

Cargo Culte: La estética del Culto de cargo en el contexto urbano posindustrial de la Ciudad de México

Cargo Culte: The aesthetics of Cargo Cults in the postindustrial urban context of Mexico City

Hernández Robles, Edgar Carlos

Universidad Nacional Autónoma de México

PALABRAS CLAVE

Dibujo, dispositivo, decolonial, bricoleur, cargo cult

RESUMEN

La Ciudad de México ha visto en los últimos veinte años diversas formas de habitar sus espacios públicos, convertidos también en espacios de conflicto por las condiciones geo-políticas imperantes, estos no-sitios han sido poblados por manifestaciones estéticas, todas coincidentes en una gramática visual de la apropiación, el emplazamiento y la acumulación de objetos en desuso, chatarra y demás excedentes de un sistema económico alguna vez promesa de modernidad que nunca llegó. Este proyecto construyó un puente entre estas manifestaciones estéticas urbanas con el fenómeno aparecido durante la Segunda Guerra Mundial en las islas de Oceanía Remota: los cargo cults, mito que incubó los movimientos de independencia en este archipiélago. La investigación abordó éste puente desde el dibujo en la noción de dispositivo: entidad transversal, heurística y autónoma que a partir de una estrategia situacionista generó una taxonomía conformada por 22 láminas de medio tono a la usanza de la ilustración científica, la cual recopiló utilizando la deriva como trabajo de campo diversos ensamblajes callejeros en la ciudad, siendo todos construidos por bricoleurs: creadores anónimos-colectivos. La investigación especula que estos ensamblajes poseen una carga simbólica emancipatoria. Esta tesis contribuye al estudio del dibujo como un dispositivo, que opera como palanca para articular ideas, aprehender el mundo y colaborar en nuevos saberes universales, decoloniales y emancipatorios como posibilidades de afirmación colectiva.

KEY WORDS

drawing, dispositif, decolonial, bricoleur, cargo cult

ABSTRACT

Over the last 20 years Mexico City has witnessed a remarkable take over of the public space, becoming the ideal venue for the sprout of very unique aesthetic manifestations, which reflect the specific geopolitical conditions the metropolis has experienced throughout these years.

Urban non-sites have become home to a diverse set of anonymous assemblages created by bricoleurs —anonymous, collective authors— with discarded objects, junk and other surplus of an economic system once the promise of a modernity which never came, each and every one of them featuring a visual grammar that consists of appropriation, site-specific relevance and accumulation.

This project builds a bridge between these assemblages and cargo cults, a phenomenon appeared during World War II in New Guinea: a native myth which eventually triggered the independence movements in the Islands.

Using the Situationist strategy of derive to approach these street assemblages as material expressions with an aesthetic and symbolical cargo, and drawing as a dispositif —intended as a transversal, autonomous and heuristic entity—, the urban field-work generated a taxonomy of twenty-two halftone plates in the style of scientific illustration.

This thesis contributes to the field of study of drawing as a dispositif, which operates as a lever to articulate ideas, to help grasp the world and collaborate in the development of universal, decolonial and emancipating knowledge as a means to collective identity affirmation.

Cargo Culte. Una estética de afirmación colectiva anónima en la Ciudad de México y el dibujo dispositivo en la investigación artística

Cargo Culte nace a partir de dos puntos distantes en el continuo espacio-tiempo: el primero se encuentra en el número 219 de la calle Francisco Fernández Valentín del barrio Insurgentes de la ciudad de Durango, en México, donde Carlos, mi abuelo paterno, instaló un pequeño taller en el patio al fondo de su casa. A pesar de las limitaciones que le imponía la silla de ruedas que usaba desde el día del accidente que había paralizado sus piernas, todos los días el 'patio-taller' se poblaba de sus reparaciones, diseños, intervenciones y objetos, un bricolaje de híbridos a medio armar, de herramientas y de chatarra. En el muro de ese patio estaba montada una serie de objetos a modo de catálogo, una suerte de colección/amontonamiento que ocurría como un afortunado accidente y parecía tener sentido en el caos imperante de ese improvisado taller.

El recuerdo de esa instalación siguió reverberando en mi memoria, incubándose, hasta varios años después cuando escuché la séptima y última canción de *Histoire de Melody Nelson*, álbum concepto donde Serge Gainsbourg narra el encuentro con Melody, un amor clandestino que desaparecerá en un accidente de avión y a quien Serge rendirá un culto por su retorno: un Cargo Culte. Tras una obsesiva búsqueda para entender qué era el ‘cargo’ al que el señor Gainsbourg se refería, me encontré con un fenómeno cultural fascinante, que se convertiría, eventualmente, en el segundo punto de origen para detonar esta investigación.

