

Revista de Estudios Sociales
Universidad de los Andes
res@uniandes.edu.co
ISSN (Versión impresa): 0123-885X
ISSN (Versión en línea): 1900-5180
COLOMBIA

2000
Jaime Xibillé Muntaner
LA METRÓPOLIS FINISECULAR COMO ESPECTÁCULO
Revista de Estudios Sociales, enero, número 005
Universidad de los Andes
Bogotá, Colombia

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>



La metrópolis finisecular como espectáculo

Jaime Xibillé Muntaner*

Presentes y futuros

Los que hemos vivido los últimos veinte años sumergidos en los debates del fin, de la continuación o del vislumbre de nuevos tiempos, tenemos por lo menos un referente de ese pasado que anunciaba nuevos futuros con el cual realizar un balance de esas perspectivas que intentaban clarificar los oscuros tiempos que se avecinaban. Desde los trabajos pioneros en el campo de la arquitectura y el urbanismo, de esa amplia gama de los llamados y denostados posmodernos, nos queda la sensación de que ellos anunciaban desde los años setenta y ochenta un mundo que quizá se ha cumplido en parte como una especie de *"self fulfilling prophecy"*. Esto porque además, muchas ciudades emprendieron grandes intervenciones que por sí mismas se convertían en el presagio de cierto tipo de futuro metropolitano. El caso más espectacular quizá haya sido el del París de Mitterrand con sus grandes proyectos y esa nueva monumentalidad que instauraba un proceso de espectacularización y performatización urbanas. Paralelamente se creó un proyecto de clonación de urbanidades metropolitanas a pequeña escala que regionalizaba a la metrópolis en las llamadas ciudades nuevas que circundan a la matriz parisina, enlazadas todas ellas por medio de trenes de alta velocidad con parada en ciertas estaciones donde pueden realizar intercambios con el metro urbano.

Desde entonces y por doquiera, las ciudades han entrado por un camino de intervenciones cuyo objetivo de ser núcleos generadores de urbanidad se ha visto intervenido por las poéticas y retóricas de lo local y lo global, como un intento de recrear las imágenes para una época de competencia planetaria, bien como puntos seductores para la aventura turística o como posible lugar para las inversiones de todo tipo. Es así como ciudades vedette seleccionadas como sede de grandes eventos internacionales-exposiciones, juegos olímpicos, mundiales de fútbol, etc., han adoptado ciertas estrategias que intentan por doble partida obtener el maquillaje adecuado que se requiere para estas ocasiones y al mismo tiempo transformar los dispositivos metropolitanos actualizándolos con mejores estructuras o infraestructuras de todo tipo para afrontar el futuro inminente. Es a partir de estas macro-intervenciones, de ese presente para un futuro, que hemos analizado ciertas estrategias operativas de la metrópolis finisecular que anuncia al mismo tiempo la metrópolis que se avecina. En este trabajo nos hemos centrado en una de esas características que pensamos tendrá una gran influencia

"...un mundo que quizá se ha cumplido en parte como una especie de 'self fulfilling prophecy'..."

* Filósofo, doctor en Historia, Profesor Departamento de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Seccional Medellín. Director del Postgrado en Metrópolis Latinoamericanas.

en la estructuración de las metrópolis colombianas: la espectacularización. Hemos intentado, en un juego de vaivén, señalar cómo la emergencia de la metrópolis va inextricablemente unida a la de su propia teatralización y espectacularización, ambas continuadas durante el siglo XX y a punto de adquirir nuevas dimensiones como veremos más adelante en las metrópolis de nuestro futuro cercano. Vaivén entre el pasado, el presente y el futuro, que más que cerrar el azar de la historia en una única vía, intenta señalar uno de los futuros posibles o probables.

Quizá en otros aspectos relacionados con esta espectacularización: la *disneylandización*, la simulación, el sadismo urbano, etc., ciertos pronósticos vayan en contra de nuestros sueños, de nuestras preferencias, de nuestros deseos y quimeras. Es el caso del sadismo y también de las figuras de la destrucción medioambiental que deberían anunciar a contrapelo una nueva cultura ecológica donde la metrópolis sustentable fuera a la par con el despliegue de nuevas biotecnologías, de nuevas éticas y de una sensibilidad que permitiera la eclosión del ecopolita, es decir, de una nueva subjetividad para el siglo XXI.

La ciudad teatral

No hay que decir demasiadas cosas para hacer evidente que Metrópolis y Espectáculo van inextricablemente unidos. La ciudad que emerge con la disolución del *Ancien Régime* conlleva la instauración de nuevos dispositivos de organización social, nuevas formas de circulación de los cuerpos y objetos, así como la emergencia de una nueva imagen del espacio y del tiempo.

Pero es ante todo una ciudad teatral. La liberación de los signos aristocráticos puestos ahora a flotar en la sociedad democrática permite todo tipo de apropiación y de falsificaciones. Los críticos protovanguardistas y protomodernos -de esa modernidad que llevaría a su término un nuevo imaginario maquinista para el siglo XX-la tildaron de falsa o, como en el caso de Viena en su ensanche de la Ringstrasse, de ciudad Potemkin, recordando los falsos andamiajes que se montaban en las estepas rusas para hacerle creer al zar que su imperio estaba lleno de hermosas ciudades. Podría hoy decirse de la ciudad ecléctica del siglo XIX que era una ciudad teatral al estilo de las montadas por Hollywood y Cinecittá.

Uno de los grandes méritos del trabajo de Walter Benjamín sobre Baudelaire es el desarrollo de una teoría de la gran ciudad y de las figuras de la vida urbana. En *Poesía y capitalismo* aparecen varias, y el autor se detiene

en las relaciones que ellas entablan con la ciudad; habría que decir que el trabajo benjaminiano consiste en desvelar los mecanismos por medio de los cuales la ciudad produce sus propias figuras humanas y sociales. *La Bohemia* es una de ellas y es analizada como un "dispositivo de configuración" que le imprime al individuo sus ritmos, sus veladuras, cierta territorialidad limítrofe, casi que se podría sintetizar en una marca o sello de estilo cuyos rasgos aparecen en la obra de Baudelaire.

