

## Performances urbanas

Francisco Cruces

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

*Publicado originalmente en: M. A. Aguilar y otros (coords.) Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica. 2009, México y Barcelona: Anthropos, pp. 166-179.*

La idea de *performance* designa un rango de fenómenos expresivos de la vida urbana, una perspectiva para comprenderlos y, en último término, una teoría de la identidad.

En tanto que fenómenos empíricos, las *performances* identifican un repertorio amplio de acciones colectivas en el espacio público: ritos de las instituciones seculares, celebraciones y fiestas, manifestaciones políticas de la civilidad, ciertas intervenciones artísticas de vanguardia y otros modos de exhibición grupal. Tales eventos se caracterizan por su carácter teatral, en el sentido de dibujar o recortar un sujeto dotado de identidad. Ésta puede ser predicada como una esencia permanente, sagrada e inamovible, como sucede con los rituales recurrentes de la nación, la iglesia, la clase social o el grupo étnico. Puede igualmente tratarse de entendimientos leves, encuentros efímeros e identidades en transición, como ocurre con las recientes quedadas o *flash mobs* entre jóvenes urbanos.

Si la identidad colectiva se hace reconocible, es mediante un despliegue de formas expresivas que incluye símbolos, acciones y espacios, pero ante todo a la multitud misma y su movimiento coordinado en el tiempo. Expresivamente marcadas, son representativas. Reclaman espectadores e interpretación. Además son reflexivas, en el sentido de que los participantes están destinados a ser sus primeros y principales espectadores; y también en el sentido, más profundo, de que es mediante la propia acción expresiva como los sujetos se constituyen en calidad de tales.

Por esa razón, llevado a sus últimas consecuencias, el análisis de esta clase de eventos reclama una perspectiva particular: la de la identidad urbana como máscara. Y la del espacio público como artefacto construido. Nos lleva a sospechar, a la Goffman,

que dicho espacio se arma por adición, a partir del entrecruzamiento y acumulación de marcos de sentido que proporcionan innumerables, simultáneos, repetidos actos de performance. Los que ejecutan de forma cotidiana los habitantes de la ciudad.

### **La perspectiva performativa**

El cocinero del restaurante trae en persona, a un comensal escogido, su plato de spaghetti vónvole. Lo gira en el aire para que se muestre ligeramente ante los ojos del cliente, luego lo deposita suavemente sobre la mesa. El agasajado ensaya una amplia sonrisa, alterna su mirada entre el plato y el rostro del improvisado camarero, y acaba celebrando con un comentario jubiloso el excelente aspecto de la comida. “Qué bien entregado, y qué bien recibido”, chismeamos en la mesa de al lado, con envidia y hambre. La breve secuencia materializa un saber rutinario, pero ha sido actuada de tal modo como para transparentar de solo un golpe el placer de comer, el gusto por servir y el agradecimiento por sentirse bien servido. Y para hacer partícipes de tales valores a los incidentales espectadores: es una *performance*.

En el contexto de habla inglesa, el término performance puede utilizarse para referirse a dos cosas distintas, si bien relacionadas. Por un lado, como opuesto a los términos “competencia”, “modelo”, “código”, “estructura” u “orden canónico”, se refiere a la ejecución y el intercambio material de expresiones en una interacción comunicativa concreta, por parte de actores situados en el aquí-y-ahora, como los personajes de nuestro ejemplo. En esta acepción, performance es parcialmente traducible con los términos “ejecución”, “interpretación”, “materialización” o “expresión”.

Aparte de esto, performance también designa un tipo específico de evento social caracterizado por su carácter intenso, acotado en el tiempo y el espacio, estéticamente marcado, encuadrado por ciertas formalidades para su exhibición ante un público (Bauman, 1992: 41ss). Para esta segunda acepción empleamos coloquialmente en castellano “acto”, “acción”, “representación”, “función”, “reunión”, “encuentro” y “puesta en escena”, señalando de modo genérico la existencia de convenciones que proporcionan el marco para una interacción dotada de valor simbólico o ceremonial. En consecuencia, apellidamos tales actos según su sentido manifiesto o atribuido, ya nos parezca que se trata de un “ritual” (litúrgico), una “obra” (teatral), un “concierto” (de

música”), una “celebración” (festiva), un “discurso” (político), una “competición” (deportiva), un “juego” (de azar), una “recepción” (oficial), una “ceremonia” (institucional), un “desfile” (de modas), una “conmemoración” (nacional), un “homenaje” (público), un “banquete” (privado)...

