mundiales, Robert A. Beauregard señala la tendencia a privilegiar las estructuras globales y otorgarles superioridad frente a las locales.¹⁶ No obstante, Beauregard encuentra que, en las prácticas sociales entre agencias de ambas estructuras, lo local resulta ser el mediatizador de lo global en lugar de ser simplemente arroyado por éste. Sus observaciones le hacen llegar a tres conclusiones: en primer lugar, los agentes locales cuentan con una autonomía relativa; en segundo, al analizar las prácticas sociales de los grupos subalternos, es necesario desasociar la falta de poder del falaz inaccesso a él; y en tercero, debemos rechazar la idea del poder como un preconcepto central y absoluto para así mostrar los otros múltiples factores por los que el poder y sus influencias emanan desde lo local (239).

En este sentido, Beauregard, al igual que Appadurai, considera la cultura como un producto social desvinculado de un territorio específico. No obstante, mientras éste estudia la producción cultural en base a dimensiones y diferencias culturales, aquél lo hace a partir de escalas geográficas por las que transitan las distintas agencias sociales. Dichas escalas son la global, nacional, regional y local. Para Beauregard las ciudades mundiales albergan a los actores sociales responsables de formar las escalas que unen lo global a lo local.

El enfoque urbano de Beauregard ofrece un ángulo alternativo a la tendencia de saturación, la cual predomina en los estudios sobre ciudades mundiales. Dicha

tendencia, hace una lectura monolítica del funcionamiento de las ciudades mundiales tomando en cuenta únicamente las redes globales y el orden transnacional y dominante que las interconecta.¹⁷ Sin embargo, de acuerdo a Beauregard, en un espacio poblado por agentes sociales geográficamente diversos, el entrecruzamiento de sus escalas espaciales pone en duda la tendencia de saturación basada en la fluidez unidireccional de la cultura global y su dominación sobre la local. El propone estudiar las interconexiones entre diversos espacios como una forma de reconstruir el sincretismo histórico ignorado por las perspectivas tradicionalistas y modernistas. Una de las posibles aportaciones de esta estrategia analítica sería la de abrir un espacio en el terreno teórico a la práctica y capacidad de creación y apropiación cultural de los actores urbanos.

Esto nos lleva a otro punto fundamental del modelo de flujos culturales que propone Appadurai: la localidad y sus producciones conflictivas. Para él, la "localidad" es un fenómeno de relación y contexto, no una escala o un espacio. Es decir, la localidad puede ser la visión de mundo que un actor o grupo particular tiene del espacio en el que vive. Al mismo tiempo, debemos considerar que la "visión" de un actor o grupo social es una recopilación de las distintas imágenes, viajes, historias y experiencias a las que está expuesto. De acuerdo a Appadurai, la localidad se construye al conectar distintos eslabones que ofrecen un sentido de inmediatez social: la interacción con las tecnologías informáticas y las fuerzas del estado, y la relatividad de los contextos en constante cambio. Recordemos aquí los cinco procesos culturales o *-scapes* con los que Appadurai intentan representar la fluidez cultural de la globalización. Una de las características de la producción de localidades es la promoción de imaginarios alternativos a los que presentan el estado, los medios de comunicación, y las industrias culturales y financieras. Es decir, producir una localidad desde lo popular equivale a que los actores demanden el derecho de "agencia, sociabilidad y reproductividad." Es así como los actores locales pasan a ejercer sus derechos como agentes locales, desvinculados momentáneamente de los límites inscritos en los imaginarios oficiales de localidad del estado y los mercados. No obstante, la construcción de imaginarios populares resulta frágil, fragmentada y discontinua debido al dominio del estado, los medios y el sector privado..

Junto a la producción de localidades, Appadurai incluye los espacios donde los agentes locales contextualizan sus visiones mundiales. Interpretados como "vecindades" (neighborhoods) o comunidades, estos sitios se caracterizan por su "existencia," espacial o virtual, y su "potencialidad" de reproducción social (179). Según Appadurai, las vecindades particulares proveen los contextos necesarios para producir localidades y sujetos locales. Sin embargo, dichos contextos no están exentos de conflictos sociales o diferencias de opinión entre los productores de localidad y agencia. Es decir, a pesar que las vecindades proveen contextos para la producción de lo local, los actores sociales producen nuevos contextos a medida que sus actuaciones, "representaciones" y "reproducciones" "exceden" los límites conceptuales anteriores de una vecindad específica:

Affinal aspirations extend marriage networks to new villages; fishing expeditions yield refinements of what are understood to be navigable and fish-

rich waters; hunting expeditions extend the sense of the forest as a responsive ecological frame; social conflicts force new strategies of exit and recolonization; trading activities yield new commodity-worlds and thus new partnerships with as-yet-unencountered regional groupings; warfare yields new diplomatic alliances with previously hostile neighbors. And all of these possibilities contribute to subtle shifts in language, worldview, ritual practice, and collective self-understanding (185).

En este sentido, el concepto de *ethnoscape*, visto como tropo capaz de incluir múltiples contextos, sirve para desvincular las culturas e identidades sociales de territorios específicos; de preconceptos étnicamente homogeneizantes. Sin embargo, la producción de localidades y nuevos contextos en la megaciudad tiene que tomar en cuenta tres factores que Appadurai vincula al estado, los medios de comunicación y los mercados. Estos factores son: (a) los proyectos disciplinarios del estado que intentan trazar las vecindades bajo modelos particulares de descontextualización "local" y recontextualización "nacional;" (b) las imágenes electrónicas de los medios que enlazan las vecindades reales con las virtuales; lo local con lo externo; y (c) los movimientos de poblaciones, mercancías, y capitales a causa de oportunidades o necesidades económicas que los mercados producen. Como es de esperarse, la producción de localidades se vuelve una tarea desafiante ya que debe enfrentarse simultáneamente a estos tres factores. Además, la inestabilidad que caracteriza la construcción social de las megaciudades crea huecos en los cuales los proyectos "isomórficos" del estado no llegan a penetrar. Appadurai considera que la existencia de dichos huecos se ejemplifica con el crecimiento de "economías informales, grupos paramilitares, movimientos sociales y subversivos, regionalismos, proyectos alternativos a los de bienestar y justicia nacionales" (189-90). Esto genera una especie de ansiedad en el estado que lo lleva a tornarse hostil en aquellas vecindades en las que pierde legitimidad; en las que en lugar de generar "ciudadanos sumisos", se enfrenta a sujetos locales activos.¹⁸