El *flâneur* es otra de estas figuras urbanas: es el hombre que vagabundea, que callejea, el paseante sin finalidad precisa. Es la figura en la que se reconoce al pintor de la vida moderna, al artista, al escritor cuyo entorno de trabajo es la calle, el panorama urbano que se despliega a su alrededor. La literatura panorámica es una de las formas en que la ciudad se exhibe a sí misma, fijándose en su entorno, desarrollando tramas de peripecias urbanas o de primeros términos desarrollados por su potencial plástico, monumentalizando los acontecimientos que se suceden, desde las "baratijas callejeras" hasta los vestuarios de salón, fisiologías de todo tipo: tenderos, vendedores ambulantes en los bulevares, de los elegantes en el Foyer de la Opera, es decir, toda una gran gama que podría ser contemplada bajo la categoría de "figuras de la vida urbana".

En 1841 -señala Benjamín-, se llegó a contar con 76 fisiologías, y estas se desarrollan desde las "tipologías" antes enunciadas hasta las fisiologías de la ciudad (París de noche, París en la mesa, París en el agua, París a caballo, París pintoresco., París casado, etc.), las fisiologías de los pueblos, la fisiología de los animales, etc., por medio de las cuales se pasaba una "colosal revista de la vida burguesa".

Esta teatralización tuvo antes de Haussmann un lugar privilegiado con el desarrollo de los pasajes donde la vida burguesa desplegó sus rituales que aún no podían practicarse en los espacios públicos. Estos pasajes con sus entechados en vidrio, con sus paredes en mármol, con sus luces, configuraban un pequeño microcosmos para exhibir a los cuerpos ornamentados y a las mercancías como una de las más democráticas formas estéticas, espectacularizadas en las vitrinas.

Es lo que Walter Benjamín denomina las fantasmagorías del exterior que tienen por otra parte su faz oculta. Las fantasmagorías del interior burgués. Interior que a su vez prolifera como una especie de caja china con lugares reservados para lo masculino y lo femenino y con otros interiores más indecentes dedicados a la prostitución o al encuentro con la cocotte.

“... entre los flujos descodificados – esquizos- de las mercancías y las territorializaciones paranoicas...”

Emily Apter en *Cabinet Secrets. Fetishism, prostitution and the fin-de-Siècle interior*, establece esas dicotomías de la vida burguesa y esas fantasmagorías del interior donde se tejen las relaciones entre los flujos descodificados -esquizos- de las mercancías y las territorializaciones paranoicas y neuróticas que realiza el burgués: la prostituta como cuerpo mercancía, la experiencia sexual y erótica como algo coleccionable, la fetichización del objeto de arte, etc.

Las fisiologías "comerciales" son sin embargo reductoras de la nueva vida de la ciudad donde el ser humano adquiere nuevas identidades y en la cual se establecen unas relaciones inquietantes entre los metropolitanos, pues, en la multitud, las grandes masas de gente se ven pero no se escuchan; en los trenes, en los autobuses, se pasan largos minutos, a veces horas, sin dirigirse la palabra los unos a los otros. Las fisiologías neutralizan la parte inquietante de las relaciones en la gran ciudad y dan una alegre imagen de la vida parisina convertida en fantasmagoría seductora para el consumo y separada de la imagen real o a veces truculenta del nuevo entorno. Sin embargo la gran ciudad también puede convertirse en el gran Moloch pues allí se resquebraja el dispositivo relacional de la "comunidad" en el cual era fácil ubicar al "otro". Ahora el tejido se abre, se descompone el cuadro social y las redes que unen a los hombres entre sí vuelven cada vez más difícil ubicar al "semejante" en la gran trama de la sociedad urbana.

El París de siglo XIX es también el modelo de desterritorialización, de la des-simbolización y del marcaje espacial por una clase que, al igual que en Viena y Barcelona, comenzaba a desvelar su rostro: el rostro de las mil máscaras tal como sus monumentos, tal como las

fachadas de las grandes mansiones construidas en los nuevos bulevares, en las avenidas y en los paseos, lo señalan. Es por esta razón que la ciudad figurativa y teatral del siglo XIX podrá ser tachada de "falsa", pues el juego de sus formas y de sus contenidos, ha entrado al despliegue de los simulacros, o, mejor aún, donde las memorias desprendidas de sus contextos originarios, entran en forma fragmentaria al orden de los simulacros.

Las ciudades teatro

Estamos hermanados con el espíritu finisecular de la ciudad ecléctica del siglo XIX. Luego de haber vivido los imaginarios futuristas del Movimiento Moderno y de la ciudad de la verdad, despojada de los figurativismos historicistas que caracterizaron a la ciudad de los neos.

Hoy vivimos también de retornos pero con una nueva característica. La ciudad de la memoria o, como propone Collin Rowe, una ciudad donde se teatraliza a la historia y al futuro.

Si los grandes movimientos de la arquitectura moderna se decantaron por un funcionalismo que llegó a ser tautológico -la forma es la función-, y no logró plasmar en carne y piedra, su proyecto utópico, hoy nos encontramos ante una situación que reclama ese carácter teatral y escenográfico de la ciudad.

La ciudad moderna fue -por lo menos en su visión instrumental- iconoclasta y antitradicional; la ciudad teatral, que denomina Collin Rowe como *collage*, se, ofrece como una amalgama de iconos en el espacio y del espacio como icono.

La gran queja de los estudiosos de la ciudad contemporánea se centra en la *pureza* que el urbanismo moderno quiso imponer expurgando de su seno al mito; una arquitectura que en su vertiente colosal y sublime llegó a crear entes autónomos, mientras la calle como lugar de la escenificación del espacio dramático iba desapareciendo hasta llegar incluso a privilegiar el automóvil frente al peatón. Velocidad, vías de circulación, metros, terminales de pasajeros aisladas de los contextos urbanos residenciales, etc., convirtieron a esta arquitectura en una especie de limpieza que tiene hoy su equivalente en la limpieza étnica.

Desde Robert Venturi y su aproximación pop a la ciudad, con su barroquismo lleno de signos y símbolos, con las referencias históricas y culturales, con su eclecticismo, con la democratización de las formas y de los iconos, emergía un imaginario constructor que privilegiaba el "melange" a las formas puras.

