

Antropología / Etnografía

Marc Augé

El viaje imposible

El turismo y sus imágenes



gedisa
editorial

Marc Augé

EL VIAJE IMPOSIBLE

Serie CLA•DE•MA
ANTROPOLOGÍA/ETNOGRAFÍA

Editorial Gedisa ofrece
los siguientes títulos sobre

ANTROPOLOGIA Y ETNOGRAFIA

- | | |
|----------------------------------|---|
| MARC AUGÉ | <i>El viaje imposible</i> |
| MARC AUGÉ | <i>La guerra de los sueños</i> |
| MARC AUGÉ | <i>Dios como objeto</i> |
| JACK GOODY | <i>Cocina, cuisine y clase</i> |
| MICHAEL TAUSSIG | <i>Un gigante en convulsiones</i> |
| JAMES CLIFFORD | <i>Dilemas de la cultura</i> |
| DELTA WILLIS | <i>La banda de homínidos:
Un safari científico en busca
del origen del hombre</i> |
| PAUL SULLIVAN | <i>Conversaciones inconclusas</i> |
| C. GEERZ, J. CLIFFORD
Y OTROS | <i>El surgimiento de la
antropología posmoderna</i> |
| FRANÇOIS LAPLANTINE | <i>Las tres voces de la
imaginación colectiva</i> |
| FRANÇOIS LAPLANTINE | <i>La etnopsiquiatría</i> |
| PIERRE CLASTRES | <i>Investigaciones en
antropología política</i> |
| MARSHALL SAHLINS | <i>Cultura y razón práctica</i> |
| MARSHALL SAHLINS | <i>Islas de historia</i> |
| CLIFFORD GEERTZ | <i>La interpretación de
las culturas</i> |
| PASCAL DIBBIE | <i>Etnología de la alcoba</i> |

EL VIAJE IMPOSIBLE

El turismo y sus imágenes

por

Marc Augé

gedisa
editorial

Título del original en francés: *L'impossible Voyage*
© 1977, Éditions Payot & Rivages

Traducción: Alberto Luis Bixio

Revisión técnica: Margarita N. Mizraji

Diseño de cubierta: Marc Valls

Segunda edición, octubre de 1998, Barcelona

Derechos reservados para todas las ediciones en castellano

© by Editorial Gedisa, S.A.
Muntaner, 460, entlo., 1.ª
Tel. 93 201 60 00
08006 - Barcelona, España
e-mail: gedisa@gedisa.com
<http://www.gedisa.com>

ISBN: 84-7432-682-6
Depósito legal: B-40.340/1998

Impreso en Limpergraf
c/ del Rfo, 17 - Ripollet

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.

Indice

INTRODUCCIÓN:

Sitios privilegiados y clisés 11

Reportajes 21

Un etnólogo en Disneylandia 23

Un etnólogo en La Baule 33

Un etnólogo en Center Parks 45

Clisés 61

Mont-Saint-Michel 63

El caso Waterloo 69

Los castillos de Luis II 75

Paseos por la ciudad 83

La incursión a Aulnay 85

La ciudad entre lo imaginario y la ficción 109

Una ciudad de ensueño 133

NOTAS 143

**Obras de Marc Augé
publicadas en castellano**

Travesía por los jardines de Luxemburgo.
Barcelona, Gedisa, 1987.

El viajero subterráneo.
Un etnólogo en el metro. Barcelona,
Gedisa, 1987.

El objeto en psicoanálisis.
Barcelona, Gedisa, 1987.

El genio del paganismo.
Barcelona, Muchnik, 1993.

*Hacia una antropología
de los mundos contemporáneos.*
Barcelona, Gedisa, 1995.

*Los no lugares. Una antropología
de la sobremodernidad.*
Barcelona, Gedisa, 1995.

Dios como objeto.
Barcelona, Gedisa, 1997.

La guerra de los sueños.
Barcelona, Gedisa, 1998.

El viaje imposible.
Barcelona, Gedisa, 1998.

Introducción

Sitios privilegiados y clisés

Las vacaciones

Este título de la biblioteca rosada y de la condesa de Ségur despierta en mí una doble y artificial nostalgia. La nostalgia de los castillos normandos que yo imaginaba cuando a los siete u ocho años leía a la condesa; era aquel el marco ideal de las vacaciones soñadas, en el que los hijos de los castellanos se escapaban a veces del castillo para ir a comer pan dorado con crema fresca a la casa de los granjeros vecinos (en la vida real se trataba sin embargo de la ocupación alemana y el pan era negro, en tanto que los sustitutos de mermelada no disimulaban su sabor de amargura), era un lugar pacífico, interrumpido a veces por sobresaltos efímeros cuando Sophie, la de *Malheurs*, se extraviaba en el bosque de la comarca de L'Aigle y faltaba poco para que se la comiera uno de los lobos que todavía merodeaban por la región; a mí me fascina-