Al considerar la coexistencia de las fuerzas del estado, los medios y los mercados nos damos cuenta que las vecindades están constantemente limitadas, vigiladas o monitoreadas por los sistemas de seguridad dominantes (policía, la migra, espías, retenes, sistemas sofisticados de seguridad con cámaras de video, claves o "passwords" electrónicas etc.). Aún así, la producción de localidades y la reterritorialización de vecindades pueden prosperar si se llevan a cabo a través de alianzas y redes sociales. Por medio de estas redes, los agentes locales pueden llegar a interactuar, directa o indirectamente, con estas fuerzas; incorporar nuevos conocimientos a sus imaginarios de localidad. No obstante, a pesar de estas redes, existen otras compuestas por actores "rebeldes." Dichos actores toman la posición de "hackers" dentro de diversos sistemas de redes y así desarticulan y obstruyen su circulación común. Hoy en día, los avances tecnológicos permiten que la comunicación entre dichos agentes trascienda los límites territoriales, impuestos por el estado o por la memoria colectiva tradicional. La apropiación de los medios electrónicos permite que surjan vecindades virtuales entre inmigrantes y sus familiares y amigos que permanecen en su país de origen. El intercambio de experiencias y conocimientos

fomenta la producción simultánea de localidades semejantes en lugares distintos al rededor del mundo. Si bien es cierto que el acceso al correo electrónico e internet está reducido a una "élite electrónica" que consiste de ejecutivos, intelectuales, financieros, etc., también los actores locales están expuestos a los flujos tecnológicos. Para Appadurai, la cotidianidad local no está aislada o marginalizada de los flujos globales. Incluso cuando muchos de estos actores no tiene acceso a la tecnología sofisticada, si interactúan con la tecnología al mirar la televisión, recibir o enviar giros postales por Western Union u otros servicios, cruzar fronteras nacionales, escuchar discursos o música grabados en video, audio-cassettes o discos compactos, etc. No obstante, el empleo de la alta tecnología no es la única estrategias de las agencias locales para producir localidades alternativas. Otro modo de producción presentado por Appadurai, y en el cual coincide García Cancilini, es el de los rituales.

Por una parte, Appadurai señala que los rituales inscriben los imaginarios de localidad en los cuerpos de los actores en una vecindad. Los rituales ofrecen formas de incorporación o sobreimposición de imaginarios alternativos dentro un territorio minado por otras propuestas locales. Como elementos activos, conscientes e intencionales, los rituales logran contextualizar las localidades con vecindades específicas. Por la otra, García Canclini indica que dentro de un contexto en el que la acción política parece inexistente, los rituales populares funcionan como vías culturales para trascender los límites de inactividad en el espacio público-urbano despolitizado. La teatralidad de los rituales muestra la heterogeneidad de los grupos sociales incluidos dentro de lo popular; se refiere a un espacio o escenario, no a un conjunto de características homogéneas o comunes con las que todo sujeto subalterno se identifica. Según García Canclini, dentro de los escenarios tragicómicos, los rituales se convierten en nexos que "unen y comunican" lo popular y lo culto, lo hegemónico y lo subalterno, lo local y lo externo (1989, 324).

En esta vinculación de imaginarios y espacios alternativos, los rituales logran crear un sentido de orientación y significado para lo local. Appadurai llama a este sentido "conocimiento local." Dicho conocimiento cumple un papel importante ya que "produce sujetos locales y vecindades locales en las cuales dichos sujetos se organizan y reconocen a sí mismos" (181). Ahora bien, considero que la formación de redes translocales en las que participan los agentes locales en diversas vecindades puede fomentar la producción y diseminación del conocimiento local así como llenar el vacío social que surge cuando la vecindad se ve asediada por la imposición hostil del imaginario del estado. Tomando en cuenta la relación entre acción y actuación de García Canclini, los rituales ofrecen un espacio alternativo en el cual las actuaciones cotidianas pasan a convertirse en acciones políticas.¹⁹ En situaciones en las que las vecindades se ven controladas por las influencias del estado, medios o mercados, Appadurai reconoce que las prácticas cotidianas se llevan a cabo como actuaciones motivadas por contextos impuestos. Sin embargo, al hacer de los rituales foros comprometidos con imaginarios alternativos, las actores sociales se tornan en agentes locales, en productores de conocimientos y contextos locales.

Finalmente, a través del modelo de flujo cultural, Appadurai observa la creación de un nuevo vocabulario político y cultural. Dicho vocabulario surge de las diásporas globales y sus interacciones en las vecindades reales y virtuales. Las interacciones con

imágenes e imaginarios proporcionadas por poblaciones en tránsito y los medios electrónicos, contribuyen a ampliar los límites de la imaginación local. Según Appadurai, hoy en día, la imaginación se enriquece del flujo de personas, ideas, imágenes, mercancías, valores, y sensibilidades tremendamente heterogéneas y altamente translocales.

