

LA VIDA EN UN PARQUE

El espacio contemporáneo se está volviendo cada vez menos homogéneo. Los espacios cercados, tales como las «comunidades valladas» estadounidenses, proliferan. La tendencia hacia el cierre se refleja en la sintomática ficción de *El show de Truman*, una película rodada en 1998 por Peter Weir: el protagonista vive en la pequeña ciudad de Seahaven que es, de hecho, un enorme estudio de televisión abovedado, una simulación de la vida. Las escenas de Seahaven se rodaron en un verdadero centro turístico de Florida, Seaside, una fantasía neovictoriana para ricos. Construido entre 1984 y 1991, Seaside ha inspirado también el nuevo proyecto de urbanización de Disney, Celebration, una población completamente controlada por la Walt Disney Corporation, donde está prohibido todo aquello que pudiese ser una imperfección en el «Estados Unidos de las pequeñas ciudades». Celebration, como Seaside, define la buena vida en función de una secesión del resto de la sociedad: hay que mantener el mundo malo y grande a distancia. Una ciudad de parque temático como ésta muestra que no se pueden mantener claramente separados los espacios cercados reales y los de ficción: Celebration es una fantasmagórica realidad. Aun cuando *El show de Truman* es «simple» ficción, y las comunidades valladas «simple» realidad social y política, todas funcionan dentro del registro simbólico de la cultura contemporánea.

El fundamento que hay tras estos asentamientos, con sus diversos grados de ficción, puede deducirse del término «parque humano», introducido por Peter Sloterdijk en su notoria conferencia de 1999: «Normas para el parque humano»¹. Sloterdijk hizo aquí diversas referencias a la ingeniería genética, suficientemente ambiguas como para que muchos críticos –Jürgen Habermas entre otros– supusiesen que estaba promoviendo algún tipo de programa eugénico para «mejorar» la raza humana. De hecho, Sloterdijk no parece dar por sentado que el diseño genético fuese realmente capaz de controlar la compleja totalidad de la conducta humana,

¹ Peter SLOTERDIJK, *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1999. [ed. cast.: *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, trad. Teresa Rocha Barco, Madrid, Siruela, 2000].

una suposición que sería criticable tanto por su ingenuidad científica como por sus implicaciones políticas. Las afirmaciones de Sloterdijk estuvieron provocadas por su desesperación ante el estado de la tradición «humanista». En su opinión, la *Schriřtkultur* está bajo ataque de los dionisiacos medios de comunicación de masas, que amenazan con destruir la civilización apelando a la bestia que hay en el hombre. Mientras que la *Bildung* tradicional, con su hincapié en el texto, ha representado un impulso humanizador y civilizador, los medios de comunicación de masas, saturados de imágenes, reducen las inhibiciones.

Sloterdijk contempla un conflicto similar entre palabra e imagen en la antigua Roma, donde la cultura del anfiteatro –gladiadores y otros entretenimientos similarmente brutales– triunfó sobre la de los oradores clásicos, con consecuencias bien conocidas. La decadencia de la antigua Roma puede parecer un tropo de pesimismo cultural excesivamente conocido, pero Sloterdijk es original en la medida en que considera el declive cultural de Roma como un choque cultural entre *medios*: el espectacular medio del conflicto entre gladiadores frente al medio de la escritura. «Así como el libro perdía la guerra contra el teatro en la antigüedad, también la escuela podía perder ahora la lucha contra formas indirectas de violencia, en la televisión, en el cine y en otros medios desinhibidores»². Sloterdijk podría haberse preguntado si no estaba proyectando su concepto del papel central del «libro», propio de la era de la imprenta, sobre la cultura de la Antigüedad; o si es útil, en la actual situación, quejarse del declive de la escritura y acusar a la cultura de la imagen, como tal, de ser deshumanizante. Pero es llamativo que a la propia cultura que él ataca le guste reflejarse en los antiguos espectáculos romanos. Uno de los grandes éxitos cinematográficos del año pasado, *Gladiator*, representaba la decadencia de la Roma imperial y su adicción a contemplar en directo actos de crueldad con el más profuso detalle: un violento espectáculo que seguramente Sloterdijk desaprobaría.