ba el recuerdo de los dos viajeros perdidos en el mar, el señor de Rosbourg y su hijo Paul, el recuerdo del hermano de Marguerite, del primo de Sophie y de las dos niñas modelo, Camille y Madelaine. Y aquí cobra forma la segunda nostalgia, la de la emoción que me causaba a mí, así como a su familia, el regreso de los náufragos y el relato de las aventuras que habían vivido en el país de salvajes, en un mundo exótico tan alejado de los apriscos normandos como de las furias y de los rumores de la guerra, cuyos ecos también me fascinaban.

Hoy la guerra ha terminado. Y se visitan los lugares privilegiados. El turismo es la forma acabada de la guerra. Desde este punto de vista, también las cosas se aceleran. En el momento en que escribo estas líneas (el 12 de enero de 1997) las agencias de viajes que organizan la visita al Perú han proyectado la parada de un grupo frente a la embajada del Japón en Lima, donde más de setenta rehenes están todavía detenidos por el movimiento Tupac Amaru, para permitir que los turistas puedan filmar y fotografiar los lugares. Pero lo cierto es que la guerra mundial ha terminado, por lo menos ese tipo de guerra mundial, y nadie se lamentará por ello. Tampoco se lee ya mucho, según creo, a la condesa de Ségur y no veo por qué habría uno de lamentarse por eso. Por lo demás, la idea de “campo”, de campiña, tal como la evocaba la mágica palabra de “vacaciones” y tal como debía estar relacionada en el espíritu de millones de mis compatriotas cuando se establecieron las “vacacio-

nes pagadas", se ha abierto camino también ella, aunque no estoy seguro de que semejante idea no haya puesto sencillamente pies en polvorosa. En la actual Francia asfaltada, las carreteras ya no levantan polvo, la hermana Anne, definitivamente muda, ya no ve llegar nada desde lejos y mira cómo desfilan los automóviles de un lugar de estacionamiento a otro, a través de un paisaje atestado de zonas artesanales y comerciales y de hormigueros industriales.

Se me dirá, y se tendrá razón, que la campiña francesa es todavía una de las más hermosas del mundo, y la mejor prueba de ello es que se está llenando de residencias secundarias, compradas y renovadas, especialmente por nuestros vecinos de Europa. Verdad es que la idea de castillo resiste más. Pero la cuestión no está allí, de ninguna manera está allí, según me parece. Digamos que la ecuación vacaciones=campo ya no tiene completamente hoy la misma evidencia que tenía ayer por una serie de razones diferentes y complementarias. En primer término, muchos no salen de vacaciones, pues, de una manera u otra, deben permanecer en su lugar de residencia; la expresión "salir de vacaciones" no tiene más sentido para ellos que la expresión "jugar al ajedrez" para quienes precisamente no lo juegan. Los habitantes del centro de las ciudades a menudo no tienen la menor idea de lo que pueda ser el "campo". La pobreza está a la orden del día. La condesa de Ségur podría llegar a ser una autora muy actual:

la señora de Fleurville y la señora de Rosbourg se interesaban por los pobres, por poco sinceras que fueran, y seguramente hoy harían buena figura en los Restaurants du Coeur. Por su parte, los veraneantes pertenecen a diversas categorías. Están aquellos a quienes sus ingresos condenan a no alejarse demasiado de su lugar de residencia y son ellos acaso los que están más atentos a la poesía del viaje, a la poesía del viaje al término del cual encontrarán su aldea y su familia o su habitual *camping*, o la poesía del viaje más raro que los lleva a una región diferente de la suya propia. Ponen buena cara ante todo, dispuestos a extasiarse ante un molino de Auvernia, un calvario de Bretaña o un castillo de Turena, dispuestos a no dejar que se le escape la más ínfima curiosidad local ni una puesta de sol. A su manera, estos veraneantes resisten.

Mucha gente se ocupa de ellos: en las ciudades, imitaciones de la naturaleza tropical —con *jacuzzis* y temperatura constante— les proponen sus servicios; parques de diversiones, diseminados por toda Europa, se deslizan hasta los mapas de las carreteras con los signos codificados de las vías de comunicación, como si fueran verdaderas ciudades o verdaderas aldeas. Y si, en un último y meritorio esfuerzo, algunos tratan de ir a ver por sí mismos los lugares elegidos (y no dejar que esos lugares lleguen a ellos como invitan a hacerlo la televisión y los especialistas del *entertainment*), lo que encuentran son también y en primer lugar imágenes:

películas sobre el Mont Saint-Michel filmadas en Mont Saint-Michel, reconstrucciones de la batalla de Waterloo, pues las técnicas audiovisuales y los muñecos de cera contribuyen juntos a crear esos efectos de “hiperrealidad” que Umberto Ecco describía en los Estados Unidos de la década de 1970.