Entre ambos usos se aprecian matices. El primero designa la realización pragmática de cualquier forma expresiva, no un tipo particular. Invita por ello a superar una consideración meramente tipológica o estructural de las tradiciones culturales, para entenderlas en términos procesuales y situacionales: la lengua sería en cierta medida un resultado del hablar, como la danza lo es del bailar y la música de tocar y cantar. Esta noción, que pone del revés las ideas de sentido común sobre la expresión correcta (omnipresentes, por ejemplo, en los conceptos vulgares sobre lo que significa “hablar bien” y sobre el buen gusto en los modales y fórmulas de cortesía), resulta tanto más provocadora cuando la sacamos del estrecho terreno de la lengua legítima para aplicarla a las manifestaciones más variadas de la vida social. Nos permite contemplar, por ejemplo, el calendario como un resultado del festejar; la gastronomía como efecto del cocinar y del comer; el territorio como un acumulado histórico de las operaciones de recorrer, trazar y delimitar, y hasta nuestra propia biografía como la forma en que contamos nuestra vida a otros y a nosotros mismos.

Obvio: la performance será siempre performance *de algo*. Siempre resultará un presupuesto inexcusable la existencia previa de estructuras, códigos, cánones y tradiciones –un *transmissum* susceptible de ser puesto en práctica<sup>1</sup>-. Con todo, y pese a los discursos oficiales que tienden a reificarlas y fetichizarlas, esas formas culturales son susceptibles de contemplarse como el producto de innumerables actos empíricos de ejecución e intercambio, cuya continuidad en el tiempo, aunque no necesariamente

---

<sup>1</sup> Por reducción al absurdo: no podría darse la performance de un texto que nunca existió. Esto nos advierte contra la asunción de una suerte de inmanentismo que exagere el peso real de la actuación performativa, contraponiéndolo a visiones más estructurales o canónicas del campo cultural. El precio a pagar sería sobredimensionar la agencia y la autonomía simbólica de los sujetos –en la terminología de Giddens, sobreestimar las relaciones de presencia a costa de las relaciones *in absentia* de carácter global que condenan a muchas de las expresiones culturalmente heredadas a un carácter fantasmagórico.

Se trata de un falso dilema: pensar en textos sin performance es estéril, pensar en performances de un lenguaje inexistente es imposible. La cuestión puede, empero, transformarse en un problema productivo si la leemos como pregunta empírica sobre los distintos tipos de relación que cada tradición particular mantiene, en un momento dado, con sus diversas puestas en escena –incluyendo, entre otras, la rutinización, la revitalización, la museización, la diversificación o la modernización.

inventada *ex novo*, ha de ser laboriosamente trabajada por quienes las sostienen. Frente a la idea de una reproducción automática de la estructura, la lengua o el canon, hablar en términos performativos implica traer a primer plano actores concretos, variación formal, diferenciación de estilos, significado para los actores, emergencia creativa, disparidad de lecturas, proceso, cambio.

Se trata, en suma, de reconstruir la inversión práctica que todos los afectados deben hacer tanto para producir y mantener una forma cultural como para modificarla. Esa inversión no es meramente “simbólica” (en el sentido de imaginaria), sino también política y material. Las dimensiones formales de la performance arrastran consigo otras, no siempre suficientemente representadas en el discurso logocéntrico sobre lo cultural: indexicalidad, reflexividad, sensorialidad, emoción, corporalidad. En este punto, sacar a bailar a una chava no es distinto a hacer un discurso ante la academia sueca. Baile y premio, en tanto estructuras o tradiciones, sólo se realizan en la densidad del encuentro concreto -pedida o discurso- entre seres de carne y hueso que se revelan en el despliegue de su acción como buenos o malos hablantes, practicantes, danzantes, declarantes o desfilantes que sudan y sienten, gozan y padecen<sup>2</sup>.