La producción de localidades en la carencia

La primera imagen que Juan Villoro nos presenta de San Lorenzo, en palabras del narrador, es la de un espacio saturado y opacado por símbolos de alta tecnología y productividad; tipos tradicionales y premodernos. Esta diversidad de códigos mezcla lo real con lo artificial; la experiencia del viajero que transita rutinariamente por las calles de su barrio con la imaginación de alguien que se sabe incapaz de reconocer su mundo habitual:

Era de mañana, pero no de día. Un cielo cerrado, artificial. Las cosas aún no ganaban su espesura; intuí a la bailarina en el escaparate, la zapatilla rosácea apuntando hacia el cristal, las pestañas sedosas, los párpados bajos, ajenos a las sombras de la calle. Normalmente, lo primero que veo en San Lorenzo es una explosión de rótulos, cables de luz, ropas encendidas en rojo, verde, anaranjado. Ahora el cielo aplastaba las casas de dos pisos; las azoteas eran miradores a una catástrofe negra y segura.

Y sin embargo la vida seguía como si nada: un voceador se calentaba las manos en la nube de un anafre, un gendarme escupía despacio en una alcantarilla, un afilador ofrecía su piedra giratoria soplando un silbato de aire algodonoso, gastado. El olor de siempre, a basura fresca, como si por aquí hubiera un muelle, una orilla para ver el agua; respiré con ganas: un efluvio de mercado recién puesto que en unas horas olería a mierda, carbón, venenos químicos. ¿Cuánto falta para que nos desplomemos sintiendo una moneda amarga en la boca? (13).

Visto como un contexto social, San Lorenzo es un sitio en donde actores urbanos como Fernando construyen sus imaginarios locales. Al mismo tiempo, este barrio nos sirve para estudiar algunos fenómenos característicos de la globalización. Hay dos casos que me interesan explorar aquí: el primero, cómo los actores populares continúan viviendo "como si nada;" y el segundo, cómo se articulan las fuerzas de lo global y lo local en el contexto del barrio. Los procesos de indigenización y los rituales cotidianos de los vecinos ofrecen una posible respuesta al primer caso; mi sospecha de que existe una correspondencia dimensional entre lo global y lo local es una forma de responder al segundo. Desde distintas dimensiones, lo global y lo local emplean las mismas reglas del juego político y cultural.²⁰

Un rasgo común entre los personajes de la novela es su desterritorialización. Esta puede ser causada por un acto voluntario o uno forzado. En ambos casos, los actores urbanos experimentan una serie de desplazamientos que afecta sus anteriores códigos de identidad y localidad. En la novela, un ejemplo de ello surge con la llegada de un menonita de Chihuahua que vende quesos. Su presencia introduce diferencias comerciales, lingüísticas y étnicas en el barrio (antes de él nadie había vendido queso

menonita en San Lorenzo; él llega buscando un *freezer* para sus quesos; y "su sombrero y mejillas color ladrillo" llaman la atención de algunos vecinos). Además, la entrada del forastero al barrio produce diferencias entre los vecinos. Por ejemplo, la interacción entre Zoraida Balmes, hermana del protagonista, y el menonita, hace que Maximiano Luengas, el peluquero del barrio, forme una barrera de exclusión para el quesero y la familia Balmes. A pesar que Luengas tiene un refrigerador donde enfría la carne de los puestos de tacos de la calzada Anáhuac, él rehusa alquilar una parte de su refrigerador al intruso. Según el narrador, "[e]l vendedor de Chihuahua le tocó alguna fibra localista porque se enfrascó en una disputa en la que insultó a foráneos, masones y herejes (en ese orden,) y terminó hundiendo su tijera en un queso asadero" (38). No obstante, Zoraida decide incluir al extraño dentro de su visión de mundo, proporcionándole un refrigerador. Fernando narra el encuentro de su hermana: "[l]a camioneta amarilla amaneció en distintas esquinas del barrio hasta que Zoraida, mi hermana de en medio decidió hacer el primer negocio de su vida: rentó la mitad de nuestro refrigerador" (38-9).

Esta inclusión hace que Luengas desvincule a los Balmes --supuestos simpatizantes de lo externo-- del resto de los vecinos de San Lorenzo. La reacción proteccionista de Luengas se debe a que su imaginario local no tolera la incorporación de fuereños en su barrio --aún cuando se trate de emigrantes mexicanos venidos de provincia (como el menonita) u otros barrios de la ciudad. Fernando narra la manera en que el peluquero construye la diferencia: "--¡Les salió lo árabe! --gritó Maximiano, quien sabía perfectamente que lo único árabe en la casa eran los nombres con que mi padre bautizó a su hijas" (39). Sin embargo, desde un punto de vista popular, la acción de Zoraida representa un entrecruzamiento de lo cotidiano y lo extraño. En dicho cruce, ella altera los límites previos de localidad; de lo público y lo privado al convertir su refrigerador en un electrodoméstico híbrido: mitad público, mitad privado.

Este ejemplo extremo tiene que ver con la transformación de personajes en vecinos, es decir, en actores locales. Lo curioso es que casi ninguno de los personajes que viven en San Lorenzo son oriundos de ese lugar. Ellos hacen su vida en el barrio pero provienen de distintas regiones del país y el extranjero. La incorporación de estos actores al imaginario local tiene que ver con su participación social en la comunidad, es decir, con un contexto donde ellos pueden construir su identidad como vecinos. Sin embargo, como nos lo muestra la actitud de Luengas, esta incorporación a la comunidad de vecinos nunca es absoluta; más bien, es frágil, conflictiva y tiene que ser construida.

Mientras Villoro presenta la necesidad de construir contextos translocales donde exista la convivencia de lo local y lo externo, Monsiváis asocia esta producción de contextos a una "pérdida del miedo" a los contextos que impiden la articulación de las agencias locales. Para Monsiváis, la producción de dichas articulaciones sociales en la ciudad de México, implica la transcendencia de los límites del orden impuesto. Es decir, vivir "como sin nada" es sentirse libre de representaciones ajenas y capaz de retomar la ciudad y reposerla. Uno de los ejemplos que ofrece Monsiváis es el festejo de las victorias de la selección nacional de fútbol en el monumento a la Independencia. Ahí, el ritual de la celebración recrea una visión alternativa de la nación y del mundo.