Naturalmente, el primer paso fue conectar esos dos puntos para entender cómo, desde un proyecto de investigación artística, se podría crear un puente entre dos momentos históricos específicos e interpretar un mensaje subyacente al acomodo, a la acumulación y al amontonamiento de los objetos personales en el lugar de trabajo. Todo esto resultó en la formulación de la siguiente pregunta: ¿Existe una relación entre los ensamblajes anónimos callejeros, utilizados a modo de apropiación del espacio público en la Ciudad de México, como una suerte de estética vernácula de autoafirmación colectiva y las expresiones escultórico-totémicas que acompañaron el cargo cult de los pueblos de Oceanía Remota?

Para responder a estas preguntas, se planteó una reflexión transdisciplinaria desde cuatro perspectivas: la antropología, la estética, las artes y el dibujo. Cada una de ellas generó un nodo temático autónomo, a forma de capítulos independientes que fueron estructurando metodológicamente la investigación desde una lógica horizontal y sin jerarquías.

Posteriormente, el proceso fue definir y entender cabalmente qué fueron los cargo cults, rituales aparecidos en Papúa Nueva Guinea tras al encuentro entre los visitantes occidentales y la población indígena de la isla durante la ocupación militar del archipiélago en la Segunda Guerra Mundial, que provocó un impacto considerable en la cultura y en la psique de sus habitantes. El culto planteaba que todos los bienes de consumo, es decir el cargo traído por los barcos y aviones que pasaron por las islas, tenían un origen divino y estaban destinados a la población nativa. Como cualquier mito, que todo el tiempo de manera activa se construye, evoluciona y eventualmente cambia, los cargo cults interpretaron la llegada de los visitantes occidentales como la señal de la pronta venida de Mansren, el creador del mundo en el mito local; sin embargo, con el tiempo el culto fue mutando a la creencia de que los ‘blancos’ se habían hecho del cargo de forma ilegítima, apropiándose del ritual para llamar la atención de los dioses, haciendo que llegaran grandes ‘pájaros de fuego’ llenos de cargo. De tal suerte, los habitantes de las islas se apropiaron del ‘lenguaje’ ritual de los occidentales y años después de la ocupación militar generaron un singular fenómeno estético de apropiación alegórica a partir de la construcción de pistas de aterrizaje, muelles, barcos, aviones y torres de control, con los materiales y las herramientas que tenían a la mano: troncos, basura, palmas, lianas, cocos, entre otros, así como los rituales que acompañaban a estas construcciones: vigías que buscaban en el horizonte

barcos o aviones y se comunicaban a través de ‘radios’ fabricadas con cuerdas, esperando pacientemente la respuesta de Mansren.

Ahora bien, para poder explicar como los cargo cults se conectan a las manifestaciones vernáculas de apropiación del espacio público en la Ciudad de México, se abordaron las perspectivas propuestas por el sociólogo inglés Peter Worsley en *Al son de la trompeta* final (Worsley, 1980) y por el antropólogo Marvin Harris en *El culto fantasma* (Harris, 1998). Ambas refieren a las repercusiones políticas que los cultos tuvieron en la población de las islas, que permitió a los habitantes de las islas de Oceanía Remota apropiarse de un mensaje, representado por la presencia del mundo industrializado, y subvertirlo como un ejercicio de autoafirmación, sentando las bases para un proceso de afirmación colectiva que llevó a la posterior independencia de Papúa Nueva Guinea y del resto del archipiélago.

De la misma manera, en América operó el ethos barroco, definido por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (2008) como la estetización desmedida de la vida cotidiana como estrategia de resistencia que permitió a la población mestiza del continente sobrevivir al exterminio durante la Colonia en el siglo XVI.

El ethos barroco aparece así como una suerte de autopoiesis¹, de autogestión de la vida a partir de una expansión de la existencia, apegada a una manera de vivir en la que un creador –encarnado en la figura del bricoleur– insiste en la vigencia y rescate de sus valores, y de su identificación como sujeto.

