

Boris Groys-La ciudad en la era de su reproductibilidad turística

1. En sus orígenes la ciudad surgió como proyecto de futuro: las personas se mudaban del campo a la ciudad con el fin de sustraerse a las antiguas fuerzas de la naturaleza y construir un nuevo futuro que ellas mismas pudieran determinar y controlar. Toda la historia humana hasta la actualidad está determinada por este movimiento del campo a la ciudad. En el fondo, es este movimiento el que le indica la dirección. Es cierto que la vida en el campo fue estilizada recurrentemente como la edad de oro de la armonía y la felicidad "natural". Pero esas evocaciones idealizadas de la vida pasada en la naturaleza no impidieron a los hombres seguir por la senda histórica ya tomada. Es decir, la ciudad como tal posee una dimensión utópica que le es inmanente por situarse más allá del orden natural de las cosas. El lugar de la ciudad es el u-topos. En el pasado, las murallas de la ciudad circunscribían el lugar en el cual había sido construida, señalando así claramente su carácter utópico. Y a propósito: cuanto más utópica debía ser una ciudad, tanto más difícil debía ser llegar a ella e ingresar en ella, sea la Lhasa tibetana, la celestial Jerusalén o la Shambala hindú. La ciudad tradicional se aislaba del resto del mundo para recorrer su propio camino rumbo al futuro. De modo que la ciudad genuina no es sólo utópica, sino también antiturística: se aísla del espacio y se mueve en el tiempo.

Ahora bien, tampoco al interior de la ciudad cesó la lucha contra la naturaleza. Ya Descartes afirma al inicio de su "Discurso del Método" que las ciudades que se desarrollaron a lo largo de la historia y que por esa razón no lograron sustraerse del todo a la irracionalidad del orden natural, en el fondo deberían ser completamente demolidas para que en el espacio ahora vacío fuese construida una nueva ciudad, racional y perfecta. Más tarde, Le Corbusier postuló dinamitar las ciudades históricas, incluyendo París, para construir en su lugar nuevas ciudades de la razón. El sueño utópico de la racionalidad, claridad y controlabilidad total del entorno urbano conduce, por lo tanto, al desarrollo de una dinámica histórica que se manifiesta en la permanente reestructuración de todas las áreas de la vida urbana. La búsqueda de la utopía obliga a la ciudad a la permanente superación y destrucción de sí misma. De esta forma, la ciudad pasó a ser el lugar de las revoluciones, profundas transformaciones históricas, constantes re-comienzos, de la moda fugaz, de los estilos de vida en permanente cambio. Construida como lugar protegido y seguro, se convirtió así en escenario de la criminalidad, la inseguridad, la destrucción, la anarquía y el terrorismo. La ciudad se presenta, por consiguiente, como una mezcla de utopía y distopía, siendo que la modernidad indudablemente estima y adora más la dimensión distópica que la dimensión utópica de la

ciudad: la decadencia, el peligro, lo siniestro. Esta ciudad eternamente provisoria muchas veces fue descrita por la literatura y retratada por el cine: Se trata de una ciudad como la representada p.e. en "Blade Runner" o en "Terminator" (1 y 2), en la cual todo es constantemente entregado a la implosión o la incineración, porque se intenta una y otra vez, crear espacio para lo venidero, para el futuro; y, una y otra vez, se impide y posterga el advenimiento del futuro, porque los restos de lo que ya fue construido no se pueden eliminar completamente, con lo cual la fase actual de los preparativos nunca llega a su fin. Si algo hay de duradero en nuestras ciudades, entonces son estos permanentes preparativos para crear algo duradero, una permanente postergación de la solución definitiva, una permanente remodelación, una continua reparación y una fragmentaria adaptación a nuevas necesidades.