Sloterdijk concibe la sociedad como un parque humano, una especie de zoo en el que los cuidadores deben mantener el orden. Aunque su visión «pastoral» de la sociedad se basa en Platón, también asoman referencias contemporáneas: «Desde la *Politikos* y la *Politeia*, ha habido un discurso que describe a la sociedad humana como un jardín zoológico, que es lo mismo que un parque temático; a partir de ahí, mantener a la gente en parques o en ciudades ha parecido una especie de tarea zoopolítica»³. Tradicionalmente, los parques son lugares en los que la naturaleza ha sido domada y «refinada», adaptada al consumo humano. Las plantas están cuidadosamente agrupadas y cuidadas; los animales están domesticados o enjaulados. En un parque temático, los peligros de la naturaleza están simulados en «paseos» emocionantes: en ellos, una excursión se retrata

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 48.

como una aventura, pero uno sabe que es tan segura como una visita al zoo. En la visión del «parque humano», la sociedad es una especie de zoo para personas: deben restringirse sus instintos peligrosos. Sloterdijk considera a las personas como «animales bajo la influencia» de la cultura; los guardianes del parque tienen que asegurarse de que estas influencias son beneficiosas⁴.

Es la cuestión de cómo mantener la estabilidad dentro del parque ante la creciente influencia de los dionisiacos medios de comunicación de masas, la que ha conducido a Sloterdijk a plantear sus comentarios sobre la ingeniería genética. Las polémicas provocadas por esto han tendido a oscurecer el hecho de que el texto de Sloterdijk, con todos sus aspectos fantásticos —o, de hecho, debido a ellos— tiene la virtud de poner de manifiesto una tendencia dominante en la cultura actual. A pesar de sus referencias a Platón, y de un paternalismo tecnocrático, reminiscente del Estado moderno en sus diversas formas (comunista, fascista, democrático-belicoso), *Normas para el parque humano* está sobre todo marcado por el temor contemporáneo a la desintegración social. Sloterdijk está más cerca de Disney que de Platón. En Celebration, las tendencias desintegradoras de una sociedad que, según se considera, ha sucumbido a los dionisiacos *Entbemmungsmedien*, se buscan en el exterior en la medida de lo posible⁵. Y Celebration es sólo un ejemplo famoso de un nuevo tipo de urbanismo, donde se crean ciudades para refugiarse de la comunidad en general. Si los grandes parques humanos que antes se denominaban naciones se han vuelto ingobernables, entonces deben crearse otros más seguros para aquellos que desean una vida tranquila.

Naturaleza primigenia

En los Estados Unidos del siglo XIX, nació una nueva concepción de parque: el Parque Nacional, en el que se declara protegida una gran extensión de tierra virgen. Aquí ya no es el hombre quien domestica la naturaleza y se protege, por lo tanto, de ella, sino la naturaleza la que es protegida de la interferencia humana. Este tipo de parque se ha generalizado cada vez más: la naturaleza silvestre tiene que conservarse pura e inmaculada, y si no queda nada, habrá que crearla, como en las áreas de pseudoauténtica «naturaleza nueva» de Holanda. En sus escritos de finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970, el artista estadounidense Robert Smithson atacó la ideología de los parques naturales, que en aquel momento estaban recibiendo nuevos ímpetus de la contracultura. En su opinión, los conservacionistas intercambiaban un mito (el del progreso) por otro (la «naturaleza intacta»). Él abogaba por un «paisaje dialéctico», en el que lo humano y lo natural, lo moderno y lo antiguo pudie-

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Celebration sufrió su primer atraco a mano armada en agosto de 1998.

sen coexistir e interactuar. Frederick Law Olmsted, creador del Central Park de Nueva York, fue un maestro en esto. El Central Park es una creación artificial, un erial convertido en una suprema «naturaleza nueva» que ha seguido evolucionando a lo largo de las décadas. Smithson describió que, a comienzos de la década de 1970, en la sección llamada la Rambla –con senderos zigzagueantes creados para poder dar meditados paseos– abundaban «los matones, los vagabundos, los timadores y los homosexuales», a quienes él consideraba, aparentemente, fuerzas de la naturaleza indómita: «Olmsted ha traído una condición primigenia al corazón de Manhattan»⁶. Mientras que comunidades como Celebration se basan en la premisa de que la sociedad en su conjunto ha evolucionado hasta convertirse en un lugar lleno de «animales» espeluznantes, Smithson se deleitaba en un parque dialéctico que distaba mucho de estar «bien conservado».