En el relajo de los gritos y las porras al equipo tricolor, la gente imagina una ciudad y un México distintos. Monsiváis describe este ritual a través de la imaginación de Juan Gustavo Lepe, un personaje que va a celebrar al Ángel de la Independencia un triunfo de la selección durante el Mundial de 1994 en Estados Unidos:

El quiere hacer a un lado las hipótesis mamonas y entrarle a las porras y a las filas de la conga patriótica y a la Ola. ¿Para que perder el tiempo con elucubraciones si la ciudad entera se ha vuelto un desmadre óptimo? Los chavos bailan sobre el toldo de los camiones, arriesgan la vida al extraer la mitad del cuerpo en los automóviles, se encuentran y se felicitan por ser mexicanos, le pierden el respeto a la autoridad que mejor se ausenta... Por estas horas las turbas (¡pinche palabrita de los rollers!) han tomado el control de la ciudad (33).

A pesar de la existencia de la ciudad oficial, que incluye el Paseo de la Reforma con sus policías, jardines, fuentes y estatuas, la ritualización de la toma de la ciudad por los jóvenes muestra una transformación del decoro oficial en relajo popular. Este ritual de lo nacional adquiere un nivel posnacional en el sentido que la victoria mexicana no depende de la presencia del equipo en territorio nacional ni que los jóvenes que celebran en el Ángel hayan estado presentes en el campo de juego. Los fanáticos se valen de la instantaneidad de los medios de comunicación y el fetichismo de los colores patrios para echar a volar la imaginación del triunfo colectivo. Sin miedo al orden establecido, los jóvenes traen a la superficie pública la ciudad y nación que construyen en sus mentes:

los chavos envueltos en las banderas, lo que ya es ritual,... la chava sobre el toldo del camión con el brassier improvisado que tomó de una bandera...: este nacionalismo será a plazo fijo pero es novedosísimo. Los grandes símbolos ya forman parte del guardarropa más esencial (36).

Estas imágenes muestran la producción de nuevas localidades --la calle es un carnaval, el monumento al Ángel un carro alegórico-- que dan nueva luz a las funciones de la ciudad, a los símbolos nacionales y a las identidades sociales. Perder el miedo a la autoridad, a las comunidades imaginadas por el estado y los medios, permite abrir espacios alternativos a la imaginación. Entre los jóvenes, el pastiche y el reciclaje de símbolos e imágenes ofrecen múltiples posibilidades a su creatividad.²¹ La construcción de un México posnacional se logra al construir alianzas sociales e imaginarias entre los fanáticos-espectadores, los jugadores-héroes patrios, las transmisiones por radio y televisión, y los monumentos-escenarios.

No obstante, la producción de localidades alternativas a la visión oficialista de la ciudad y sus ciudadanos no ocurre sin complicaciones. Para Villoro, la coexistencia de distintas propuestas de localidad problematiza la construcción de agencias locales entre los vecinos. Antes, en la sección introductoria al texto de Villoro, señalé que la llegada de la Clínica Suárez al barrio trae serias repercusiones para los vecinos. Entre ellas, está su habilidad para adaptarse a una nueva presencia dominante en San Lorenzo. No hay duda que la clínica produce cambios en la configuración del barrio. Por un lado, Félix Arcíniegas y el maestro Balmes, padre del protagonista, organizan una campaña para cambiarle el nombre a la calle principal del barrio, en donde está la clínica. A pesar de tener distintos intereses, ambos personajes desean incorporar los beneficios de

la clínica en San Lorenzo. Sin embargo, su mutua intención de producir una nueva localidad fracasa frente a los intereses del estado. A pesar de reunirse con el Regente de la ciudad de México, estos dos vecinos no reciben respuesta oficial a su petición. La única noticia de su fracaso llega montada en motocicleta: "dos motociclistas de lentes oscuros recorrieron la calle con gran alboroto de sus Harley Davidson. Lo que vieron no debió interesarles gran cosa; se apearon en una esquina, pidieron dos elotes 'con todo' y se fueron sin pagar" (43).

A pesar de este fracaso, existen otros vecinos que sí logran subvertir los obstáculos que invaden sus vidas. En un principio, la Clínica Suárez representa uno de estos obstáculos ante el cual existen distintas opiniones. Por un lado, Fernando ve como contradictoria la existencia de una clínica especializada en una zona de la ciudad donde suele haber escasez de todo; por el otro, los vecinos piensan que la clínica va a transformar por completo al barrio. De acuerdo al narrador,

[C]uando la clínica se instaló en San Lorenzo los vecinos pensamos que el barrio cambiaría como una expansión eficiente del hospital. Ha ocurrido lo contrario. En el vestíbulo de los gases nobles no es raro encontrar vendedores ambulantes. Ayer, uno de ellos estuvo a punto de subir conmigo al tercer piso (24).

A lo largo de la novela, Fernando se siente aislado en un mar de contradicciones (la imagen del barrio como isla se mantiene latente en su imaginación). Su visión de mundo, orientada por una fe en la ciencia, el trabajo y el progreso, le impide tolerar la incertidumbre que posee a la clínica con su crisis económica, y al barrio con sus carencias y conflictos sociales. El diario ambular de Fernando por las calles del barrio y los pasillos helicoidales de la clínica se vuelve un completo "desorden." Perdido en el laberinto generado por los flujos legal e ilegal de personas, mercancías e información, Fernando se siente hundido en el caos: "¿h]ay algo más nefasto que quedar al margen en el caos?... [S]entí que en otra parte ocurría algo decisivo para mí. No sería la primera vez que mi vida se decidiera en mi ausencia" (205). Como podemos ver, Fernando guarda una reacción negativa a la confusión de la cotidianidad urbana. No obstante, hay vecinos que logran subvertir el orden cronotópico moderno y construir un nuevo San Lorenzo en el que conviven los agentes de la clínica, del barrio, de la economía formal e informal. Los vecinos que logran transgredir la frontera simbólica que separa la autosuficiencia de la clínica y las carencias socioeconómicas del barrio dejan de desconfiar de las ideas e imágenes externas que penetran el barrio. Al mismo tiempo, su transgresión es correspondida por la directiva de la clínica. Tanto los agentes de la clínica como los del barrio construyen redes sociales que van más allá de los linderos del imaginario particular de Fernando y otros médicos jóvenes de la clínica. Fernando se sorprende de la manera en que los vecinos se mantienen al tanto de lo que pasa en la clínica; de la facilidad con la que el doctor Ugalde establece lazos de compadrazgo con muchos vecinos.