De pequeñas intervenciones espaciales y

arquitectónicas se pasó luego a proyectos de intervención de escala masiva como ha sucedido en muchos lugares: Berlín, Frankfurt, Stuttgart, Roma, Madrid, Barcelona, etc. El caso de esta última ciudad es bastante interesante por el juego de los simulacros, por las poéticas de la memoria que implemento y por haber entrado en la era de la globalización de las imágenes de la ciudad casi como un epílogo de lo ya enunciado por Guy Debord en su *Sociedad del espectáculo*.

El "efecto Disney"

Existe una democratización del significante, un efecto retórico, si se quiere, de la verdad, del origen, de la raíz, de la identidad. Una verdad que prolifera aligerada en las imágenes que constantemente nos bombardean.

El fin de la Historia con mayúscula nos traslada a una nueva conciencia contemporánea o a una situación de fragmentaciones, a universos semánticos cuyas partículas a la deriva forman extrañas y monstruosas conjunciones en todo los ordenes: arquitecturas y espacios, diseños, muebles, obras de arte, adornos, vestimentas, etc., hasta penetrar en lo más profundo de la piel de los cuerpos, auténticos mutantes en muchos casos, que parecen más bien cuerpos cinematográficos que hubieran salido -como Woody Allen en la Rosa Púrpura del Cairo- de las pantallas para invadir los espacios metropolitanos.

Frederic Jameson señala cómo adoptamos, ya sin patología, el modo esquizofrénico de hablar, experimentando al significante en su forma puramente material y construyendo un mundo o muchos mundos que se ubican más allá de cualquier polaridad de orden moral, de "verdad" en sentido fuerte, como si ella se hubiera vuelto proteica.

El paso de la producción a la seducción sería un paso que caracterizaría a la sociedad contemporánea y a la nueva sensibilidad de los ciudadanos, moldeada por las nuevas formas de percepción que los medios masivos posibilitan.

El mundo Disney es en este sentido ejemplar, modelo para un universo emergente que en su espectacularización incesante recibe el feedback de esta forma de organizar espacios, dramas y acciones que se despliegan en los parques temáticos. Si una de las características más importantes de la experiencia de la modernidad tal como lo hemos mencionado, siguiendo a Simmel, era la del consumidor, esta experiencia se ha exacerbado hasta límites inimaginables, que va desde el consumo objetual al no objetual y al consumo del tiempo libre que denominamos ocio.

Se podría hablar de una estética sin profundidad del Mundo Disney, si por ello entendemos a las estéticas proliferantes que desprendidas de los contextos donde han emergido, liberadas de los cuerpos biológicos y étnicos que permitían su conservación, su cuidado, su abandono, su invención, pueden ahora transitar libremente por el planeta y ser utilizadas en forma perversa: irónica, cínica, pastiche.

El mundo Disney sería así la central o factoría imaginaria más rica hoy en día de la producción encamada de los simulacros, donde la copia se prefiere al original y donde la reproducción suplanta a la producción.

Cita de todas las culturas, "lavado" de toda maldad, existe una disneylandización de la cultura que problematiza la noción aún moderna de la autenticidad tan proclamada por los críticos de la Escuela de Frankfurt y de todos aquellos que veían en forma apocalíptica el ascenso imparable de la cultura para las masas.

Pero constantemente estamos observando como el "efecto" Disney se expande por todas partes desde los centros comerciales, desde las plazas públicas, hasta la concepción de espacios cuya dimensión puede ser la ciudad entera -tal como ha sucedido en las Ciudades Nuevas Francesas- o en esas ciudades cuyas intervenciones las convierten en ciudades museo o en urbes teatrales.

La ciudad mentirosa

La ciudad mentirosa es la adjetivación acuñada por Manuel Delgado para referirse a la Barcelona del 92, sede de los juegos olímpicos. En su adjetivación y en sus análisis se pone en evidencia esa extensión del "efecto Disney", de la museización y de la teatralidad como estrategias operativas de los arquitectos y urbanistas que están a cargo de las instituciones de Planeación y Ordenamiento Territorial.

Si se trata de la Memoria y de la Historia, del Figurativismo y del Ornamento con sabor local, ya se tenía como antecedente a la Bienal de Venecia que estuvo en 1980 dedicada a la arquitectura posmoderna. El portavoz del evento, Paolo Portoghesi, planteaba en su escrito de presentación para el catálogo esa nueva concepción aligerada de lo que el "pasado" y la "memoria" podían significar para las nuevas generaciones de arquitectos que se abrían a las influencias de la historia:

Se trataba de un "pasado del mundo", de una utilización masiva de todo lo que la propia disciplina

“...Quizá las dicotomías entre ciudad y urbe o polis y urbes arrastren consigo...”

arquitectónica había gestado en su devenir, se trataba de descentrar los referentes y las referencias para que el habitante pudiera degustar un menú que no fuera monocéntrico, se trataba de volver a conectar con ese eclecticismo del siglo XIX que produjo, por primera vez y a escala masiva, la ciudad museo, la ciudad de simulacros donde la historia se convertía en un personaje de mil caras que iba encarnando el espacio de la ciudad burguesa. El eclecticismo propuesto por Portoghesi es posmoderno, corresponde a la época del fin de la Historia, del desencanto, del desfallecimiento de los mitos de la modernidad, al fin de los totalitarismos y de las fábulas unitarias. Ahora la relación con el pasado se transforma de manera similar a como los medios de comunicación han transformado las formas de representación y las relaciones del espacio y del tiempo, llevando a su culmen esa "época de la imagen del mundo", al convertir precisamente al mundo en imagen *mass-mediatizada*.

Es por ello que Manuel Delgado puede hablar de "la gran estrategia de maquillaje", de "promoción de simbolismos espacialmente organizados capaces de significar a todos los grupos", de "una reinención de lo barcelonés" de "puestas en escena" que no se nutren de "la sentimentalización identitaria de vínculos de parentesco, religiosos, idiomáticos o de territorialidad", de una apoteosis de la escenificación y la producción significativa en un delirio semantizador para crear esa entidad imaginaria de la "barcelonidad".

El tono como se aborda esta especie de manifiesto contra la mentira, recuerda al crítico moderno y a las oposiciones metafísicas que de alguna manera oponían lo natural a lo artificial y la verdad al simulacro.

Quizá las dicotomías entre ciudad y urbe o polis y urbes arrastren consigo -inconscientemente- vestigios de esas antinomias jerarquizantes que el lenguaje, como escenario de la metafísica, continuamente pone en juego.