2. Ahora bien, en la modernidad este impulso utópico, esta búsqueda de una ciudad ideal se fue debilitando cada vez más, siendo paulatinamente relevado por la fascinación del turismo. Cuando hoy la oferta de oportunidades en nuestra propia ciudad ya no nos satisface, no intentamos transformar, revolucionar o reformar esta ciudad, sino que simplemente vamos a otra ciudad -por poco tiempo o para siempre-, para encontrar en ella lo que nos falta en la nuestra. La movilidad entre las ciudades -en todas las formas del turismo y de la migración-, ha cambiado nuestra relación con la ciudad así como nuestras ciudades mismas, pues la interconexión y movilidad a escala global terminaron por cuestionar profundamente el carácter utópico de la ciudad, reinscribiendo el u-topos urbano en la topografía de un espacio globalizado. No fue casualidad que McLuhan hablara, en relación a esa red o interconexión global, no de una ciudad, sino de una aldea global. Para el turista, así como para el emigrante, el campo -en medio del cual se localiza la ciudad-, vuelve a ser el tema principal.

Fue sobre todo la primera fase del turismo moderno -que quisiera denominar la fase del turismo romántico-, la que produjo una postura decididamente anti-utópica en relación a la ciudad. El turismo romántico en el sentido del siglo XIX condujo a un cierto anquilosamiento de la ciudad, que fue interpretada como suma de sus atracciones turísticas. Pues el turista romántico no busca proyecciones utópicas universalistas, sino diferencias culturales e identidades locales. Su mirada no es utópica, sino conservadora: no está dirigida al futuro, sino orientada hacia los orígenes. El turismo romántico es una máquina para transformar lo provisoria en definitivo, lo temporal en eterno, lo efímero en monumental. Cuando el turista en tránsito visita una ciudad, ésta se presenta a su mirada como a-histórica, eterna, como sumatoria de construcciones que siempre han existido en aquel lugar y siempre seguirán existiendo en su estado actual (pues el turista no puede seguir la transformación histórica de una ciudad ni entender el impulso utópico que la transporta al

futuro). De modo que podría decirse que el turismo romántico suprime la utopía realizándola. La mirada turística romantiza, monumentaliza y eterniza todo a cuanto se dirige. Y la ciudad se adapta a esta utopía realizada, a la mirada de Medusa del turista romántico.

Porque resulta que los monumentos de una ciudad no están allí desde siempre, esperando al turista para ser vistos por él. Muy por el contrario, son creados por el turismo. Sólo el turismo monumentaliza una ciudad: sola ante la mirada del turista en tránsito, la vida urbana cotidiana que fluye y se transforma permanentemente se convierte en la imagen monumental de la eternidad. Y el crecimiento del turismo implica también una creciente velocidad de la monumentalización. Vivenciamos hoy una explosión de la eternidad o, para ser más precisos, de la eternización en nuestras ciudades. Hoy no son apenas los monumentos reconocidos como p.e. la Torre Eiffel o la catedral de Colonia que nos parecen dignos de preservación, sino todo lo que nos transmite la sensación familiar 'ah, siempre fue y siempre será así'. Incluso si fuéramos a Nueva York y luego al South Bronx, y viéramos como allí los traficantes de drogas se agarran a balazos o al menos dan la impresión de que en cualquier momento iniciarán una balacera, esa escena es investida de la dignidad de lo monumental. Pensamos 'bueno, aquí las cosas siempre han sido así y siempre serán así: estos tipos pintorescos, estas románticas ruinas urbanas y este peligro acechándonos en todas partes'. Y si más tarde leyéramos en los periódicos que se pretende renovar ese barrio, nos sentiríamos consternados y con la misma tristeza que experimentaríamos al saber que se planea dinamitar la catedral de Colonia o la Torre Eiffel para construir en su lugar una gran tienda de departamentos. Pensamos 'aquí se destruye un retazo de vida auténtica, peculiar, diferente; aquí una vez más todo es aplanado y banalizado, aquí se perderá irrevocablemente lo monumental y lo eterno'. Pero ese luto es prematuro, porque si después de la renovación volvemos a la misma zona, pensamos en como todo allí es tan maravillosamente insípido, feo, banal -aparentemente allí las cosas siempre han sido y serán tan chatas. Con ello la zona en cuestión es re-monumentalizada, porque el viajero en tránsito experimenta lo cotidiano y lo banal como algo igualmente monumental que lo extraordinario. No es la calidad interna de un monumento que decide sobre su monumentalidad, sino que esa monumentalidad resulta exclusivamente del continuo juego de monumentalización, desmonumentalización y remonumentalización, puesto en marcha por la mirada del turista romántico.