La primera acepción del concepto de performance subraya así, sobre una suerte de continuum comunicativo, una condición genérica para toda expresión humana: la de ser acción social dotada de consecuencias (algo que Austin caracterizó como “hacer cosas con palabras”). Por contraste, la segunda acepción recorta, mediante el empleo del plural -performances- ciertas situaciones y eventos comunicativos en calidad de unidades discretas, diferenciadas, objeto de consideración especial; como si fueran performativas por antonomasia. Ritual y fiesta, concierto y ceremonia, relato y show, comparten esa condición de unidades de acción simbólica en el tiempo y el espacio, acontecimientos singulares que reclaman ser atendidos por derecho propio. Al estilizar y convencionalizar la forma expresiva, traen al centro de la atención el propio proceso comunicativo como un mensaje en sí mismo. Al mismo tiempo, someten a la apreciación pública la eficacia y maestría de los protagonistas en el manejo de las reglas

---

<sup>2</sup> Nunca se insistirá lo suficiente en el carácter material -esto es, incorporado y enactuado- de toda forma de manifestación cultural, y en sus implicaciones necesariamente políticas. Desde este prisma “conservar la cultura” es por definición imposible, y el cierre semiótico de las identidades culturales una pretensión condenada al fracaso.

de la situación. El carácter objetivado de este tipo de eventos no deriva, por tanto, del punto de vista del analista, sino del conocimiento local de los participantes.

En su calidad de situaciones especiales para el encuentro y la exhibición, tales performances poseen ciertas peculiaridades: (a) Tienen un carácter *metacomunicativamente marcado*; en términos de Goffman, proporcionan al mismo tiempo el marco de la interacción y la clave en que éste debe ser leído. (b) Son *estilizadas*, suponen una manipulación con fines expresivos de las convenciones y expectativas del público. (c) *Comentan* el discurrir de la vida corriente, sea de manera implícita o en los elaborados lenguajes de la metáfora, el símbolo, la ironía y la parodia. (d) Son *recursivas*: se fundamentan en la capacidad del lenguaje humano para autorreferirse tomándose indefinidamente como objeto. (e) Su formato es fuertemente *presentacional* (indexical), más que representacional o proposicional. (f) Son *reflexivas*, involucrando en distintos grados la identidad de los participantes.

Al caracterizar su formato como presentacional quiero decir que su significatividad no es reductible a una lista de temas, contenidos, referentes o creencias. Reside, por el contrario, en su capacidad para mostrar, evocar, señalar, apuntar o aludir a una red densa de significados compartidos. Y lo hacen por medio de la manera particular en que, en un momento y lugar dado, cada actor se compromete con -o se posiciona ante- tales redes de significación. Como ha señalado Rappaport a propósito del ritual, éste no “representa” un significado determinado: lo actualiza, encarna e incorpora. Los participantes mismos se vuelven parte fundamental de lo que con él se quiere dar a entender<sup>3</sup>. En esa medida, “representación” no ha de tomarse en el sentido semiótico de “sustituir a”, sino más bien en el antiguo sentido político de “hablar en nombre de”.

La reflexividad se produce a distintos niveles. En un plano superficial, toda performance construye un grupo y estipula cierta vinculación interna, así el grupo pueda ser pasajero y la vinculación muy liviana (pensemos en el mínimo contrato

---

<sup>3</sup> “El término participación sugiere algo más vinculante que lo que connotan autoridad o conformidad. La comunicación implica transmisores, receptores y mensajes, pero en las performances rituales los transmisores se hallan siempre entre los principales receptores de sus propios mensajes; hay una fusión parcial del transmisor y el receptor. Una ulterior fusión que se produce durante el ritual consiste en que el transmisor-receptor se vuelve uno con su mensaje. Al conformarse al orden que es traído a la vida mediante la performance, el performador se vuelve por un momento parte de él” (Rappaport, 1992: 253, la traducción es mía).