La actual Ciudad de México, orbe posindustrial, es un espacio simbólico y de conflicto, pero también generador de contexto. Se trata de una ciudad inmersa en lo que José Luis Brea (1991) definió un ‘efecto barroco’, haciendo referencia más a la alegorización del barroco como momento histórico que a la repetición específica de un periodo cultural y artístico de la humanidad. La ciudad vista como espacio para la fragmentación, la fugacidad, la nostalgia, la multiplicidad y el consumo.

Esta ciudad construida a partir de su propia destrucción sistemática y en permanente transformación, es donde aparece la figura del hacedor de objetos, del progenitor de significados: el bricoleur, creador urbano anónimo que genera manifestaciones materiales en un cruce entre el trabajo y el ocio, uno como extensión del otro, y viceversa. El término hace referencia al individuo que acumula, coloca, apropia, amontona y transforma, usando la estrategia del desorden como método de habilidad práctica que opera fuera de un discurso regulador y funciona para intervenir el espacio público, reconfigurar un área de trabajo, acomodar

¹La *autopoiesis* aparece por primera vez en el trabajo de los biólogos chilenos Francisco Varela y Humberto Maturana y después aplicados a los fenómenos sociales por Niklas Luhmann para definir un sistema que se construye así mismo a partir de los elementos que lo componen.

herramientas en un taller, mover un puesto de jugos ambulante o cualquier otro lugar en la ciudad que no esté supeditado a una administración racional, lógica o corporativa del espacio y del trabajo.

Este bricoleur urbano no propone deponer el capitalismo u ofrecer resistencia a los procesos económicos y geopolíticos que se gestan en un orden superior, lo que busca es la visibilidad de sí mismo y de su existencia como un acto de apropiación del espacio público a partir de una manifestación estética callejera. Las estrategias elegidas por estos bricoleurs: la apropiación, el emplazamiento y la acumulación, son condicionadas por el momento histórico del que forman parte y operan como una fetichización del sujeto reificado. Es menester de esta investigación artística, a partir de la experiencia y observación de la ciudad, identificar y clasificar estos fenómenos e interpretarlos como una suerte de cargo cult a una modernidad que nunca llega.

Es en este espacio donde aparece el dibujo dispositivo, articulado como dos posibilidades: por un lado, la idea del dibujo desde una perspectiva heurística, un dispositivo que opera como una red, un sistema, una forma de explicar y vivir el mundo, de aprehenderlo de la misma manera que opera el lenguaje; por el otro, la figura del *détournement* situacionista, el desvío como una forma de superación del arte y de su autonomía. Por esta razón, se determinó que la salida del proyecto fuera desde el dibujo en un formato de reproducción mecánica, ausente de autoría y lejos de los circuitos oficiales del arte. El dibujo de medio tono permite su impresión en distintos sistemas de reproducción mecánica a un bajo costo, así como en una amplia variedad de soportes y sustratos para ser estampado.

Cargo Culte aparece en carteles, postales, playeras, volantes, bolsas de tela y etiquetas adheribles. Todos estos medios se activan a partir de la ciudad como soporte; los carteles han sido pegados en distintos puntos a partir de derivas, las postales enviadas aleatoriamente, los volantes repartidos en sitios públicos, se ha hecho de esta taxonomía una suerte de archivo público callejero. Así, la intención de esta suerte de anticampaña es que al encontrarla en distintos puntos de la ciudad, se ‘viralice’ y se vuelva una suerte de mito o imaginario colectivo.

El proyecto pretende pensar el dibujo como la convergencia de diferentes circunstancias y un vehículo ideal para la investigación en artes, explotar su potencial para la transmisión de conocimiento y entenderlo como una experiencia contemporánea; así, Cargo Culte entiende el dibujo como un sistema de transmisión de conocimiento para una cartografía de la ciudad y de estos hitos, nodos que conectan y construyen trayectos, personas, lugares y trazos en un mapa. Líneas de tensión entre sujeto-objeto y su relación con una modernidad que nunca llega. De ahí la elección del dibujo de medio tono, aquel utilizado en la antropología y las ciencias como un proceso alienante, cuasi mecánico, repetitivo, anónimo, fácilmente reproducible y a nada de ser una imagen técnica. Cada punto es la representación de un individuo que integra una masa crítica a partir de la acumulación de múltiples

singularidades, partículas elementales para una construcción colectiva en tanto signos de su tiempo.