La figura del turista que viaja alrededor del globo en búsqueda de vivencias estéticas es tematizada filosóficamente por primera vez por Kant en su teoría de lo sublime (en la "Crítica de la Facultad de Juzgar"). De acuerdo a Kant, el turista romántico es aquel que reconoce hasta su propio fin como posible destino de viaje, y que a la vez es capaz de

experimentarlo como acontecimiento sublime. A modo de ejemplos de lo sublime matemático Kant escoge montañas u océanos que parecen superar la escala normal de la capacidad de imaginación humana. Como ejemplos de lo sublime dinámico menciona poderosos acontecimientos naturales como tempestades, erupciones volcánicas y otras catástrofes que por su fuerza descomunal amenazan directamente nuestras vidas. Ahora bien, estas amenazas hacia las cuales viaja el turista romántico no son sublimes en sí (así como los monumentos urbanos no son monumentales en sí). Según Kant, lo sublime no reside en "ninguna cosa de la naturaleza", sino en la "facultad puesta en nosotros" de juzgar y disfrutar sin temor las cosas que nos amenazan. Por lo tanto, el sujeto de las ideas racionales infinitas es para Kant ante todo un turista que una y otra vez busca lo insólito, lo gigantesco y el peligro, para probar su superioridad, su sublimidad ante la naturaleza. Sin embargo al mismo tiempo Kant remite en otro pasaje de su texto al hecho de que p.e. los habitantes de los Alpes que han pasado toda su vida en las montañas no las consideran de ninguna manera sublimes y toman "sin vacilación a todos los amantes de la cordillera de hielo por locos". Vemos que en la época de Kant la mirada del turista romántico permanece aún radicalmente ajena a la mirada del habitante campesino de las montañas. El turista dispone de una mirada globalizada, para la cual por ejemplo la figura del campesino suizo funciona como parte del paisaje, razón por la cual no le incomoda en lo más mínimo. Y a los ojos del campesino suizo que trabaja y cuida su entorno inmediato, el turista romántico es un chiflado, un idiota que en el fondo no puede tomar en serio. Pero en el intertanto, la situación una vez más ha cambiado completamente, como ya sabemos. Aunque la respectiva población de una región siga considerando al turista internacional un loco, esta misma población se siente -sin duda por razones sobre todo económicas-, crecientemente obligada a apropiarse de la mirada globalizada dirigida sobre ella misma y a adaptar su propio estilo de vida al gusto estético del visitante, del viajero, del turista. Y no sólo eso: los propios habitantes de las montañas comienzan a viajar y se convierten a su vez, en turistas.

3. Por consiguiente, la época en la cual vivimos ahora es una época del turismo post-romántico, esto es, del turismo confortable y al mismo tiempo total, que marca el inicio de una nueva fase en la historia de la relación entre el u-topos urbano y la topografía de nuestro planeta. En realidad, esta nueva fase es fácil de caracterizar: no solamente turistas románticos individuales, sino que un sinnúmero de personas, cosas, signos e imágenes provenientes de un sinnúmero de culturas locales comienzan a abandonar sus lugares tradicionales para iniciar un viaje alrededor del mundo. Desaparece la rigurosa oposición entre el turista romántico en viaje por el mundo entero y la población sedentaria de raigambre local. La ciudad ya no espera al turista: ella misma comienza a circular globalmente, a reproducirse a escala mundial, a