comunicativo que implican ir al teatro, saludar a los vecinos, almorzar con colegas). Un paso más allá, es común encontrar que los participantes están destinados a ser receptores de su propia acción (desde la hinchada que hace la ola hasta los marchantes que corean eslóganes de protesta). En un sentido más profundo, resulta inexacto decir que la acción performativa “expresa una identidad”. En realidad la constituye, al dar visibilidad al sujeto en un espacio intersubjetivo. Esto se hace evidente en el plano de la conversación, donde es imposible que alguien se erija como locutor sin que simultáneamente defina, mediante el uso de pronombres y deícticos, su propia posición en relación con la de los demás participantes. No lo es menos en el análisis de comportamientos festivos, ceremoniales y rituales, donde la habitual distinción entre protagonistas y público tiende a disolverse en la emergencia de un sujeto celebrante de naturaleza colectiva.

Ahora puede apreciarse que las dos acepciones de lo performativo no son independientes. La primera afirma que toda expresión es una acción y que, en consecuencia, su sentido último es inseparable de su uso en contexto. La segunda selecciona ciertas formas de acción como particularmente expresivas para acceder a las sutilezas de la vida social. Ambas hipótesis se hallan relacionadas. Hablando con propiedad, no creo que pueda existir, por definición, una “teoría performativa” del mundo social, pues entraría de algún modo en contradicción con el situacionismo de las declaraciones precedentes. Pero sí hay una *perspectiva* performativa. Consiste precisamente en una indagación activa de esa relación –siempre situada, compleja y sutil- entre acciones y expresiones, procesos y estructuras, productos y experiencias<sup>4</sup>.

El término inglés *performance* tiene la virtud de poner juntas esas dos dimensiones, algo que no se produce naturalmente en castellano. Es por eso –además de por sumisión académica al imperialismo- por lo que, tras varias décadas de

---

<sup>4</sup> Frente a la noción de sentido común de que lo que se limita a realizar el sujeto que actualiza una tradición cultural es ejecutar una partitura preexistente, la perspectiva performativa nos recuerda que todo uso semiótico es, de alguna manera, desplazado. Salvo por el fiat autoritario al que nos habitúan academias, conservatorios, museos y ministerios, no hay manera posible de establecer propiamente una diferencia real entre usos literales, canónicos u originarios y usos desplazados o figurados de los códigos simbólicos. Este hecho, referido en términos de la iterabilidad del signo en el texto de Díaz Cruz (en este volumen), ha sido también tematizado en la tradición peirceana como semiosis ilimitada. Ejecutar signos es siempre entrar a un juego de riesgo: el de formar parte de una cadena de interpretantes por definición abierta e inconclusa.

performatividad, continuamos dependiendo del neologismo para hablar de estas cosas. Se trata de movilizar a nuestro favor toda una tradición de análisis que, surgida de estudios lingüísticos internacionales (pienso entre otras en la obra de Jakobson, Labov, Bajtin, Burke, Barthes y Benveniste), se extendió al conjunto de la expresividad humana en el trabajo de folkloristas, historiadores, sociólogos y antropólogos, ofreciendo la posibilidad de abordar la vida social desde el modelo dramatólogo que aportan las distintas modalidades de performance cultural (para una variedad de aproximaciones, v. Velasco, 1982; Bourdieu, 1985; Bauman, 1992; Fernandez, 2001; Finnegan, 1998 y 2000).

Quiero destacar dos potencialidades de este punto de vista. Primero, su carácter básicamente etnográfico: su apertura al espíritu y procedimientos de la etnografía entendida como una reconstrucción de sentidos locales arraigados en la interacción entre actores situados (así sea a distancia y en formas tecnológicamente mediadas). Al margen de todo discurso *urbi et orbe* sobre las estructuras del orden global y la mundialización de la cultura, en la medida en que el significado resida en el uso, seguiremos precisando etnografiarlo.