Asimismo se decidió activar la deriva como una suerte de trabajo de campo: desplazamientos aleatorios por la ciudad para levantar un mapeo psicogeográfico de manifestaciones estéticas urbanas. Si durante estos desplazamientos se encontraba algún fenómeno con las características revisadas, se realizaba el registro. En ocasiones, los fenómenos se encontraban inesperadamente en el camino de regreso o en territorios conocidos. En ciertas situaciones la deriva llevó a puntos de la ciudad donde el tránsito debía ser rápido y continuo debido a las condiciones específicas del lugar, es decir, un callejón poco iluminado, un barrio no conocido o verdaderos espacios de conflicto en los cuales incluso se vio cuestionada la propia integridad física. Tal es el caso de la pieza "Cacamatzin 142" que implicó un asalto a mano armada. Por esta razón se decidió optar por un registro fotográfico de los hitos a partir de un dispositivo electrónico como el de una cámara en un teléfono celular. De esta manera, la operación en campo consistió en la identificación del objeto, su registro fotográfico, la captura de los datos del espacio geográfico del registro, es decir de sus coordenadas, para su posterior representación a partir del dibujo en medio tono.

Se planteó la idea de un dibujo que operase como maquinaria estética de desvío del lenguaje científico, pero instrumentado para evidenciar un objeto que quizá pasaría desapercibido debido a la normalización del caos en la ciudad. No se recurrió al registro fotográfico como salida, ya que se percibe el medio como sólo la representación de fenómenos capturados en un espacio-tiempo que ya no existe; en cambio, el dibujo fluye con el objeto, le confiere una cualidad ontológica al ser representado. El dibujo va construyendo el 'menhir' como las capas de tinta, ese palimpsesto de pigmento negro, le van agregando capas de significación. Una experiencia estética personal a partir de un dibujo mecánico, aparentemente alienado, casi como un zumbido o un mantra.

Esta taxonomía es también una guía de viaje, ya que cada una de las 22 laminas contiene también las coordenadas del lugar donde fue encontrado el objeto. La inclusión de las coordenadas obedece a dos razones: la primera es la asignación de un número para catalogar cada uno de estos menhires posindustriales; la segunda es para ubicar cada uno de estos hitos en la Ciudad de México asignando un sitio específico a cada uno de estos emplazamientos, ya que debido a la cualidad efímera de estos ensamblajes, muchos de ellos quizá después de su registro ya no existan. Cada uno de los dibujos aparece en su respectivo soporte con el número de figura junto con sus coordenadas, sin firma o alguna señal de autoría. La transcripción de su localización a través de sus coordenadas da piso al dibujo, le asigna una ubicación geográfica y un momento histórico en la ciudad como espacio mítico, ordena la yuxtaposición de todos los objetos que componen la imagen. Son dibujos que no están pensados para la contemplación, sino para ser codificados, como ideas, como mensajes. La operación consiste en tomar la imagen y así señalar que hay un objeto,

para que esta salga de sí mismo y se integre a un nuevo espacio de significación y se vuelva una idea. Se pretende que quien lea las imágenes salga a buscar estos hitos, emprenda su propia deriva y se pierda en la ciudad.

Esta investigación partió de la intención de entender un lenguaje, de interpretar una gramática visual que funciona en el entorno urbano como estrategia de apropiación y/o intervención del espacio público. Como sugiere James Clifford (1986) con su alegoría etnográfica, este proyecto contiene lecturas subyacentes al objeto de estudio, no sólo en el acercamiento a una problemática desde la investigación artística, cumpliendo con las expectativas de un texto académico y de alcances artísticos específicos, sino también en la trascendencia del objeto de estudio con la intención de explicar el contexto histórico contemporáneo, para entender mi realidad como productor visual, como investigador, como bricoleur y, al mismo tiempo, mi relación con esta ciudad como fenómeno estético.

La conexión entre el culto al cargo de Oceanía Remota y las manifestaciones estéticas urbanas de la Ciudad de México se encuentra, quizás, en su mutuo carácter milenarista, en su construcción totémica como manifestación ritual para una autoafirmación colectiva.

Así, la presente investigación no encuentra su fin último en el catálogo de hitos que la acompaña; por el contrario, gira sobre la experiencia de la ciudad como fenómeno estético, no sólo en esta taxonomía de los ensamblajes anónimos urbanos, sino también en la identificación de sus no-lugares como una heterocronía: identidades locales entendidas desde la idea de la apropiación del espacio público como espacio político y lo político como la capacidad del ser humano de hacerse a sí mismo, cifrando su identidad a partir de una interpretación icónica-totémica.