Un factor básico en la construcción de enlaces translocales en la megaciudad es la nivelación de las jerarquías de poder. Dos maneras de lograr dicha nivelación son la pérdida al miedo y a la desconfianza a lo externo y ajeno. Una vez que los actores urbanos se liberan de los conflictivos sentimientos de enajenación pueden aspirar a formar alianzas en sitios diversos y situaciones inesperadas. Para Monsiváis, la producción de acciones locales tiene que ver con la creación de espacios en donde no

los había antes. Dentro del contexto de los espectáculos a control remoto en los que Televisa demuestra su poder tecnológico, los públicos populares emplean los rituales para transformarse en protagonistas de sus propios shows. Sin embargo, el dominio de los medios no ofrece muchas posibilidades de acción a los públicos: "la tele capta al público en su delirio y el público delira en exclusivo beneficio de la tele" (26). A simple vista, los públicos que asisten a los rituales del láser en el estadio Azteca no cuentan con la tecnología necesaria para combatir el dominio de la televisión. En el espectáculo del poder, el rayo láser y el video-clip se auto-representan como los únicos capaces de ordenar los flujos acelerados de tiempos y espacios culturales. En el mundo del control remoto "el público finge ser el Pueblo, y la empresa televisiva finge ser la Historia... *That's the way it is*: el control remoto es el mensaje que la tecnología le entrega a la vida cotidiana" (58-9).

No obstante, los imaginarios del poder --sea éste el estado, los medios o los mercados, o una coproducción de los tres-- no toman en cuenta la capacidad de agencia de los actores urbanos y, por lo tanto, crean espacios donde la inclusión es simplemente simulada. Sin embargo, de acuerdo a Monsiváis, la participación popular en el caos muestra que "nunca se puede convertir a nadie si no quiere ser convertido" (90). Cuando la gente va al estadio, no paga para alabar las grandezas tecnológicas de Televisa ni a "encumbrar" a los "Famosos," sino para "reconocerse en algún nivel del éxito" (27). Los actores urbanos buscan el éxito una vez que adoptan la lógica de la instantaneidad del control remoto. Esto surge con la percepción de la vida real como un espectáculo en el que "el *dentro* y el *afuera* se extinguen como categorías inapelables" (29). En los rituales del consumo de orgullos, emociones y gustos, los actores populares se abren camino en espacios en los que no son incluidos: "se resarcen a su manera de limitaciones educativas y adquisitivas. Carecen de formación artística, pero se dejan estimular por lo Bello, lo Bonito, lo Agil, lo Vistoso, lo Deslumbrante en la Forma. Y no le están pidiendo permiso a nadie" (64).

En la heterogeneidad de los rituales, los actores urbanos encuentran la manera de producir espacios de conocimiento local. Una manera de definir el "éxito" es precisamente la habilidad de crear espacios de producción popular a pesar de las presiones de la cultura dominante. Dentro del contexto del tránsito cotidiano por el Metro de la ciudad de México, Monsiváis señala que "el éxito no es sobrevivir, sino hallar espacio en el espacio" (111). En su pluralidad, los viajes en el metro escenifican la vida en la megaciudad y la construcción de imaginarios particulares que toman por prestados los múltiples productos e imágenes que fluyen por ese espacio. Esta recopilación de imágenes transporta diversas localidades a una sola. Los agentes encargados de llevar a cabo estas producciones se basan en sus experiencias e imaginaciones para seleccionar, apropiarse y sincronizar la variedad de imágenes, poblaciones, mercados, etc. Es decir, los agentes populares negocian con las fuerzas de la cultura oficial, de masas y la global posindustrial, para crear sus visiones de mundo y reconstruir sus contextos cotidianos. Según Monsiváis:

¿Cómo no ser pluralista si el viaje en Metro es lección de unidad en la diversidad? ¿Cómo no ser pluralista cuando se mantiene la identidad a empujones y por obra y gracia de los misterios de la demasia?... En el Metro se

disuelven las fronteras entre un cuerpo y otro, y allí sí que todos se acomodan (112-3).

Tomando como ejemplo a los concheros que ritualizan las danzas aztecas en las calles de la ciudad, Monsiváis indica como ellos "se visten como pueden." La continuación de sus tradiciones es más importante que la disponibilidad de trajes y máscaras "originales." La multiplicidad en el caos permite que estos agentes incorporen elementos de la cultura de masas e iconos transnacionales en sus actos:

Sea cual fuere la causa, los danzantes no se afligen por su heterodoxia, al Señor sólo le ofende la maldad de los corazones y, en la práctica, el vestuario típico se agranda hasta comprender máscaras y trajes de luchadores, el Caballero Aguila se asocia a Octagón, el Tlatoani es pareja de El Santo, el Enmascarado de Plata y el volador de Papantla alterna con Spider Man (49).

En estos ejemplos, Monsiváis apunta hacia la construcción de comunidades colectivas. El exceso de gente hace que la producción de las agencias locales sean comunes: en la ciudad del metro "la especie se vuelve al desorden que niega el vacío... Todo da lo mismo... [se] anula la singularidad, el anonimato" (112).