El segundo colofón es el potencial crítico de esta perspectiva frente a reduccionismos habituales. Pienso, por un lado, en el recorte instrumentalista y utilitario caro a los discursos más mecanicistas de lo social, donde el valor de cosas, saberes y prácticas es escuetamente medido sea por su función en la división del trabajo, sea por su valor de cambio inmediato. En un reduccionismo simétrico y paralelo al anterior, distintas instancias promueven activamente la comodificación, objetivación y racionalización de los procesos vivos de la expresión cultural –pensemos, por ejemplo, en el carácter enfático, de originalidad irrepetible, que el campo artístico cultivado otorga a las ideas de autoría y obra; en el patrimonialismo institucional respecto a las culturas populares, con su impulso a la colección, la canonización y el reencantamiento; en el fundamentalismo cultural de algunos movimientos sociales, tratado por Grimson en este simposio y contra el que García Canclini también ha alertado. Una perspectiva performativa supone un correctivo saludable tanto respecto de la reducción utilitaria como de la celebración mistificante. Aspira a poner en primer plano la capacidad de los actores para producir sentidos compartidos. Con ello huye de cualquier lectura inocente o mecánica de las relaciones, siempre complejas, entre cultura e identidad.

## Performances urbanas

Escribió Jorge Ibarguengoitia en una de sus crónicas que en México existe un misterio en torno al culto a los héroes patrios. Se les celebra más que en ningún otro sitio –los colores de la bandera figuran hasta en los chiles en nogada-. A pesar de ello, decía no haber conocido realmente a un solo mexicano que de verdad quisiera dedicar su vida a imitarlos. Todos tuvieron muy malas muertes.

Una consideración de la ciudad de México desde el punto de vista de algunas de las performances que tienen lugar en sus calles y plazas trae a la luz la presencia de una geografía heroica e histórica que va de Cuauhtemoc a Madero, de Pancho Villa a Juárez, de Carranza a los Niños Héroes. Recorrí algo de esa geografía en los noventa, al hilo de las constantes marchas de protesta catalizadas por la apertura postsalinista. Su centro simbólico, el Zócalo, tomado metafóricamente como corazón de la ciudad, el país, el gobierno y la cultura, era invariablemente objeto (junto con la Villa de Guadalupe) del peregrinar de los inconformes. Ciertamente: lo que la sorna iconoclasta del novelista nos da a entender es que esa presencia del pasado en el presente urbano no ha de tomarse literalmente, sino como una predicación meramente actuada, representada, hasta cierto punto convenida. La iconoclastia es una actitud siempre saludable frente al culto a los muertos, rito fundacional de la modernidad desde la Revolución Francesa. Pues en él puede leerse, de forma ambivalente, tanto que los vivos honran a sus muertos como que –¡el muerto al hoyo!- los vivos utilizan en provecho propio la fuerza de esa memoria.

La presencia de un pasado performativamente renovado en los actos y símbolos del presente tomaba otros formatos además del heroico y nacionalista. Sin embargo, éste me pareció idiosincrático de la vida defeña. Encontré manifestantes que celebraban el día del orgullo gay con una visita-homenaje a Juárez, besándose en el proscenio del Hemiciclo que hay en su memoria, junto a la Alameda central. Para defender la escuela pública, los escolares desfilaban cantando himnos tras enormes banderas tricolor. Los concheros acudían al templo mayor a poner en escena una inverosímil continuidad con los aztecas. Los zapatistas actuaban su unidad-en-la-totalidad replicándose *ad libitum* con sus pasamontañas (todos somos Marcos, todos somos Zapata). Los campesinos e indígenas paseaban pancartas donde podía leerse, en caligrafía primorosa, una épica tremenda de larga *durée* sobre el sacrificio y la reciprocidad: “Porque el color de la sangre jamás se olvida” (Cruces, 1998; 2006: 91ss.).