Desde una perspectiva posmoderna, tal como lo afirma Neville Wakefield, estaríamos ante la disolución de

las oposiciones que permitieron abordar a la cultura americana como lo otro del gran arte europeo y que en la jerarquía de los críticos alemanes se perfilaba como una falsa cultura.

Pero la desaparición de los altos valores en la estética de masas, en el kitsch y en la hiperrealidad, así como la desaparición de la historia y de lo real en la imagen televisiva, rechaza asumir la máscara de la tragedia o adoptar el pathos de la pérdida y en vez de ello invoca una especie de fascinación abyecta por los mecanismos de desaparición y de indiferencia absoluta. La hiperrealidad con su rechazo a distinguir entre la experiencia manufacturada (degradada) y natural (auténtica) nos niega de esta manera el lujo de la vieja crítica ideológica, apoltronada entre los términos de mala representación y falsificación¹.

Ciertamente lo que se testimonia con estas puestas en escena es el triunfo de la retórica tanto desde el punto de vista cívico como desde la manera como hoy se articulan seductoramente las imágenes y mitos, -esos pequeños relatos- que alimentan a la sociedad de consumo. Y es lo que testimonia finalmente Manuel Delgado para Barcelona, cuando, refiriéndose a las encuestas, confirma que 9 de cada 10 habitantes están contentos con su nueva ciudad.

La museización de la cultura metropolitana

En cierta medida los fenómenos estéticos analizados anteriormente están estrechamente relacionados con la ascendente museomanía que caracteriza en múltiples niveles a la cultura. Si antes hablamos del "efecto Disney", aquí tendríamos que hablar de ese "efecto museo" que ha adquirido una dimensión que merece cierta comprensión o interpretación, pues ha ido emparejada con el furor por la memoria en todos los campos y en un momento en que el aplanamiento del tiempo, gracias a los medios de comunicación y a la virtualización de la cultura, hacían pensar que entrábamos a una fase de amnesia acelerada.

Un pequeño texto de Roland Schaer titulado *L'invention des musées*, señala esa proliferación incesante de los museos y da cuenta de que hoy en día existen más de dos mil en Francia. Todo es susceptible de convertirse en museo: la estación que ha perdido su función, el matadero abandonado, la fábrica en desuso, la panadería

¹ Neville Wakefield, *Postmodernism: the twilight of the real*, London, Pluto Press, 1990, Págs. 100-101.

que recuerda los viejos tiempos artesanales, el vino, el tabaco, el queso, las canteras, las armas, los insectos, las palomas, los baldíos industriales, las construcciones agrícolas, etc. En el caso extremo tendríamos hoy la posibilidad de construir un mundo paralelo al real donde todo podría conservarse para la memoria de los pueblos venideros. Es lo que llama Pere Salabert "el museo del mundo" y dice al respecto:

Lo que sí existe es una abrumadora cantidad de museos. Y la sola intención de clasificarlos equivaldría a clasificar la totalidad de lo que contiene el mundo. Por eso tendría la virtud de invalidarse a sí misma nada más comenzar. Museos de arte: de escultura, de pintura, de grabado, de arquitectura, de artes aplicadas o de arte popular, arte renacentista o precolombino, gótico o romántico, moderno y contemporáneo. Y museos de arqueología, de antropología, del "hombre" o del holocausto. Y de historia, de historia de la ciencia, o de la ciencia y la técnica. Y de medicina, de ciencias naturales, de la imprenta o del erotismo. Y museos marítimos, y de la caza y de la pesca, y militares o de la guerra. Y del cristal, y de cerámica. Y museos de cera o "de los horrores". Y de geología, o de minerales y plantas. Y de las telecomunicaciones, de la radio, del teléfono, etc.; y del cine y teatro, de la foto y la holografía. De la indumentaria o de la moda. De muebles. De trenes, de carros, coches; y perfumes o juguetes; y de la alimentación. Y museos monográficos de artistas, escritores, músicos, pintores, arquitectos, poetas. Y aún convendría añadir los jardines botánicos, los zoos y en general la política de "parques nacionales" entendidos como reservas naturales, todo eso sin olvidar las "reservas" humanas: raciales, étnicas, culturales. Sin darse cuenta, un país cuya principal fuente de ingresos procede del turismo es ya un museo vivo, cambiante, pero un museo al fin y al cabo que atesora e incluso inventa para el visitante particularidades, tradiciones, folclore, multiplica servicios, conserva o recicla monumentos, etcétera.²

Como puede colegirse de esta larga y graciosa pero contundente cita es que los problemas anteriormente planteados para la ciudad están relacionados con los nuevos imaginarios museísticos que atraviesan la cultura actual.

La época de la anti-tradición y de las estrategias del olvido, parece abrirse hoy a la exacerbación de la memoria pero en nuevas modalidades; quizá haya que decir que estamos ante la emergencia de nuevas poéticas y retóricas de las memorias. Estas prácticas que vemos emerger, involucran profundos cambios en las estrategias

museísticas y en las formas de exhibición, también en las transformaciones del público.

Podríamos partir de una premisa para llegar a articular la relación entre la museización y la espectacularización urbana: el museo contemporáneo es exhibicionista, espectacular, un medio articulado a otros medios, lugar de entretenimiento masivo y puesta en relación del ciudadano con los objetos que la obsolescencia del mercado hace desaparecer rápidamente.

Andreas Huyssen en su texto "Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas" intenta señalar tres modelos explicativos de la museomanía contemporánea. Brevemente las podríamos exponer como sigue:

1º La tesis de la compensación.

Contemporáneamente viviríamos un mundo vertiginoso y procesos de desenraizamiento tanto físicos como mentales. Las tradiciones más referidas a contextos comunitarios se van atrofiando en los medios urbanos, en la ciudad las experiencias son fugaces, nada es estable ni duradero. Por otro lado, el progreso como consigna y la innovación como estrategia, han invadido todas las esferas de la cultura, dando como resultado una simultaneidad de lo no sincrónico y un encogimiento del presente.

El museo funcionaría así como una compensación de la inestabilidad, de la homogeneización, de la identidad cultural, de las estructuras de la percepción y de la experiencia. Una especie de oasis que preservaría al sujeto de todos los procesos disolutivos y de transformación de la subjetividad.