En cuanto a los que viajan a lejanas regiones, generalmente en grupo, para hacer provisión de sol y de imágenes, se exponen, en el mejor de los casos, a encontrar solamente aquello que esperaban encontrar: a saber, hoteles extrañamente semejantes a los que frecuentaban en otros lugares el año anterior, habitaciones con televisión para mirar el programa de *CNN*, las series norteamericanas o la película pornográfica del momento, piscinas situadas junto a las playas y, en el caso de los más venturosos, algunos leones de Kenya fieles a la cita que les asigna por la tarde un hábil guía, algunos flamencos rosados, algunas ballenas argentinas, algunos canastos o mostradores en los que los descendientes de los salvajes de antes venden sus baratijas a las puertas de sus reservas o hasta en el centro mismo de las ciudades donde, empobrecidos, se proletarizan.

El viaje imposible es ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos el espacio de nuevos encuentros. Eso ocurrió alguna vez y algunos europeos sin duda experimentaron entonces fugitivamente lo que nosotros experimentaríamos hoy si

una señal indiscutible nos probara la existencia, en alguna parte del espacio, de seres vivos capaces de comunicarse con nosotros. Pero, mientras esperamos ese improbable o remoto encuentro, ya nuestra ciencia ficción le presta los colores de la guerra. Y nosotros, ¿qué hemos hecho de nuestros viajes y de nuestros descubrimientos? ¿Qué placer podría depararnos hoy el espectáculo estereotipado de un mundo globalizado y en gran parte miserable?

Pero, entendámonos bien: viajar, sí, hay que viajar, habría que viajar, pero sobre todo no hacer turismo. Esas agencias que cuadriculan la tierra, que la dividen en recorridos, estadías, en clubes cuidadosamente preservados de toda proximidad social abusiva, que han hecho de la naturaleza un “producto”, así como otros quisieran hacer un producto de la literatura y del arte, son las primeras responsables de la ficcionalización del mundo, de su desrealización aparente; en realidad, son las responsables de convertir a unos en espectadores y a otros en espectáculo. Quienes se equivocan de papel, como es sabido, se ven prontamente estigmatizados y si es posible se los envía de vuelta en charters a sus lugares de origen.

El mundo existe todavía en su diversidad. Pero esa diversidad poco tiene que ver con el calidoscopio ilusorio del turismo. Tal vez una de nuestras tareas más urgentes sea volver a aprender a viajar, en todo caso, a las regiones más cercanas a nosotros, a fin de aprender nuevamente a ver.

* * *

Los textos reunidos en este volumen tienen diversos orígenes: una primera serie (**Reportajes**) comprende tres artículos publicados en los números de agosto de 1992, 1995 y 1996 del *Monde diplomatique*. Todos estuvieron precedidos de una breve indagación (permanecí tres días en Saint-Marc-sur-Mer, tres días en Center Parcs, un solo día en Disneylandia, a donde volví posteriormente para filmar la primera película de la serie **Clisés** para la televisión). En definitiva se los puede considerar como relatos de viaje. Una segunda serie (la de **Clisés**) reúne tres textos (el artículo sobre Disneylandia no figura allí porque sería repetir el anterior). Todos estos artículos fueron concebidos desde el principio para acompañar las imágenes de los cortometrajes realizados para *Arte* por la cineasta Catherine de Clippel. La experiencia de Disneylandia nos había sugerido la idea de una serie de películas breves en las que nosotros mismos desempeñaríamos el papel de visitantes a algunos lugares destacados y turísticos, como un par de turistas más. Ese proyecto exigía un mínimo de trama narrativa, de manera que resolvimos presentarnos en escena, Catherine, siempre activa, siempre dispuesta a correr de un lado a otro para filmar o fotografiar, y yo, siempre en su busca, un poco gruñón, arrastrando los pies y comentando los sucesos. Pero es un personaje el que habla en primera persona en los tres textos ("Mont Saint-Michel", "El caso Waterloo" y "Los castillos de Luis II"). Y la Catherine que aparece allí es también ella

un personaje. Esta publicación me ofrece la ocasión de agradecer a la otra Catherine (a la verdadera, a la realizadora) todos los momentos excitantes y divertidos que nos hicieron vivir esas filmaciones, las cuales fueron una agradable prolongación de las películas más largas y más remotas que ella misma y Jean-Paul Colleyn realizaron con mi colaboración sobre diferentes “terrenos” de Africa y de América del Sur durante más de diez años.