Además de esta bien asentada religión civil, elaborada desde el Estado pero reapropiada por los movimientos sociales, había otros formatos de acción colectiva como el festivo, el mediático y el religioso. La riqueza de análisis de las marchas de protesta consistió precisamente en ir revelando cómo este tipo de eventos moviliza un auténtico multimedia donde se vienen a hibridar los heterogéneos lenguajes de la fiesta tradicional, el folklore campesino, el catch popular, el culto a los difuntos, la sorda presencia de animales y máquinas, las plásticas del cómic y la estampa, la máscara y el disfraz, la desnudez y el desorden corporal, la mentada y el albur, la injuria y el don, la risa y el juego, el simulacro y el teatro, así como los lenguajes mediáticos aportados por la radio, la foto y la tele. Ahora han hecho aparición internet y los celulares.

El tono de los lenguajes e imágenes mexicanos es único<sup>5</sup>. Con todo, el ejemplo ilustra algunas de las temáticas suscitadas de manera general por la aplicación de una perspectiva performativa a la escena urbana contemporánea: (a) El panorama de una diversidad de actores desplegando sus pretensiones identitarias en el espacio público de la ciudad. (b) La proliferación de formas seculares de ritualidad, tanto en sus persistentes versiones duras (sacra fundacionales de la nación, la etnia y la comunidad de creyentes) como en emergentes versiones light (suscripción a comunidades interpretativas, estilos de vida e identidades desterritorializadas). (c) Un ethos de civilidad y urbanidad como telón de fondo obligado de los comportamientos, así sea para transgredirlo e impugnarlo. (d) Una diversidad de economías políticas de la tradición donde concurren, con diferentes intereses y resultados, las heterogéneas instancias del mercado, el estado, los medios, el turismo, las corporaciones locales, los movimientos sociales, las comunidades y los portadores particulares de tradiciones expresivas (produciendo invenciones, revitalizaciones, folklorizaciones, apropiaciones y resignificaciones diversas). (e) El desdibujamiento de la noción holista y comunitaria del sujeto colectivo, en favor de una intervención de otro tipo de actores. Se aprecia, por una parte, el protagonismo creciente en el tejido urbano de sujetos más rígidos y

---

<sup>5</sup> Como también lo era, a su manera, el de los materiales sobre el proceso de recuperación festiva tras la democracia en Madrid, que trabajé durante los ochenta. Lo mismo puede decirse respecto a los análisis etnográficos sobre memoria oral, conciertos, mítines, asociacionismo y recepción de música realizados con posterioridad en las ciudades de Bogotá, Leganés y Salamanca. En todos esos casos encuentro, sin embargo, coincidencias destacables en cuanto a temas, actores y procesos (Cruces, 2006).

vertebrados, como las corporaciones y, por otro, más fluidos y porosos, como las redes y los individuos. (f) La consideración ambivalente de la multitud, tanto fuente de legitimidad como amenaza de desorden.

En definitiva, lo que una perspectiva performativa permite leer a través de las fiestas, los rituales políticos o las narrativas urbanas son los modos en que la ciudad ventila incesantemente su conflictiva relación con el pasado. Si “tradicional” resulta siempre un epíteto equívoco, en la ciudad moderna lo es por partida doble. Considerando la radicalidad de las transformaciones espaciales y tecnológicas habidas durante el siglo XIX, las continuidades culturales resultan más proclamadas que reales. Baste evocar los objetos parisinos de Walter Benjamin: pasajes y centros comerciales, construcciones en hierro, paseos por el bulevar, novedades perfectamente naturalizadas hoy como ingredientes de nuestro sentido común urbano (Ortiz, 2000). Paradójicamente, son los rituales del territorio, la familia y la nación quienes se han encargado de suturar esa intensa experiencia de discontinuidad, al proclamar y poner en acto la vigencia del pasado, la permanencia de los grupos, la perennidad de los vínculos.