expandirse en todas las direcciones. Incluso la ciudad se mueve y reproduce a una velocidad claramente mayor a aquella con la que logra desplazarse el turista romántico individual. Este hecho da pie a la queja, tan difundida hoy, de que todas las ciudades se asemejan crecientemente, de que se homogenizan, de que quien llega en condición de turista a una nueva ciudad, ve las mismas cosas que ha visto siempre en todas las demás ciudades. Esta experiencia de la semejanza de todas las ciudades actuales a menudo sugiere al observador la conclusión errónea de que las peculiaridades, identidades y diferencias culturales locales desaparecieron en el proceso de globalización. En realidad no desaparecieron, sino que salieron de viaje -ellas mismas-, y comenzaron a reproducir y expandirse a escala mundial.

Hace mucho tiempo que ya no podemos disfrutar la cocina china sólo en China, sino también en Nueva York, París y Dortmund. Y si nos preguntamos en qué contexto cultural la cocina china es más sabrosa, la respuesta no será necesariamente "en China". Es decir, cuando hoy llegamos a China y la mayoría de las veces nos encontramos con ciudades que no nos parecen exóticas, eso de ningún modo se debe únicamente al hecho de que esas ciudades lleven la impronta de la arquitectura internacional moderna de origen occidental, sino también al hecho de que muchas "cosas auténticamente chinas" que allá se pueden ver ya le son familiares a un visitante de USA o de Europa, porque ha tenido la ocasión de vivenciar esa dimensión china en su propia ciudad. Por consiguiente, el factor local no desaparece; más bien se torna global. Las diferencias interurbanas se convierten en intra-urbanas. Surge una metrópolis internacional global que sustituye la aldea global. Esta metrópolis internacional funciona como una máquina de reproducción que reproduce con relativa rapidez en todas las otras ciudades del mundo todos los aspectos locales que surgen en una determinada ciudad. De esta forma, con el tiempo las diferentes ciudades se van pareciendo cada vez más, sin que una determinada ciudad sirviera de modelo para las demás. Cuando aparece en un determinado barrio de Nueva York una nueva variante de la música rap, esta comienza a copar rápidamente el espacio sonoro de otras ciudades (y con la misma rapidez una secta de la India reproduce sus ashrams, divulgándolos en el mundo entero).

Pero son sobre todo los artistas e intelectuales de hoy quienes pasan la mayor parte de su tiempo viajando: de una exposición a otra, de un proyecto a otro, de una conferencia a otra, de un contexto cultural local a otro. Se espera de cada participante activo de la vida cultural actual que ofrezca su producción a un público global y esté dispuesto a moverse constantemente de un lugar a otro, presentando su trabajo en todas partes con el mismo grado de convicción. Esta vida en tránsito implica tanto esperanzas como temores. En primer lugar, el artista tiene la oportunidad de escapar en forma relativamente indolora a la presión de un gusto localmente

dominante. Gracias a los actuales medios de comunicación el artista puede buscar personas de su misma orientación en cualquier lugar del mundo, en vez de intentar adaptarse al gusto y las orientaciones culturales de su entorno inmediato. Por lo demás, eso explica también el estado de una cierta despolitización del arte actual, tan frecuentemente deplorada en nuestros días. El artista de antaño, cuya obra permanecía incomprendida en el contexto de su cultura local, proyectaba sus esperanzas sobre todo en el futuro: en transformaciones políticas que debían favorecer el nacimiento de un observador nuevo, futuro. Hoy, el impulso utópico cambió de dirección: se busca el reconocimiento no en el tiempo, sino en el espacio. La globalización relevó el futuro como lugar de la utopía. En vez de una política vanguardista del futuro hoy se practica una política del viaje, de la migración, del nomadismo, que sin embargo vuelve a introducir la dimensión utópica que se creía perdida en los tiempos del turismo romántico.