Considero el consumo como un factor común en los rituales que presenta Monsiváis y en las acciones de los vecinos en la novela de Villoro. En ambos casos, el consumo se vuelve un nodo en el que se intersectan los actores locales en la megaciudad y los de la clínica y el barrio. En la novela, los vecinos, negociantes, pacientes, médicos, y enfermeras establecen alianzas y contactos; negocian sus diferencias y contradicciones. Cuando esto sucede, desaparecen los sentimientos de hostilidad y extrañeza entre clínica y barrio, ambos aprenden a coexistir en sus imaginarios locales correspondientes. Por ejemplo, en un día jueves de tianguis en el barrio, Fernando logra escuchar a un comerciante que grita "¡cómo vendo y cómo de divierto!" (15). En la novela, a través del consumo de mercancías e información, los personajes crean los contextos necesarios para conjugar sus visiones de mundo y adaptarlas a las nuevas realidades del barrio. En un momento de la novela, el ciclista Celestino Morales transforma su cuarto de hospital en club social con cervezas clandestinas; en estación de radio y centro meteorológico. Según el narrador, Celestino

Tiene una radio en el buró, sintonizado a una estación que transmite desde un helicóptero.... En los minutos que pasé en su habitación tres o cuatro colegas llegaron a consultarlo sobre el clima. Mencionó olas de 10 metros en San Juan, palmeras derribadas en Celestún, un hidroavión espectacularmente incrustado en un hotel (101).

No obstante, la incorporación de imaginarios externos no está limitada a la clínica. Algunos personajes como Sebastián Güemes reconvierten su mundo al incorporar imágenes populares y masivas a sus prácticas cotidianas. Güemes fabrica hologramas con micas de colores a los que llama "*videos de los pobres*." Sus creaciones adquieren gusto popular entre los vecinos y fuereños que visitan la clínica. En los tianguis del barrio "se puede comprar un Andrés García que guiña el ojo y lanza besos, un palpitante Sagrado Corazón, un Godzilla que vomita lava" (170). La clave a esta serie de reconversiones ritualizadas la da el protagonista: "todo mundo parecía

dispuesto a convivir con desastres secundarios con tal de salvar lo único salvable (que a estas alturas nadie sabía muy bien qué era)" (254).

El consumo, como nexo entre clínica y barrio, forma parte de un nuevo contexto de libres mercados.²² Los actores locales que participan en este contexto están limitados a las redes de la economía informal. Sin embargo, la novela cuestiona los límites de formalidad, legalidad y exterioridad. Es decir, lo que aparenta ser formal, legal, y externo en el imaginario de algunos personajes, resulta ser lo opuesto en la visión de otros. Villoro señala que lo formal e informal, lo legal e ilegal, vistos a través de ópticas de circulaciones libres, se rigen por lógicas similares de acción y negociación. Por un lado, los espacios plurales donde se llevan a cabo las transacciones de flujos libres se dividen en pequeñas y grandes economías; por el otro, este binarismo se confunde y se muestra como una serie de partes correspondientes de un mismo sistema de redes translocales. Los actores que negocian en estos espacios forman alianzas e inician el camino hacia nuevos imaginarios translocales para San Lorenzo y el país entero.

En las pequeñas economías del barrio, los actores locales venden sus mercancías y servicios entre los empleados y clientes de la clínica: "Ugalde aflojaba el control, permitía que los vendedores medraran en la Planta Baja..., Iniestra [hacia] propuestas inverosímiles para convertirnos en un tianguis..." (113).

Otro negocio conectado con la clínica es el hostel de las *Fumadoras*:

Ellas fueron las primeras en advertir un efecto secundario de los viernes de consulta gratuita: son tantos los menesterosos que muchos se quedan con una ficha para el otro viernes; como les sale muy caro regresar a Mulejé o a Tapachula, pasan una semana medrando en la colonia.... Por suerte, las *Fumadoras* [levantan] a los indigentes al grito de "¡ándenle culeros!", los [acomodan] en el patio de su casa y les [cobran] veinte simbólicos pesos por la noche y un vaso de atole de piña (103-4)

En las grandes economías, la clínica se convierte en proveedora de córneas en un mercado mundial de ojos. De acuerdo al informe de Iniestra, el mapa de México se retraza como un territorio ilimitado para las maquilas y el paso libre de mercancías. Cuando Fernando Balmes, Sara Martínez y Lánder Ugartechea, jóvenes médicos comprometidos con su profesión, confrontan a la directiva de la clínica por sus actos de "ilegalidad," el doctor Garmendia les contesta:

--Tijuana es un paraíso de la maquila, y sospecho que pronto el país entero será igual.

--¿Qué tiene eso qué ver con las córneas? --preguntó Sara.

--Se lo pongo así de fácil: hoy en la mañana mi población de córneas era de 130. Ya les dije que despaché 126 a Tijuana.

--¿No me diga que todas las costureras tienen córneas nuevas?

--Las costureras son sólo un ejemplo del mercado en expansión; en términos de afluencia no son interesantes... Tijuana empezó atendiendo casos locales, pero el verdadero negocio vino después --pasó su mano sobre el expediente, como si leyera por magnetismo--. En 1987 Estados Unidos tuvo un déficit de cinco mil transplantes de córneas; cada operación constaba entonces unos cuatro mil

dólares, ¡Echen cuentas: veinte millones de dólares detenidos por falta de córneas! Desde aquí las podemos surtir en veinticuatro horas, pero las regulaciones sanitarias lo impiden. Todo indica que los tijuanaenses ya encontraron un canal (143-4).