Quiero terminar sugiriendo algunos fenómenos de corte más reciente susceptibles de analizarse productivamente desde este punto de vista. El primero es la autopresentación sonriente de los sistemas expertos en la modernidad tardía. A este proceso clave, pensado en términos de *repersonalización*, hemos dedicado recientemente una monografía (Velasco *et al.*, 2006). La transformación es general, afecta por igual a las corporaciones locales, las instituciones políticas o las empresas comerciales y de servicios. Todos quieren “satisfacer a sus consumidores”, “abrirse al público”, “estar más cerca de los ciudadanos”, en suma, recuperar como interlocutores activos a los sujetos pacientes de su conocimiento experto, previamente excluidos de él –reducidos a número, expediente, caso, cuerpo o materia de actuación-. No hay que trivializar tales promesas. No se trata de mero maquillaje o simulacro, sino de performance. El proceso de *repersonalización* implica algo más que llamar ciudadanos a los administrados; más que retirar las ventanillas de los bancos y cambiarlas por mesas; más que solicitar a los pacientes de los hospitales su consentimiento informado. Pero implica, desde luego, todas esas cosas. Y las consecuencias son de hondo calado. De modo que el juego entre aquello que Goffman llamara con acierto el “mostrador” y las “bambalinas” de los lugares públicos está sufriendo una reconversión drástica, que

involucra por igual las formas de reflexividad de los usuarios, las instituciones y los profesionales que trabajan en ellas.

Una segunda cuestión se refiere a la aparición de nuevos repertorios. Frente a los ritos de civilidad clásicos citados más arriba, algunos géneros emergentes de performance urbana parecen apuntar en otras direcciones: (1) la labilidad de las redes y las corporaciones desancladas como sujetos protagónicos; (2) un presente extendido, intensificado; (3) las sutiles continuidades y discontinuidades –entradas y salidas- con respecto al régimen de autorrepresentación de la ciudad industrial heredada. Un buen ejemplo son las llamadas “quedadas” o flash mobs entre jóvenes urbanos, un tipo de evento en el que se entrecruzan la apropiación de espacios emblemáticos de la ciudad, el uso coordinado de las tecnologías de la movilidad (internet, móviles, vídeo) y un sentido tan lúdico como artístico de elaboración de acciones colectivas. En Madrid tienen pocos años, mimetizan otras iniciadas en San Francisco, Nueva York, París o Roma. Guerras de almohadas, cadenas de besos, pintadas ficticias (sin pintura), congelamientos colectivos en la estación de tren, conciertos de politonos, baile con cascos en el metro (*clubbing*), hacer de paparazzi, son algunas de las *moBidas* (sic.) convocadas en la ciudad de Madrid en los últimos meses, que acto seguido aparecen colgadas en imágenes y comentadas en la web. En palabras de un participante: “Las mobidas son concentraciones de gente que se reúne sin siquiera conocerse. Si el mob es además ‘flash’, quiere decir que la concentración dura muy poco tiempo. Las concentraciones, manifestaciones o como quiera que se les llame aquí, han de seguir una cierta puntualidad y sincronización para que funcionen. El porqué del asunto depende de cada uno de los participantes pero en un principio sirve para pasarlo bien”. Se trata, en suma, de coordinarse con desconocidos para provocar una imagen inaudita, distópica respecto a la vida del resto de la ciudad, y luego verla objetivada en la pantalla. En las antípodas de los lazos eternos de sangre y la comunidad de destino celebrados por los repertorios clásicos del heroísmo civil, las flash mobs extreman el carácter efímero, desanclado y poco vinculante de la fiesta como lenguaje común de la multitud anónima<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Observadores de la emergente cultura-red han llamado la atención sobre los usos de movilización de estas tecnologías en conflictos políticos, así como en movilizaciones cooperativas de la sociedad civil. Reinghold ha acuñado el término *smart mobs*, mientras que Archilla y Ronfeldt –significativamente, dos analistas de teoría de juegos- denominan *netware* a formas de enfrentamiento que combinan redes sociales, sofisticadas tecnologías de comunicación y estructuras de organización descentralizadas (cf.