Este museo olvida ante todo -dice Andreas Huyssen-, que el tipo de experiencia más sintomático de nuestra época es el chute rápido. Esta experiencia se debe a una aceleración en el entorno, a una aceleración de las imágenes de todo tipo y a ese fenómeno de invasión de lo público en nuestra intimidad gracias a la ventana electromagnética, la cual permite que el mundo penetre y que los cuerpos digitalizados salgan o viajen por el ciberespacio.

El museo desde esta perspectiva olvidaría su misma transformación, sólo hay que fijarse en lo que se ha llamado la performatividad de espacios públicos, en la movida urbana tal como fue inaugurada en Madrid por Tierno Galván, y en la espectacularización de la vida cultural: Festivales, Bazares, Exhibiciones, Fiestas conmemorativas Regionales, etc.; tampoco explica el museo de la compensación, la apertura hacia otros

2 Pere Salabert, "Museos, Ciudades-Museo y urbes teatrales", en Jaime Xibillé (Ed.), *Metrópolis: espacio, tiempo y cultura*. Revista Ciencias Humanas, No 24, Medellín, Universidad Nacional, Marzo de 1998.

tiempos y otras culturas. Nuevas figuras de la alteridad, de lo otro reprimido, que ahora emerge fragmentariamente y que permite, reconstruir fractalmente las identidades contemporáneas. La diferencia, la heteronacionalidad, la heteroculturalidad, lo hetero-genérico, etc., no entran al museo para compensar a una modernidad inalterada. Entran porque los paradigmas se están transformando en la vida y en los espacios museísticos.

2º teoría de la simulación y catástrofe de la museización.

Para Jean Baudrillard y Jean Pierre Jeudy el museo es el lugar del espectáculo y de la simulación. Las ciudades más importantes de los países industrializados se han gastado sumas ingentes en la construcción de los nuevos museos y han contratado a los arquitectos más prestigiosos para la monumentalización de estas arquitecturas que comienzan a despertar el interés de las masas por el arte. La gente va a los museos posmodernos para gozar de ellos y no de sus contenidos. Baudrillard decía sobre el Baubourg sorprendido de ese súbito interés de las masas por la cultura:

monumento a los juegos de simulación de masa, el centro funciona como un incinerador absorbiendo toda energía cultural y devorándola -algo parecido al monolito negro de 2001: convección carente de sentido de todos los contenidos venidos a materializarse, absorberse, y anonadarse en esta oscura y misteriosa masa.³

El museo, al igual que el mundo Disney o las reservas antropológicas de los Tasaday en Filipinas, o los resguardos arqueológicos con sus dobles protectores, como en Lascaux, sólo son dispositivos de simulación

garantes de que más allá existe la realidad. Para Baudrillard -dice Andreas Huyssen- la museización en sus muchas formas es el intento patológico de la cultura contemporánea de conservar, controlar, dominar lo real para esconder el hecho de que lo real agoniza debido a la extensión de la simulación. Lo mismo que la televisión la museización simula lo real y al hacerlo contribuye a su agonía. Museizar es justamente lo contrario de conservar: para Baudrillard, y análogamente para Jeudy, es matar, congelar, esterilizar, deshistorizar y descontextualizar. Son por supuesto, los eslóganes de la vieja crítica que desdeña el museo como cámara sepulcral⁴.

Si la fase primera de la modernidad se caracterizó por su movimiento explosivo y de expansión planetaria, hoy viviríamos en una época de implosión: las culturas entraron al juego de las diferencias y su domesticación semiúrgica hoy devenida en juegos de signos.

El museo sería así la garantía fantasmagórica e imaginaria de que lo real aún existe, de que la alteridad aún no ha entrado a lo mismo del código y de que la memoria aún es capaz de revivir, en un presente fugaz y cambiante, el original como mito y como símbolo de nuestra relación con el mundo. Aún más, llevada a su extremo esta hipótesis de las culturas como simulacro, consideraría el museo como mausoleo espectacular luego de pasada la fase productiva, para quedar instalados en nuestra actual condición de reproducción signica, de consumo inagotable de un mundo virtualizado donde la producción nos dejó con un mundo convertido en residuo o desecho.

Se podría aquí muy bien parafrasear el título que Bárbara Mitchel le puso al texto con el cual participó en *Les Troisièmes rencontres internationales de sociologie de l'art en Grenoble, dedicado a Baudrillard; "L'art, le mort, les restes"*. Así podríamos nosotros continuar con nuestro tema transformándolo en *"El museo, la muerte y los restos"*. Las culturas y el mundo virtualizados y convertidos en resto, así como hemos convertido al mundo en objetos consumibles y desechables.

El consumo -dice Bárbara Michel- se ha girado hacia lo desechable, lo inútil (el gadget) y lo obsoleto. Desde el plato hasta la estilográfica, a la rasuradora, todo es desechable. Y nosotros tiramos cada vez más aquello que se nos vende incluso sin consumirlo. Es el empaque. La mitad del peso de lo que consumimos es empaque, es

"...al igual que el mundo Disney..."

3 Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984, pág. 83.

4 Andreas Huyssen, "Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas", en AA.W., *El paseante*, N° 23-25 de 1995, Madrid, pág. 72.

casi los dos tercios del volumen de nuestros tachos de basura⁵

La traspolación a todos los ámbitos de esta situación no deja de ser importante, pues nos lleva a preguntarnos qué hacer con los desechos, cuando el mundo, las culturas, los objetos, las obras de arte son desechos. Baudrillard responderá que "ya no es tanto una economía de la producción lo que nos dirige, sino una economía política del reciclaje - ecología y polución-, una economía política del resto".

En términos de las "culturas", o de las "memorias", o de los "objetos" en su fase de ritualización mass-mediática, el museo puede ser perfectamente el lugar de una resurrección anacrónica:

como decía Marx, refiriéndose a Napoleón III: ocurre que los acontecimientos se producen dos veces en la Historia. La primera vez tienen un alcance histórico real; la segunda no son más que un recuerdo caricaturesco, una transformación grotesca, que vive de una referencia legendaria. Así, el consumo cultural puede ser definido como la época y el lugar de la resurrección caricaturesca, de la evocación paródica de lo que ya no es, de lo que está consumado en el primitivo sentido de la palabra (acabado y cumplido). Esos turistas que parten en automóvil hacia el Gran Norte a rehacer los gestos de la fiebre del oro, a los que se alquila un batidor y una túnica esquimal para dar color local, esas gentes consumen: consumen en forma ritual lo que fue acontecimiento histórico reactualizado a la fuerza como leyenda. En Historia, semejante proceso recibe el nombre de restauración: se trata de un proceso de negación de la Historia y de resurrección inmovilista de los modelos anteriores⁶.