La crítica que Smithson hace a la ideología del progreso en los Estados Unidos de posguerra fue paralela a una fascinación por lo primigenio, lo prehistórico. Le resultaban tan atractivas las cursis pinturas de dinosaurios de Charles Knight como aquellas incluidas en el canon del arte moderno («Obsérvese el tratamiento impresionista del agua»)⁷. Smithson no deseaba tanto oponer lo antiguo y lo contemporáneo como mostrar cuándo esto último se convierte en posthistórico, postapocalíptico. Deseaba determinar puntos en los cuales se pudiesen sobrepasar la perspectiva aceptada del progreso histórico, creando una condición posthistórica que se convierte en uno con su opuesto, la prehistoria, fuera también esta última de los límites convencionales de la historia. Los «monumentos» industriales de Passaic, Nueva Jersey, proporcionaban una ilustración:

El río Drive estaba en parte arrasado por las motoniveladoras y en parte dejado intacto. Resultaba difícil distinguir la nueva autopista de la antigua carretera; se confundían ambas en un caos unitario. Como era sábado, muchas máquinas no estaban trabajando, y esto las hacía parecer criaturas prehistóricas atrapadas en el barro o, mejor, máquinas extintas; dinosaurios mecánicos despelajados⁸.

En opinión de Smithson, los opuestos siempre convergen y ningún recinto puede asegurar la pureza, ya sea la de la naturaleza intacta o la de una idealizada ciudad estadounidense.

La pasada década ha contemplado el ascenso de una generalizada fascinación por las amalgamas de alta tecnología y naturaleza, de la vanguardia y lo primitivo. Esto ha estado marcado, sin embargo, por el sueño de

⁶ Robert SMITHSON, «Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape» (1973), en J. Flam, ed., *The Collected Writings*, Berkeley y Londres, 1996, p. 169.

⁷ R. SMITHSON, «A Museum of Language in the Vicinity of Art», (1968), en *op. cit.*, p. 85.

⁸ R. SMITHSON, «A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey», (1967), en *op. cit.*, p. 71.

la perfecta convergencia, más que por las intuiciones smithsonianas de una coexistencia compleja y desordenada. El complejo Biosfera 2, un sistema de invernaderos unidos, con variedad de climas, llamó la atención de los medios de comunicación a comienzos de la década de 1990, cuando un grupo de científicos intentó vivir allí, de manera autónoma, sin contacto con el mundo exterior. Cuando el proyecto tuvo dificultades y quedó claro que sus estrictas condiciones (por ejemplo, respecto a la ventilación) no se podían cumplir, la prensa se volvió violentamente en contra del mismo; sólo cuando la Universidad de Columbia asumió el proyecto y prometió llevarlo a cabo de acuerdo con criterios estrictamente científicos, se calmó el asunto. Fuesen cuales fuesen los méritos científicos de Biosfera 2, lo que captó la atención de los medios fue otra cosa: era un fantasmagórico nuevo Edén, la promesa de un ecosistema sano y equilibrado. Si fuese posible crear un ecosistema estable en invernaderos, en un espacio cerrado, similar a un parque, quizá no importaría tanto que la verdadera biosfera se echase a perder. Se podrían crear nuevos sistemas en otros planetas una vez que éste estuviese difunto.

El parque supremo –en la ficción– de la pasada década fue el *Parque Jurásico* (1993) de Steven Spielberg, y su secuelas (el número tres ha salido este verano). Probablemente a Robert Smithson le habría fascinado esta película, en la que un empresario de parques temáticos consigue clonar nuevos dinosaurios a partir de genes antiguos. La revolución genética, en lugar de diseñar habitantes pacíficos para el parque humano como Sloterdijk esperaba, da como resultado una nueva era prehistórica. El Parque Jurásico se construye en una isla: bajo ninguna circunstancia se debe permitir que los dinosaurios salgan de allí. A los habitantes de, pongamos, Celebration no les gustaría que el *Tyrannosaurus rex* anduviese de caza por su ciudad. La isla, por supuesto, se convierte pronto en una trampa mortal para sus habitantes humanos, cuando los dinosaurios comienzan a criar y tomar «su» parque. La dirección ha hecho unos cálculos muy equivocados y Spielberg puede presentar un virtual baño de sangre, que indudablemente habría divertido mucho al público romano de *Gladiator*. Desde el primer momento en que los dinosaurios se convirtieron en objeto científico –y de la imaginación popular– a mediados del siglo XIX, se han convertido en metáforas sociales⁹. En *Parque Jurásico* son verdaderas criaturas del capitalismo, su voracidad y su avaricia sólo son igualables a las del cruel director del parque y de sus promotores financieros.