Finalmente, ¿podría el conjunto de la vida urbana contemplarse como un enorme escenario performativo? Se me antoja esa una de las lecturas posibles de *Paris ville invisible*, el denso y sugerente ensayo textual/fotográfico de Latour y Hermant (2000) – en sus propios términos, una “ópera sociológica”-. Aborda entre otras cuestiones la de los *oligopticones* de la ciudad: los lugares y tecnologías desde los cuales volver visible su inaprehensible totalidad. Frente a la imagen paranoide del panopticon benthamiano y foucaultiano –algún lugar sistémico desde el que se accedería a la visión total de las cosas-, el oligopticon parece más modesto. En él sólo se podrá ver algo a condición de renunciar a verlo todo -a condición de simplificar la realidad y parametrizarla, hasta tornarla un modelo a escala, extremadamente reducido, en función de unos intereses concretos<sup>7</sup>. Este ensayo etnográfico ofrece un paseo fascinante por el sistema meteorológico, el servicio de denominación de calles, las videocámaras policiales, el mapa patrón de la ciudad, la planificación del sistema de semáforos (diseñado en los años cuarenta por un señor con boina, sobre una maqueta de escayola). Asistimos con sorpresa a las maneras ocultas con que la urbe se produce a sí misma a cada instante; por ejemplo, un servicio especial recorre las calles para reponer los rótulos de los nombres que se desprenden o cambian. La permanencia de la ciudad como artefacto no es exactamente ilusoria. Pero pende de una noción más fluida de lo real, cercana a la metáfora latouriana del plasma. La receta de este autor para no dejarnos ofuscar por las reificaciones de la Sociedad o el Sistema es, entonces, ejercitar una cartografía de apariencia simple: describir minuciosamente la red de envíos y reenvíos que entretejen los múltiples actos de sentido urbanos. Pues ellos albergan el misterio esencial de todas las grandes ciudades, “¿Cómo es posible que conviva aquí tanta gente junta?”. En el concepto de performance se encontrará una parte de la respuesta.

## **Bibliografía**

Bauman, R. (1992) “Performance”. En R. Bauman (ed.) *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, pp. 41-49. New York, Oxford: Oxford University Press.

---

Reinhold, 2002: 157ss.). Sin embargo es significativa la ausencia de análisis de las “mobidas” como fenómenos específicamente expresivos y rituales.

<sup>7</sup> Debo estas observaciones a la lectura colectiva de dicho texto con los colegas del Grupo de Estudios Urbanos de la UNED, y en particular a Fernando Monge.

- Bourdieu, P. (1985) *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal.
- Cruces, F. (1998) “Las marchas de protesta por la ciudad”. En: Néstor García Canclini (ed.) *Cultura y comunicación en Ciudad de México*, vol. II. México: Grijalbo, pp. 26-83.
- Cruces, F. (2006) *Símbolos en la ciudad. Lecturas de antropología urbana*. Madrid: UNED.
- Fernandez, J. W (ed.) (2001) *Irony in action: anthropology, practice and the moral imagination*. Chicago: University of Chicago Press.
- Finnegan, R. (1998) *Tales of the city: a study of narrative and urban life*. London: Routledge.
- Finnegan, R. (2000) *Communicating. The multiple modes of human interconnection*. London y New York: Routledge.
- Latour, B.; Hermant, E. (1998) *Paris ville invisible*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/La Découverte.
- Ortiz, R. (2000) *Modernidad y espacio. Benjamin en Paris*. Buenos Aires: Norma.
- Rappaport, R. (1992) “Ritual”. En R. Bauman (ed.) *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, pp. 249-260. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Reinghold, H. (2002) *Smart mobs. The next social revolution. Transforming Cultures and Communities in the Age of Instant Access*. Cambridge: Basic Books.
- Velasco, H. (ed.) (1982) *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Tres. Catorce. Diecisiete.
- Velasco, H. et al. (2006) *La sonrisa de la institución. Confianza y riesgo en sistemas expertos*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

**Nota biográfica.** Francisco Cruces es profesor de antropología en el Departamento de Antropología Social y Cultural de la UNED. Ha investigado sobre distintas manifestaciones simbólicas de la cultura popular urbana, incluyendo música, fiestas, marchas, oralidad y rituales, con trabajos de campo en el Valle del Jerte (Cáceres), Madrid, Ciudad de México y Bogotá.