Y eso significa que como viajeros, hoy no contemplamos tanto contextos locales distintos, sino más bien otros viajeros en el contexto de un viaje global permanente que se volvió idéntico a la vida en la metrópolis internacional. También la arquitectura urbana actual comienza a viajar más rápidamente que sus observadores. Casi siempre -o al menos la mayoría de las veces-, ya llegó donde los turistas aún tienen que llegar. En la competencia de velocidad entre el turista y la arquitectura, quien pierde hoy es el turista. Es así como al turista le molesta el hecho de encontrar la misma arquitectura en todas partes, pero al mismo tiempo observa y admira como una determinada arquitectura se logra imponer en contextos culturales tan distintos. Hoy estamos dispuestos a encontrar estéticamente atractivos y convincentes sobre todo aquellas estrategias artísticas capaces de producir un arte que logra imponerse a escala mundial, con la misma facilidad en los más diversos contextos culturales y bajo las condiciones más diversas de percepción. Lo que hoy nos fascina, no son justamente las diferencias e identidades culturales locales, sino las formas artísticas que logran imponer en cualquier lugar su propia identidad e integridad. Puesto que todos nos convertimos en turistas y, por lo tanto, sólo podemos observar a otros turistas, admiramos en todas las cosas, costumbres y procedimientos ante todo su capacidad de reproducción, de difusión, de autoconservación, de sobrevivencia en las condiciones locales más diversas.

De este modo las estrategias del turismo total post-romántico asumen hoy el lugar de las viejas estrategias utópicas e iluministas. Hoy, los estilos arquitectónicos y artísticos consagrados, los prejuicios políticos, mitos religiosos y costumbres tradicionales ya no están para ser superados en nombre de lo universal, sino para ser reproducidos turísticamente y difundidos a escala mundial. La metrópolis internacional de hoy es homogénea sin ser universal. Antes se creía que sólo podría pensar y

crear de manera universal quien se revelara capaz de trascender su propia tradición local en nombre de lo universal y de lo universalmente válido. De allí el reduccionismo de la utopía de la vanguardia radical: primero se pretendía llegar a una forma pura, elemental, que se deshiciera de todo rasgo histórico y local para después reivindicar para esa forma una vigencia universal, global. Así procedió el arte del modernismo clásico: primero la reducción a lo esencial, y luego la difusión a nivel mundial. En cambio, el arte y la arquitectura de la actualidad se difunden globalmente sin realizar esta reducción a lo esencial y universalmente válido. Las posibilidades de la interconexión, movilidad, reproducción y difusión global, universal volvieron obsoleta la exigencia tradicional de universalidad de la forma o del contenido. Hoy, cualquier forma cultural puede difundirse sin que de ella se exija la formulación de una pretensión de universalidad. La universalidad del pensamiento es sustituida por la universalidad de la difusión mediática de cualquier pensamiento local. La universalidad de la forma artística es sustituida por la reproducción global de cualquier forma local. La consecuencia es que el observador actual se ve confrontado permanentemente con el mismo entorno urbano, sin que se pueda decir al mismo tiempo que la calidad formal de ese entorno es "universal" en algún sentido del término. En la época de la posmodernidad, la arquitectura practicada en la sucesión de la Bauhaus fue criticada como monótona y reduccionista: como una arquitectura que nivelaría y extinguiría todas las identidades locales. Sin embargo, hoy cualquier estilo local se difunde tan globalmente como antes sólo se difundía el estilo internacional. Surge así en virtud del turismo total una homogeneidad sin universalidad: un fenómeno efectivamente nuevo, genuinamente contemporáneo. De modo que en el contexto del turismo total nuevamente nos encontramos ante una utopía, pero una utopía que se distingue radicalmente de la utopía estática de la ciudad, que se delimita de la topografía restante, del resto del país. Es así como hoy vivimos en una metrópolis internacional, en la cual habitar y viajar pasaron a ser sinónimos, y en la cual se ha borrado la diferencia entre habitantes y visitantes. La utopía del movimiento global constante sustituyó, por lo tanto, la utopía de un orden universal eterno. En forma correspondiente se transformó también la dimensión distópica de esta utopía: células terroristas y drogas nuevas se reproducen en todas las ciudades del mundo con la misma velocidad, como p. e.: las boutiques Prada.