Al principio, la división entre pequeñas y grandes economías mantiene una diferencia entre lo local y lo global. En ambas economías, los vendedores del barrio y los médicos de la clínica no logran ejercer su agencia ya que actúan dentro de un contexto establecido por otros modelos de localidad. Sin embargo, una vez que los vecinos indigenizan a los agentes "fuereños" de la clínica, y el tráfico ilegal del la clínica se normaliza, es decir, se "legaliza," ambos grupos de actores se incorporan en los imaginarios de redes de flujo global. Bajo el nuevo orden global, la directiva de la clínica deja de percibir la agencia real como un enemigo localizado en otro espacio, superior y jerárquico. Cuando la clínica se da cuenta que "el otro lado" o el poder de "arriba" forman parte del "aquí," introduce un ojo eléctrico y una nueva casta de médicos caracterizada por su eficiencia y títulos académicos del extranjero sin importar su nacionalidad, clase social, o relaciones de compadrazgo. Con la llegada de Filandro, el nuevo director del Departamento de Retinas, los médicos ignoran su procedencia: "su origen siguió incierto, había vivido en Montevideo, en Rosario, venía de Harvard" (308). Sin embargo, su presencia y enigma dejan de ser motivos de novedad y preocupación para los demás. Es decir, los flujos culturales, ideológicos y tecnológicos que acarrea Filandro se han incorporado como propios al imaginario translocal de la clínica y el barrio.

En la novela, los avances tecnológicos que coexisten con la transgresión de los límites de las economías informales y formales aún mantienen excluidos a la mayoría de los vecinos y a los trabajadores en las industrias maquiladoras a lo largo del país. Mientras tanto, Monsiváis muestra la producción de espacios de lo popular dentro del mismo ambiente de exclusión al que se refiere Villoro. De acuerdo a Monsiváis, como el Metro de la ciudad, el Tianguis del Chopo es un sitio urbano alternativo donde se entrecruzan "lo mucho y lo demasiado," el nomadismo y la crisis económica. Este Tianguis, fundado en 1980 en las afueras del Museo del Chopo, es el centro de la contracultura de la ciudad. El intercambio, el trueque, la piratería de discos, audio-cassettes, artesanías, posters, videocassettes, souvenir de groupies, etc., y otras características de la economía informal, se reúnen en este Tianguis. Desterritorializado tras las quejas de los vecinos, el Tianguis se traslada a la calle Camelia, en la colonia Guerrero. En este sitio marginal se confunden lo informal con lo formal. Como el tianguis que penetra la Clínica Suárez en San Lorenzo, el Tianguis del Chopo "todo lo adapta (estilos de vida, formas de trato, deseos, usos de tiempo libre) a la lógica de la sobrevivencia, que hace del consumo la zona de elecciones riesgosas" (121). La calidad transgresora de este espacio heterogéneo hace posible la convivencia y confusión entre el comercio informal y el formal. Sin contar con escaparates de neón y tecnologías de rayos láser, el Tianguis crea un sistema de redes "de contactos del vagabundeo" que mantiene a sus actores al tanto de la moda y la noticia en lo que a música internacional se refiere. Monsiváis muestra algunas formas en que los comerciantes y clientes del Tianguis crean espacios musicales alternativos dentro de los circuitos de la cultura posindustrial. Para ello, se pregunta, "¿cómo estar en onda sin dinero, sin viajes, sin

dejarse envolver por los *environments* del high tech?" Como respuesta, el muestra la circulación de productos y actores populares que

viajan y compran CDs y videocassettes que reproducen, intercambian, estudian con deliberación académica y se estudia, más que se lee *Cream* y *Rolling Stone*... los asiduos al Tianguis del Chopo se unifican y se diversifican según los grados de resistencia a la industria cultural o a la televisión comercial (123-4).

El flujo de personas, mercancías e informaciones, el comercio de productos, y la diseminación de capitales y conocimientos muestran una lógica similar a las estrategias del mercado económico global. Esta relación entre lo informal y lo formal en el Tianguis del Chopo, así como la relación entre las grandes y pequeñas economías que coinciden en el barrio de San Lorenzo, indica que los actores urbanos están al tanto de los cambios culturales de la globalización y luchan por abrirse caminos y espacios dentro de las redes de flujos culturales. Monsiváis observa esta relación entre el comercio y la transgresión:

Como en la Bolsa, absortos ante la especulación de portadas y hallazgos, los chavos siguen las carreras de los compact-discs y --tribu perdida y hallada en la contracultura-- viven la ley del exceso, se hartan del fetichismo del arete que en algo protege del convencionalismo del pelo hasta la cintura, abrazan sus adquisiciones (humanas y discográficas), se jactan de las ironías que son romanticismo desatado... y la cultura en algo se democratiza en la marginalidad que nunca lo es tanto (124).

A través de estos ejemplos vemos que los actores urbanos, a pesar de no contar con un espacio propio y estable, emplean su imaginación y conocimiento como pasaportes para viajar y moverse entre diversos contextos de exclusión e inclusión. Dentro de un imaginario de redes sociales, sus constantes tránsitos --reales o virtuales, legales o ilegales-- se conectan y forman sitios de producción translocal. En este nuevo mapa de redes, la solidaridad y la comunidad persisten. Sin embargo, las alianzas no se logran en base a una sola propuesta de legitimidad o dominio. Más bien, son el resultado de una lucha constante por obtener un papel protagónico dentro del teatro cotidiano de la vida urbana.

NOTAS

¹ Susie J. Tanenbaum, *Underground Harmonies. Music and Politics in the Subways of New York* (Ithaca: Cornell UP, 1995) xiv.

² En este trabajo empleo el concepto de "lo popular" de Carlos M. Vilas. De acuerdo a él, lo popular se encuentra en la intersección de la explotación económica y la opresión política. Es necesario aclarar que lo popular esta vinculado a la pobreza pero no se limita a ella; incluye a grupos de la clase media que se movilizan por exigencias políticas como la democratización, las libertades públicas y los derechos civiles. Desde una perspectiva política y cultural, lo popular se identifica con la subordinación y la opresión frente a la dominación articulada por la explotación institucionalizada. Ver Carlos M. Vilas, "Participation, Inequality and the Whereabouts of Democracy," *The New Politics of Inequality in Latin America. Rethinking Participation and Representation* Douglas A. Chambers, et. al., ed. (Oxford: Oxford U P, 1997).

³ Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón, *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. (México: Grijalbo, UAM, 1996).

⁴ Néstor García Canclini, "Los viajes metropolitanos." *La ciudad de los viajeros* (11-42).

⁵ Técnicamente, una megaciudad se caracteriza por tener una población mayor a los diez millones de habitantes. Peter Ward, *Mexico City. The Production and Reproduction of an Urban Environment* (London: Belhaven Press, 1990) xvii.

⁶ En otro texto, García Canclini observa una transición en las identidades de las poblaciones urbanas. El acceso a bienes de consumo y la reducción de la acción política en la esfera pública hacen que cada vez más, las poblaciones ejerzan sus derechos como consumidores más que como ciudadanos. Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (México: Grijalbo, 1995).

⁷ Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983).

⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México: Gustavo Gili, 1987); William Rowe y Vivian Schelling, *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America* (1991. Londres: Verso, 1996).

⁹ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos* (México: Era, 1995).

¹⁰ Roger Bartra, *Oficio mexicano* (México: Grijalbo, 1993).

¹¹ Juan Villoro, *El disparo de argón*. 1991 (México: Alfaguara, 1994).

¹² Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: U Minnesota P, 1996).

¹³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1989) 223.

¹⁴ Según Appadurai, los *ethnoscapes* representan el tránsito de poblaciones; los *mediascapes* equivalen a las imágenes transmitidas mundialmente por los medios y las industrias culturales; los *technoscapes* son los flujos tecnológicos generados por las empresas transnacionales; los *finanscapes* reflejan las transacciones económicas en los mercados internacionales; y los *ideoscapes* representan los proyectos ideológicos diseminados globalmente, tales como la democracia, libertad y derechos humanos (33-6). García Canclini añade que estos proyectos ideológicos no deben limitarse únicamente a los producidos en occidente, mayormente en Europa y Estados Unidos, ya que es importante señalar la influencia de otras formas de pensamiento no occidentales que circulan por el mundo y que provienen de Asia, Africa, o América Latina. (1995, 169).

¹⁵ Appadurai sostiene su argumento empleando los siguientes textos como ejemplos: A. Mattelart, *Transnationals and the Third World: The Struggle for Culture* (South Hadley, Mass: Bergin and Garvey, 1983); y E. Gans, *The End of Culture: Toward a Generative Anthropology* (Berkeley: U California P, 1985).

¹⁶ Beauregard, "Theorizing the Global-Local Connection." *World Cities in a World-System*. Paul L. Knox y Peter J. Taylor (eds.) (Cambridge: Cambridge U P, 1995).

¹⁷ Ver Jonathan Friedmann, "The World City Hypothesis." *Development and Change* 17 (1986): 69-84.

¹⁸ Ver por ejemplo el comentario de García Canclini sobre un texto de Robert Hughes. En él, García Canclini observa la manera en que en Estados Unidos, el estado, las artes y el mercado, preocupados por mantener intactos sus intereses hegemónicos, tienden a representar las artes o artesanía hechas por minorías desde un "moralismo puritano y racista... a la vez [que apoyan] el multiculturalismo populista cuando justifica cualquier exhibición de 'kitsch farragoso' o el apoyo a grupos étnicos que sólo hacen artesanales 'hobbies inocentes.' Sin embargo, de acuerdo a García Canclini, Hughes observa una alternativa contestataria en las producciones de artistas modernos " ya que intentan ayudar a los espectadores a no ser ciudadanos sumisos... [y a] escapar de las ilusiones niveladoras, abstractas, de la democracia occidental" (García Canclini 1995, 187-8). Ver Robert Hughes, *La cultura de la queja. Trifulcas norteamericanas* (Barcelona: Anagrama, 1994).

¹⁹ De acuerdo a García Canclini, debido a la reducción de la esfera pública como foro de crítica social, la participación social dentro de un escenario urbano, que es vuelve ajeno y apolítico, es más una "actuación" cultural que una "acción" política. Por un lado, la actuación es una reconstitución continua de lo que se considera como propio dentro de un escenario ambivalente, y una rearticulación del poder hegemónico; por el otro, la acción implica una expresión afirmativa, muchas veces contestataria, de lo que le pertenece a un sujeto o grupo particular (García Canclini 1989, 260).

²⁰ De acuerdo a Stuart Hall, la globalización consiste en sistematizar ciertas características locales o particulares como modelos comunes a nivel mundial. El nuevo orden de las cosas permite la incorporación y realización de las diferencias y proyectos locales de grupos subalternos, siempre y cuando se cumplan primero los proyectos de los grupos dominantes. Hall no distingue entre lo local y lo global. Para él, ambos forman parte de la identidad de cada grupo o sujeto. Para que una comunidad pueda gozar de un espacio en el cual exponer sus características particulares, (el "conocimiento local" del que habla Appadurai) primero debe identificarse como miembro de los circuitos de la globalización. Stuart Hall, "Old and New Identities, Old and New Ethnicities." *Culture, Globalization and The World-System* Anthony King, ed. (1991. Minneapolis: U Minnesota P, 1997) 41-68.

²¹ Celeste Olalquiaga señala que el pastiche, la parodia y el cinismo son tres estrategias de producción cultural por las que agentes culturales latinoamericanos negocia con la cultura global posindustrial. "Tupinícópolis. The City of Retrofuturistic Indians." *Megalopolis. Contemporary Cultural Sensibilities* (Minneapolis: U Minnesota P, 1989) 75-91.

²² Según Olalquiaga, en la era posindustrial, los intercambios culturales pierden la imposición vertical y fluyen de maneras horizontales. El actual "sistema de reciclaje social" convierte lo cultural en un espacio "duty-free" en donde las jerarquías de control y los valores humanistas se suspenden ante el flujo de capitales, mercancías y bienes que se intercambian y venden al mejor postor.