La secesión de Rotterdam

A comienzos de este verano se reveló en Rotterdam una nueva obra de arte, el «Estado libre» de AVL-ville. Fundado por Atelier van Lieshout, el

⁹ Sobre el dinosaurio en la cultura contemporánea moderna, véase W. J. T. MITCHELL, *The Last Dinosaur Book*, Chicago, 1998.

estudio de arquitectura y diseño artístico dirigido por Joep van Lieshout, la principal localización del Estado (AVL-ville) es el recinto del estudio en el distrito portuario, que ha sido sellado mediante un tosco muro de contenedores. En el propio conjunto, se han esparcido varias estructuras, incluido un hospital de campaña y un coche convertido en cooperativa avícola, de manera bastante aleatoria. Hay también una granja en los alrededores, AVL-ville 2¹⁰. Atelier van Lieshout se hizo bastante famoso la pasada década: sus casas móviles, sus edificios, lavabos, interiores y esculturas en forma de pene se han expuesto en incontables lugares de Europa y Estados Unidos. Las obras de AVL consisten a menudo (en parte) en coloridos volúmenes de fibra de vidrio, con superficies ligeramente irregulares, no la brillante mercancía media. La obra de van Lieshout parece estar al servicio de una economía libidinal, no limitada por las convenciones: las casas móviles parecen bastante bohemias, las enormes «camas multimujeres» todavía más. Sus vehículos y armamento —como el convertido *Mercedes con cañón* de 1997— recuerdan la «máquina de guerra nómada» que Deleuze y Guattari oponían al Estado, mientras que éste está construido sobre un controlado espacio «estriado» y sobre una propiedad inmueble, el espacio nómada es suave, y consta de movimiento, de velocidad: «para él [el nómada] los puntos son puntos a lo largo de una trayectoria»¹¹. Pero las actividades de AVL son ambiguas en cuanto a la oposición Estado-nómada. AVL-ville se proclama un Estado en miniatura; van Lieshout ha aprovechado su categoría de artista para obtener esto para sí y sus colaboradores. Aunque oficialmente se halla en vigor la ley holandesa, quiere mantener las normas de la sociedad holandesa tan alejadas como sea posible, y en la actualidad un importante abogado está redactando la constitución de AVL-ville.

Obras como el *Atelier des armes et des bombes* (un galpón para hacer bombas) de 1998 han llevado a los críticos a hacer comparaciones con las milicias reaccionarias estadounidenses y el Unabomber: ilusos intentos de parar la permanente revolución del capitalismo mundial y de recrear una sociedad estable y «normal». AVL-ville ha sido comparada también al conjunto establecido por David Koresh en Waco, Texas, otra secesión de la sociedad, bastante desafortunada. En la ceremonia de inauguración, AVL-ville resultó mucho más festiva y amistosa. Aun así, como utopía a pequeña escala que toma la forma de conjunto urbanístico demarcado, se acerca más a Waco que al proyecto de la Nueva Babilonia que Constant presentó en las décadas de 1950 y 1960, cuyas inmensas estructuras habrían abolido la necesidad de permanecer en un lugar fijo. Constant previó un *homo ludens* nómada, dedicado a una *dérive* perpetua. Esta visión no podía estar más alejada de los parques humanos de Sloterdijk. Entre la

¹⁰ Véase www.avl-ville.com

¹¹ Guilles DELEUZE y Felix GUATTARI, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Londres, 1988, p. 380. [ed. cast.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1994].

Nueva Babilonia y AVL-ville ha cambiado algo fundamental: los modelos de reforma (o revolución) social ya no tienen como objetivo la sociedad en general, sino pequeñas secesiones de ésta.