Curiosamente algunos utopistas radicales de la vanguardia rusa ya habían diseñado a principios de este siglo proyectos de ciudades del futuro, en las cuales todas las viviendas y casas debían ser en primer lugar uniformes y en segundo lugar móviles. De una manera fantástica el mismo viaje turístico se convierte aquí en destino del viaje. Es así como el poeta Vladimir Chlebnikov propuso colocar a todos los habitantes de Rusia en celdas habitables de vidrio, sobre ruedas, para que pudieran viajar a cualquier

lugar y verlo todo (y a la vez ser vistos sin impedimentos). Con ello, el turista y el habitante de la ciudad se vuelven idénticos (y todo lo que un turista puede contemplar son otros turistas). Por lo demás, Kasimir Malevitch continuó el proyecto de Chlebnikov al sugerir que cada persona fuese colocada en una nave cósmica individual para que pudiera planear permanentemente en el cosmos y volar de un planeta al otro. Aquí el Hombre se transforma definitivamente en el eterno turista, que viaja sin parar, convirtiéndose a sí mismo en monumento, aislado en su celda individual y siempre idéntica a sí misma. He aquí una visión que encontramos por ejemplo en la conocida serie televisiva "Viaje a las Estrellas" (Star Trek), en la cual la nave espacial se convierte en un espacio utópico o monumental en constante movimiento, que nunca cambia a lo largo de los incontables episodios de esta serie, a pesar de que se mueva -o justamente porque se mueve-, siempre a la velocidad de la luz. La utopía se presenta aquí como superación de la oposición entre permanecer y viajar, sedentarismo y nomadismo, comodidad y peligro, ciudad y entorno rural (como creación de un espacio total, en el cual la topografía de la superficie de la Tierra se identifica con el u-topos de la ciudad eterna).

Dicho sea de paso que esta superación utópica de la topografía ya fue pensada en forma muy impresionante en la época del Romanticismo, conforme documenta el siguiente pasaje del ensayo "La estética de lo feo" (1853) de Karl Rosenkranz, discípulo de Hegel: "Tomemos p.e. nuestra Tierra. Para ser bella en cuanto masa, tendría que ser una esfera perfecta. Pero no lo es. Está achatada en los polos e inflada en el Ecuador, siendo además de eso de extremada desigualdad de elevaciones en su superficie. En perspectiva meramente estereométrica, un perfil de la costra terrestre nos revela la confusión más casual imaginable de elevaciones y depresiones con los contornos más imprevisibles. Así tampoco podemos decir de la superficie de la Luna que sea bella en su maraña de alturas y profundidades, etc.". Cuando ese texto fue escrito, la humanidad aún se encontraba técnicamente muy lejos de las posibilidades de los viajes espaciales. No obstante, el sujeto de la contemplación estética global es representado aquí, en el espíritu de una utopía vanguardista o de una película de ciencia ficción, como un extraterrestre que llega del espacio en una nave espacial y emite, desde una cómoda distancia, un juicio estético sobre el aspecto de nuestro sistema solar: bajo la hipótesis, claro está, de que ese extraterrestre tiene un gusto pronunciadamente clasicista, razón por la cual no percibe a nuestro planeta y su entorno inmediato como particularmente bellos. Pero sea cual sea su juicio estético, una cosa es evidente: aquí ya se manifiesta la mirada de un consumado habitante de la ciudad, que se mueve constantemente en el u-topos del negro espacio cósmico, contemplando la topografía de este mundo desde una distancia turística, estética.