Las estrategias alegóricas anónimas que registra Cargo Culte pueden ser interpretadas como el ritual de una sociedad posindustrial a la espera de una modernidad mesiánica. Sin embargo, la lectura de estas manifestaciones no pretende una vuelta atrás hacia las prácticas mítico-rituales de origen, sino su interpretación como vehículos de empoderamiento colectivo, como manifestaciones estéticas y canal de expresión de una cultura viva en un futuro incierto y adverso. De la misma forma pretende plantear el bricoleur como un creador anónimo, un configurador del espacio que rompe lo monótono de la vida cotidiana en una evocación ritual-estética de manifestación de vida que, al liberarla en el espacio público, ya no pertenece a quien la crea, transformando la ciudad y el espacio en un lugar propio, político.

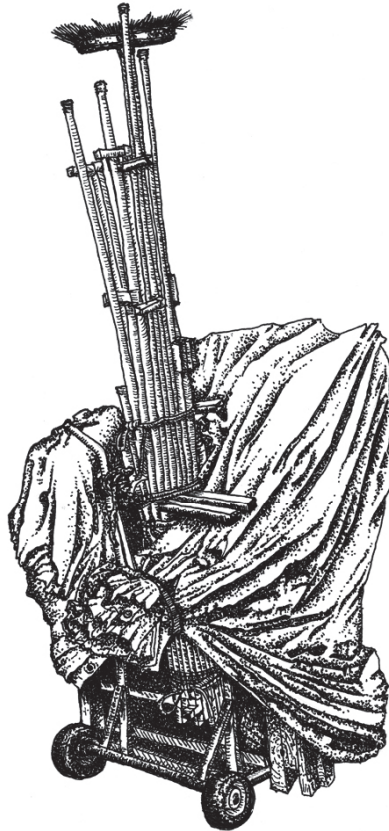


Fig.- 4

19° 25'18.8" N 99°10'12.8" W

Figura 1; Tinta china sobre papel, "Sevila 17", Edgar Carlos Hernández, 2014, *cortesía del autor*

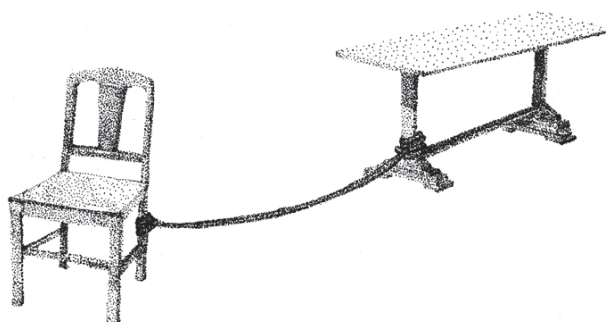


Fig.- 14

19° 26'40.9" N 99°09'27.8" W

Figura 2; Tinta china sobre papel, "Sta. María la Ribera 69", Edgar Carlos Hernández, 2016, *cortesía del autor*

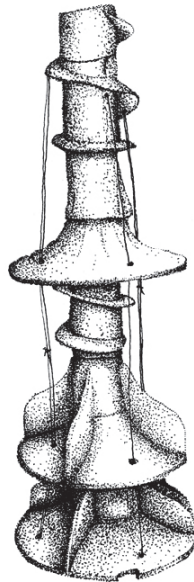


Fig.- 8

19° 22'33.4" N 99°08'38.5" W

Figura 3; Tinta china sobre papel, “Fernando Montes de Oca 12”, Edgar Carlos Hernández, 2016, *cortesía del autor*

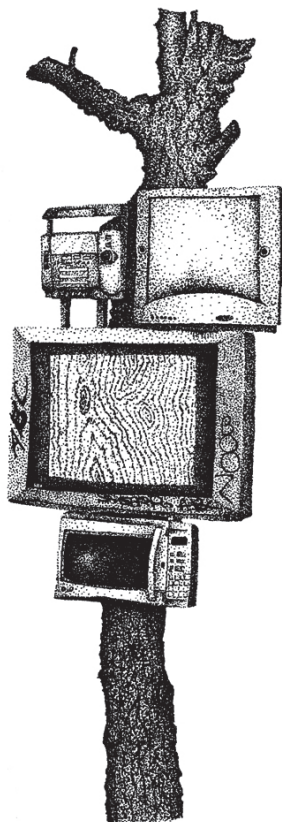


Fig.- 5

19° 25'16.8" N 99°10'12.8" W

Figura 4; Tinta china sobre papel, "Elvira 28", Edgar Carlos Hernández, 2014, *cortesía del autor*