La actual naturaleza virtual en la que vivimos desterritorializa al mundo, sus objetos y sus culturas; todo es puesto a circular en su forma digitalizada para el consumo espectacular, pero, como muy bien lo dice Barbara Michel, todo consumo produce sus desechos y en la actual cultura del reciclaje cultural nos vamos convirtiendo cada día más en caníbales de la cultura, gourmets de lo muerto, o de lo vivo que se congela a nuestro paso.

La museización -dice Andreas Huyssen- aparece como síntoma de una era glacial terminal, como el último paso en la lógica de esa dialéctica de la ilustración que va de la autoconservación, pasando por la dominación del propio yo y del otro, hacia un totalitarismo de la memoria

muerta colectiva más allá de todo yo y de toda vida (...y. El mundo es museizable pero su cadáver nos llega a la manera en que hoy se reciclan los cuerpos: por trozos. Habría que decir por trozos espectacularizados en nuestra actual cultura fractal.

3° Teoría de una *Kulturgesellschaft*

Esta teoría es particularmente interesante para señalar los mecanismos de espectacularización de la cultura, entendida esta como una forma contemporánea de socialización.

Una *Kulturgesellschaft*-dice Huyssens- es una sociedad en la que la actividad cultural funciona cada vez más como una agencia de socialización comparable, y a menudo incluso enfrentada, a la nación, la familia, la profesión, el estado. Sobre todo en las culturas o subculturas juveniles, las identidades se adoptan provisionalmente y se articulan mediante pautas de vida y complicados códigos subculturales. La actividad cultural en general no se ve como algo que ofrezca descanso y compensación para un sujeto deseoso de regenerar la estabilidad y el equilibrio en el espejo de una tradición unificada (o reunificada). El crecimiento y la proliferación de la actividad cultural se interpretan más bien como agente de la modernización representativo de una nueva etapa de la sociedad de consumo en occidente. En lugar de estar aparte de la modernización, el museo funciona como su agente cultural privilegiado⁸

Lo que aquí se plantea es la fragmentación de la cultura en un caleidoscopio de culturas cuyo lugar es la metrópolis. Estaríamos entonces ante ese fenómeno del pluralismo de las fábulas y la disolución de las identidades fuertes. En esta situación la disolución de los referentes como la nación, la familia, el Estado, etc., conlleva el fenómeno de personalidades constituidas por los flujos permutantes de los signos estacionales, el establecimiento precario de códigos que nacen y mueren, la proliferación heteróclita de los lenguajes.

Es lo que denomina Huyssen emergencia de las culturas o subculturas juveniles y de las identidades provisionales, lo cual corresponde perfectamente con la descripción del metropolitano contemporáneo que realiza Félix Guattari:

El ser humano contemporáneo se encuentra fundamentalmente desterritorializado. Sus territorios existenciales originarios -cuerpos, espacio doméstico, clan, culto-ya no están arrumados

5 Barbara Michel, "L'art, la mort les restes", en AA.VV., *Sans Oublier Baudrillard*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1996, pág. 167.

6 Baudrillard, *La sociedad de consumo*, Barcelona, Plaza & Janes, 1970, pág. 145.

7 Huyssen, "Escapar de la amnesia...", pág.72

8 *Ibíd.*, pág.73.

en un suelo inmutable, sino enganchados, en lo sucesivo, a un mundo de representaciones precarias y un perpetuo movimiento. Los jóvenes que deambulan, con un walkman pegado a las orejas, están habitados por ritornelos producidos lejos de sus tierras natales. Sus tierras natales, por otra parte, ¿Qué podría querer decir eso para ellos?. Con toda seguridad no el lugar donde reposan sus ancestros, donde han visto el día, donde tendrán que morir. Ya no tienen ancestros; han caído allá sin saber por qué y así mismo desaparecerán⁹.

Es también la situación contemporánea de la sociedad mass-mediatizada, tal como la analiza Vattimo, una sociedad que ha perdido su principio de realidad fuerte en aras de la multiplicidad creciente de nuevos discursos que se encargan de transmitirla, es decir, de construirla en sus redes. De esta manera el tiempo de organización de los acontecimientos y de transmisión de las memorias deja de ser lineal para dar paso a los múltiples tiempos antes despreciados por esta historia unitaria.

Para esta sociedad fragmentaria y constituida en sus propias imágenes móviles y evanescentes ¿qué le puede ofrecer el museo? Y además ¿de qué museo estamos hablando?.

La tesis de la *Kulturgesellschaft* aborda el problema de la industria de la cultura cuando sugiere que los medios de masas, sobre todo la televisión, han creado un deseo insaciable de experiencias y acontecimientos, de autenticidad e identidad que, sin embargo, la televisión no puede satisfacer. Dicho de otro modo, el nivel de expectativas visuales de nuestra sociedad se ha elevado a un punto en el que el deseo escópico de la pantalla se muda en deseo, de otra cosa¹⁰.

Ahora bien el desarrollo de esta tesis no es unívoco, más bien se despliega entre las ambigüedades de las experiencias estéticas, psicológicas y sociológicas de la vida contemporánea. Pregunta Huyssen: ¿qué diferencia se encuentra en el museo? ¿es la materialidad real, física, del objeto museístico, del artefacto exhibido, el que hace posible una experiencia auténtica, frente a la irre realidad siempre fugaz de la imagen sobre la pantalla?.

Son preguntas inquietantes, pues están precedidas de los acontecimientos de la transformación de museos tradicionales como el Louvre, donde el objeto artístico podía observarse en un *tête á tête* íntimo, pero que, sin embargo, no atraía ni seducía a nuestras multitudes contemporáneas, a diferencia de museos como el

Baubourg que recibía con muchísimas menos obras a diez veces más visitantes, o el fenómeno del museo de D'Orsay, con sus filas interminables y una puesta en escena que confunde al espectador por las ambigüedades que se le presentan entre el fondo y la figura, diluyéndose a veces o predominando en otras el fondo del museo elevado a máxima categoría estética.