Al final no es Waco lo que viene a la mente en AVL-ville, sino Celebration, por muy incompatible que pueda ser el libertarismo de van Lieshout con la autoritaria visión social de Disney. Ambos son pequeños parques humanos escindidos de una sociedad que se considera –aunque por diferentes razones– como un gran parque, dirigido de manera insatisfactoria. Ambos usan la categoría de la propiedad privada para escindir una porción de tierra del Estado y convertirla en un microEstado. «La geometría y la aritmética asumen el poder del escalpelo. La propiedad privada implica un espacio que ha sido sobrecodificado y cuadrículado por la vigilancia»: si el escalpelo hace un corte suficientemente profundo, el espacio homogéneo y cuadrículado de la modernidad acabará cortado en pedazos¹². Aunque AVL-ville es un espacio vallado, las ambiciones de van Lieshout no son menos globales que las de Disney. Ha anunciado que está planeando establecer «franquicias» de AVL-ville en diferentes países, imitando a las empresas multinacionales, que pueden chantajear a los gobiernos nacionales amenazándolos con asentarse en los países vecinos. Las multinacionales son, después de todo, los verdaderos nómadas: en la pasada década, parece que sólo el capital ha cumplido la romántica teoría de Deleuze y Guattari: siempre en movimiento, sin estar sometido a ninguna «reterritorialización» definitiva. En Asia, esto ha conducido notoriamente al establecimiento de zonas francas en las que se suspenden las leyes normales y en las que las empresas, o sus proveedores, pueden hacer en buena medida lo que quieren en cuanto a pago y condiciones para los trabajadores: otra especie de parque¹³.

AVL-ville y sus proyectadas franquicias se ocupan de la creación de bolsas de libertad frente a la normativa y la interferencia, más que de explotar a los trabajadores o evadir impuestos. A los miembros de AVL se les anima a construir sus propias casas en el lugar. Esto evoca la Zona Autónoma Temporal postulada por el visionario anarquista Hakim Bey en analogía con las «utopías piratas» del siglo XVIII. Dejando a un lado el utopismo moderno y la idea de revolución, y tomando claves de la celebración que Deleuze y Guattari presentan del nomadismo, Bey explora el potencial de pequeños enclaves sociales, reuniones y grupos, para crear alternativas temporales a la sociedad que detesta¹⁴. Estos enclaves pueden asumir la forma efímera de una fiesta o de una reunión campestre, pero pueden también darse por un período de tiempo más prolongado, siem-

¹² *Ibid.*, *A Thousand Plateaus*, p. 212.

¹³ Naomi KLEIN, *No Logo*, Londres, 2000, pp. 195-229 [ed. cast.: *No logo: el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2001].

¹⁴ Hakim BEY, *TAZ. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Nueva York, 1991, pp. 95-134.

pre que permanezcan fuera de la vista del Estado, y que no sean representados en los medios de comunicación. Éste no es claramente el caso de AVL-ville. Más que un «enclave libre» e invisible, como Bey describe la zona autónoma temporal, es un «Estado libre» ampliamente divulgado. Intenta convertir el enfoque que la sociedad da al «parque humano» en nuevos objetivos, pero no rompe con su lógica estructural. Es un parque humano disfrazado de utopía pirata.

Incluso más que los libros, las películas o los parques temáticos no habitados (ya sean de Disney o de AVL), es la televisión la que ha explotado la visión de la sociedad como un zoo humano. En un formato de «realidad televisiva», *Supervivientes*, un grupo de personas cuidadosamente seleccionadas viven juntas en una isla deshabitada; según van pasando las semanas podemos ver quién se convierte en el desplazado y quién se empareja con quién. En *Gran Hermano*, el parque humano se reduce a las dimensiones de una sola casa, con cámaras en todas partes. Es la secesión suprema: la propia casa convertida en un espectáculo de observación obscena. Habiendo perdido la fe en la manejabilidad de la sociedad contemporánea, observamos a las personas en su microcosmos, luchando sencillamente por salir adelante; el supremo zoo en miniatura resulta ser exactamente igual de complejo e incontrolable que el más amplio, en otro tiempo denominado sociedad. El espacio cercado resulta ser una trampa más que una vía de salida.