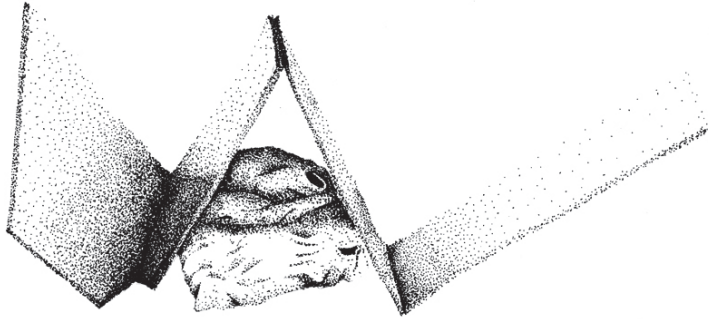


Fig.- 16

19° 23'08.5" N 99°10'37.5" W

Figura 5; Tinta china sobre papel, "San Antonio 62", Edgar Carlos Hernández, 2015, *cortesía del autor*

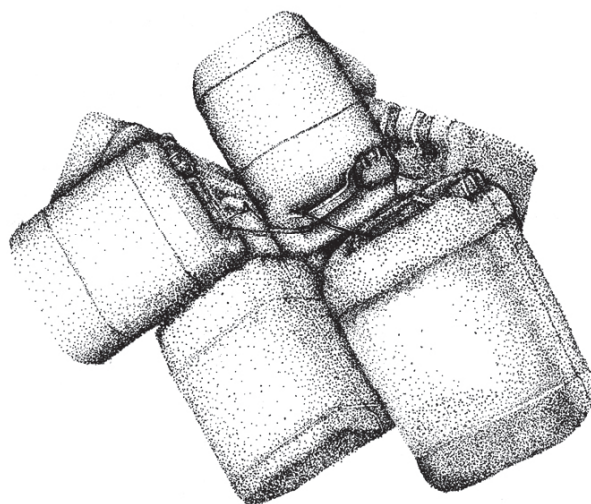


Fig.-12

19° 25'56.4" N 99°10'17.2" W

Figura 6; Tinta china sobre papel, "Cacamatzin 144", Edgar Carlos Hernández, 2015, *cortesía del autor*

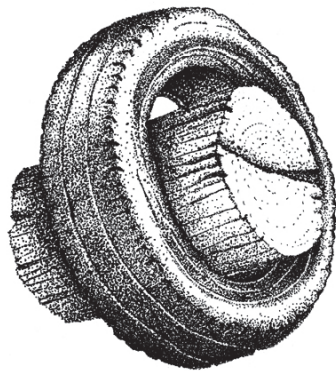


Fig.- 18

19° 17'19.6" N 99°08'52.1" W

Figura 7; Tinta china sobre papel, "Forestal 104", Edgar Carlos Hernández, 2015, *cortesía del autor*

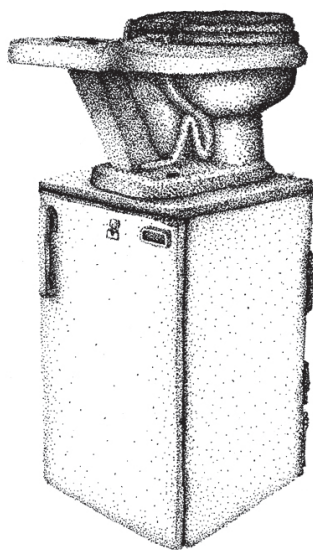


Fig.- 11

19° 26'25.4" N 99°10'20.2" W

Figura 8; Tinta china sobre papel, "Cacamatzin 142", Edgar Carlos Hernández, 2015, *cortesía del autor*

FUENTES REFERENCIALES

Brea, J. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas* (1ª ed). Madrid: Tecnos.

Clifford, J. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (1ª ed.) Berkeley: University of California Press.

Echeverría, B. (2008). El Ethos Barroco y los indios. *Revista de Filosofía Sophia*, 2. Recuperado de http://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf

Harris, M. (1998). *Vacas, cerdos, guerras y brujas. Los enigmas de la cultura* (3ª ed). Madrid: Alianza Editorial.

Worsley, P. (1980). *Al son de la trompeta final. Un estudio de los cultos 'cargo' en Melanesia* (1ª ed). Madrid: Siglo XXI Editores