En el mundo postmoderno -dice Huyssen- esa venerable técnica museística se aplica a nuevos fines, realizada por una *mise-en-scène* espectacular y que obviamente cosecha grandes éxitos de público. La necesidad de objetos con aura, de encarnaciones permanentes, de la experiencia de lo fuera de lo común, parece ser indisputablemente un factor clave de la museofilia. Sobre todo los objetos que han perdurado a lo largo de los siglos quedan por eso mismo ubicados fuera de la circulación destructiva de los objetos-mercancías destinada a la basura. Cuanto más viejo sea un objeto más presencia puede encarnar, más distinto es de los objetos actuales que pronto serán obsoletos, lo mismo que de los objetos recientes y ya obsoletos. Ya eso sólo puede bastar para prestarle un aura, para reencantarlo más allá de las funciones instrumentales que pudo haber tenido en una época anterior. Puede ser precisamente el aislamiento del objeto, respecto de un contexto genealógico, lo que permita la experiencia a través de la mirada museística del reencanto¹¹.

Reencantamiento del mundo, del objeto, de la imagen; nuevo fetichismo, más en el sentido freudiano o del coleccionista en la intimidad con sus objetos y sus pasiones. En este sentido los objetos-fetichismo del museo propiciarían, en una época que privilegia la Hipomnesis y las prótesis de la memoria, una experiencia anamnésica más cercana a lo sublime de la memoria. Nada puede igualar esta experiencia de la autenticidad, del estar presente junto al objeto que aún testifica un aura de la realidad acontecida.

Andreass Huyssen no sale, con su apuesta por este museo propiciador de experiencias auténticas, de una serie de polaridades que aún no quedan resueltas: si la televisión es puro medio, es decir, medio y mensaje donde el mundo espectacularizado es sólo la experiencia de los simulacros y de la simulación, entonces el museo es el medio de un mensaje de lo auténtico; si los mass media propician la mala memoria hipomnésica, entonces el museo con su panoplia de objetos auténticos propicia

9 Guattari Felix, *El Constructivismo guattariano*. Cali, Editorial, Universidad del Valle, 1993, pág. 207

10 Huyssen, "Escapar de la amnesia...", pág. 74.

11 *Ibíd.*

una experiencia de la buena memoria anamnésica.

Sin embargo como el mismo Huyssen constata, las cosas no son tan sencillas en los museos contemporáneos donde los diversos medios interactúan con el espectador y el objeto fetiche ahora también es espectacularizado y tomado a su cargo por las redes de la simulación. La materialidad de los objetos mismos parece funcionar como una garantía contra la simulación, pero -y ésta es la contradicción- su propio efecto anamnésico no puede jamás escapar totalmente de la órbita de la simulación, y se ve incluso realzado por la simulación de la *mise-en-scène* espectacular. Se podría decir, pues, que la mirada museística revoca el desencanto weberiano del mundo en la modernidad y reivindica un sentido de lo no-sincrónico y del pasado en la experiencia de un reencantamiento transitorio que, al igual que el ritual, puede ser repetido. Esa mirada a las cosas museísticas se opone también a la progresiva inmaterialización del mundo por obra de la televisión y de las realidades virtuales de las redes informáticas¹².

De lo que se trata entonces es de ese estatuto escindido de las formas de construir la realidad a través de los medios de comunicación y de las nuevas redes informáticas. Estatuto también de la memoria de lo "**propio**" aligerado y de lo "**otro**" como fábula también legítima frente a un nosotros ya fragmentado.

El museo así concebido sería también la posibilidad de otorgarle la palabra a todos aquellos hasta ahora excluidos de la Historia Universal, pero sería un retorno débil, como dice Vattimo, pues quizá ya nadie sea capaz de enarbolar los principios fuertes de las racionalidades locales, en tanto, ya atravesados todos por los medios de comunicación masivos, parece como si se aligeraran en su ser; como si los modos de organizar los acontecimientos particulares y las tramas de las tradiciones, a través de las imágenes telematizadas, les quitaran seriedad y peso. La multiplicación de las imágenes de los seres étnicos permiten dar cuenta de su carácter de fábula y contemplarlos así, de otra manera menos seria, al igual que podemos mirar al otro con los ojos menos lastrados por nuestra unicidad de ser y aceptarlo como hijo y protagonista de otra fábula que bien hubiese podido ser la nuestra.

Frente a este "**aligeramiento**" quizá sólo quede, como experiencia "**aún**" auténtica, ese reencantamiento transitorio de un museo a su vez preso de las redes de espectacularización. Pero en ese contexto lo que se reivindica

"...una buena experiencia de la buena memoria anamnésica..."

es la expresión del otro, de una otredad que bien puede ser próxima o lejana y que se manifiesta con los medios expresivos y espectaculares que hoy nos caracterizan.

El sadismo como "happening"

Quisiera finalmente mencionar otro de los grandes fenómenos que contemporáneamente forman parte de la espectacularización metropolitana. Se trata, en este caso, de ese flagelo que desde la obra de Mike Davis, *The City Of Quartz*, podemos llamar como el sadismo urbano y que toca varios fenómenos: cuando se habla de sadismo se está refiriendo de alguna manera al desfallecimiento de la libertad que caracterizó, tal como vimos en los espacios de la modernité, a la metrópolis emergente.

Las ciudades latinoamericanas han vivido en casi su totalidad estas transformaciones y otras como Cali, Bogotá y en especial Medellín, en el caso colombiano, se les ha añadido el terrorismo de izquierda y derecha y el sadismo revanchista de los brazos armados de los carteles, quienes, exasperados y acorralados, desencadenaron su furia en los espacios públicos, irrumpiendo en ellos de una manera tan atroz que terminaron por crear un auténtico pánico al placer de disfrutar los lugares de ocio, de diversión, de encuentro y actividades de nuestras ciudades.

Podríamos decir que el sadismo urbano ha sido practicado tanto por los sectores públicos como privados. En Medellín tenemos el caso del saneamiento de Guayaquil, como punto final a un espacio en el que se habían "enraizado" las culturas variadas de gentes reunidas de todo el departamento de Antioquia, y que encontraba en un espacio abigarrado de comidas, vestidos, arquitecturas ornamentadas y pintadas en todos los colores, una escenificación de las memorias que habían traído de los pueblos a la ciudad: hospedajes, cantinas, bares, músicas e iconografías, imágenes populares, comercio de todo tipo, mercados, talleres, fábricas, etc.

Esta colcha de retazos de las identidades fractales de Guayaquil fue transformada en la imagen saneada e internacional del Centro Administrativo de la Alpujarra, que, a cambio de la cultura viva del pueblo, le entregó a la ciudad el imponente y sublime monumento a la raza (1979-1988) del escultor Rodrigo Arenas Betancur, que ahora se convertía en la "memoria viva" de todos aquellos que había expulsado a la periferia fragmentada.

El saneamiento de Guayaquil estaba articulado así a todo un proyecto de fragmentación de estos "nichos urbanos", reubicando en un *round point* de alta velocidad a la Central Minorista y construyendo dos terminales para el transporte terrestre, una en el norte y otra en el sur, logrando una higienización de la centralidad y al mismo tiempo un mejoramiento de la "función circulatoria".

Este mismo proyecto, extendido hacia la avenida Oriental, reconfiguró el área de San Antonio con el inmenso parque que articula espacialmente una zona que actualmente está en un proceso de reacomodación simbólica. El parque de San Antonio privilegia el vacío y recuerda esas plazas que se convirtieron en obsesión en las pinturas de De Chirico, llamada metafísica porque muestra ese aspecto inquietante y a veces siniestro que adquieren ciertos espacios urbanos cuando los humanos lo abandonan y le dejan lugar a las sombras de los edificios y esculturas en el silencio y a la desolación de la noche reprimida.

Así mismo, la descomunal urbanización de El Poblado, que, abandonando la tradicional retícula con manzanas y calles, se proyectó en una trama de redes con "urbanizaciones-isla", en la que se disuelven los dispositivos de sociabilidad pública de la antigua ciudad, como las plazas, las plazuelas, calles, parques, etc. La red privilegia al automóvil y, sin espacios de tránsito para el peatón, se convierte en una negación de la urbanidad | que se refugia en los centros comerciales dejando por a fuera a los indeseables y a los sospechosos al mismo

"...que ahora se convierta en la memoria viva de todos aquellos que..."

tiempo que reivindicando sus espacios como los auténticos lugares urbanos, para una época en la que el espacio público ha adquirido connotaciones maléficas. Automóvil, redes y centros comerciales hacen que retornemos paradójicamente a la época de oro de los "pasajes", tan cara a Walter Benjamín, en los cuales nació la ciudad ecléctica, antes de que los urbanistas inventaran el "Bulevar" como dispositivo urbano para la teatralización de la vida pública.

La ciudad moderna nos ha dejado una imagen urbana con espacios diseminados y fragmentarios, una simbología maquínica que ha logrado dominar, a veces hasta su exterminio, a la naturaleza orgánica, rica y tropical de nuestro medio: avenidas aéreas, puentes, aviones, trenes metropolitanos lanzados a toda velocidad, todo conducido por una estética que ha hecho desaparecer muchas cosas debido al privilegio del tiempo sobre el espacio y al imperio de la velocidad sobre el cuerpo, paso -como dice Paul Virilio— de la democracia a la democracia¹³

Esto conlleva a que las cosas menudas,

13 Paul Virilio, "Dromología: La lógica de la carrera", en AA.VV., Media Culture, Barcelona, ACC L'Angelot, 1955, pág. 71.

“...las pequeñas marcas, el monumento, la escultura...”

marcas, monumento, la escultura, el espacio o la esquina de encuentro ocasional, plazas, plazoletas, parquecillos, hayan desaparecido para muchos ciudadanos. Podría ser perfectamente que en la construcción de nuestra ciudad haya existido -por contradictorio que parezca- una memoria del olvido, algunas personas la han llamado progreso, pero, en todo caso, consiste en borrar del mapa las huellas de los habitantes en beneficio de las marcas monumentales técnicas y científicas que se convierten no sólo en los nuevos hitos de la ciudad sino en los símbolos del poder económico y político: los grandes edificios que compiten por ser el más alto de todos cuantos se han construido, las residencias -amuralladas y bajo vigilancia privada y electrónica- que han llenado las lomas de El Poblado, salpicadas de monumentos y esculturas que nadie ama porque están aprisionadas y vedadas al ciudadano, siempre sospechoso e inquietante cuando va a pie.

Si el imaginario urbano y las formas dramáticas de la vida metropolitana tuvieron su modelo en el París del

siglo XIX y luego en la era maquina en el Nueva York del siglo XX, parece indudable que el de hoy lo constituye la ciudad de los Ángeles.

En uno de los capítulos más estremecedores de Mike Davis en *City of Quartz* titulado "Fortress LA.", nos damos cuenta, no sin angustia, que la angelización de las metrópolis colombianas hace ya rato camina dirigida por los mismos lineamientos:

Signos de poder y de intimidación.

Ciudadelas cerradas.

Arquitecturas "defendibles".

Destrucción de los espacios públicos.

Megaestructuras negadas a los espacios públicos y sus habitantes.

Una semiótica totalitaria desplegada por las grandes corporaciones.

Tratamiento maniqueo del microcosmos popular.

Amoblamiento humano imposible de habitar. Policías rentados y robotización de la vigilancia. Tendencia al cerramiento de barrios enteros.

Hausmannización invisible y retraimiento de lo público.

Filtraciones de las masas y orquestación skinneriana de los espacios lavados, etc.

Figuras artísticas efímeras de la metrópolis mutante

Con lo expuesto hasta aquí se ha tratado de señalar cómo existe una línea de filiación que despierta con el concepto de Modernité en Baudelaire y que tiene como epígono contemporáneo a la estética espectacular de un gran número de artistas que, en su proceso, han decidido abandonar los recintos cerrados, las galerías y los museos, aún manejados como lugares de atesoramiento, conservación y exhibición de un patrimonio artístico propiedad de la institución, para salir a los espacios públicos e instalar allí su obra, no de manera permanente sino temporal. Tratan de interactuar con los espacios y con los transeúntes para reenmarcar la experiencia urbana en sus múltiples facetas.

De igual manera las preocupaciones institucionales también han sido permeadas por este síndrome de la espectacularización de la cultura y han tratado de entablar una reconfiguración estética de los espacios públicos y de los ciudadanos que se abre hacia los principales problemas hasta aquí tratados.