Una tercera parte (**Paseos por la ciudad**) reúne tres textos. El primero (“El viaje a Aulnay”) respondió a un “encargo” de Véronique Hartmann que dirigía en las ediciones del *Demi-Cercle* (hoy desaparecidas) una colección en la que se presentaban y comentaban obras arquitectónicas. En estos tiempos en los que se habla de turismo industrial, me pareció que yo mismo podía ocupar un lugar junto a los demás. Por otra parte, hay que decir que, según los dirigentes de L'Oréal, el establecimiento de Aulnay está hecho (también) para ser visitado y visto y que la arquitectura sutil de Pistre y Valode sirve maravillosamente bien a este fin.

El segundo texto (“La ciudad entre lo imaginario y la ficción”) es un artículo inédito pero ha dado motivo a una comunicación en el coloquio “Der Sinn der Sinne”, organizado en Bonn desde el 30 de enero al 2 de febrero de 1997 por *Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*. Se trata de un texto dividido entre la nostalgia y el voluntarismo, dos tendencias bien peligrosas, lo confieso.

En cuanto al apocalipsis final (“Una ciudad de ensueño”), es sólo un ejercicio de imaginación, es la versión francesa de un texto publicado en danés en 1996.¹ Como el autor de estas líneas es optimista, el lector tendrá a bien encontrar en ellas más que una profecía, la expresión de sus temores y hasta de sus fantasías. Pero, nunca se sabe.

REPORTAJES

Un etnólogo en Disneylandia

Desde hacía algunos días ya comenzaba a preguntarme si había estado verdaderamente inspirado al aceptar, en un momento de euforia, la sugerencia que se me había hecho de ir a Disneylandia para realizar allí la tarea de etnólogo de la modernidad. Una buena idea falsa, me decía, pues en todo caso Disneylandia no es más que la feria de vanidades instalada en el campo raso. Además el miércoles (jese era el único día del que podía disponer libremente!) iba a toparme con todos los escolares de Francia y de Navarra, una proximidad charlatana, cuya sola idea me provocaba sudores fríos. Era demasiado tarde para retroceder, y ya me imaginaba sin entusiasmo las largas horas que pronto tendría que pasar en medio de la multitud solitaria, tembloroso ante el espectáculo del gran ocho, o acariciando entre las orejas a Mickey Mouse. De manera que recibí con júbilo la proposición que me hizo Catherine, una amiga fotógrafa y cineasta a quien confié mis dudas, de acompañarme en mi expedición. Su compañía y su apoyo me serían

preciosos. Por lo demás, ella quería a toda costa filmar mis andanzas. Representar el papel de Hulot en Disneylandia era algo que transformaba un día de duras pruebas en día de fiesta. Sin embargo, algo me preocupaba: es bien sabido que el nerviosismo hace presa de los grandes actores y luego me preguntaba si podríamos presentarnos en aquel lugar con todos nuestros trastos sin despertar las sospechas de los responsables del orden. Estos conocían el desprecio que experimentan por lo general los intelectuales franceses por las diversiones importadas de los Estados Unidos. ¿No iban a oponerse a la entrada de una cámara que ellos podían considerar subversiva?

Cuando uno llega a Disneylandia por la carretera (un amigo había convenido en llevarnos en automóvil hasta allí y en recogernos por la noche), la emoción nace en primer término del paisaje. A lo lejos, de pronto, como surgido del horizonte, pero ya cercano (experiencia visual análoga a la que permite descubrir de un solo golpe de vista el Mont Saint-Michel o la catedral de Chartres), el castillo de la Bella Durmiente del bosque se recorta en el cielo con sus torres y sus cúpulas, semejante, sorprendentemente semejante, a las fotografías ya vistas en la prensa y a las imágenes ofrecidas por la televisión. Era ese sin duda el primer placer que brindaba Disneylandia: se nos ofrecía un espectáculo enteramente semejante al que se nos había anunciado. Ninguna sorpresa: era como ocurría

con el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde uno no deja de comprobar hasta qué punto los originales se parecen a sus copias. Sin duda allí estaba (según lo pensé después) la clave de un misterio que me llamó la atención desde el principio: ¿por qué había allí tantas familias norteamericanas visitando el parque, siendo así que, evidentemente, ya habían visitado a sus homólogos de allende el Atlántico? Pues bien, justamente esas familias reencontraban allí lo que ya conocían. Saboreaban el placer de la verificación, la alegría del reconocimiento, más o menos como esos turistas demasiado intrépidos que, perdidos en el confín de un mundo exótico cuyo color local pronto los cansa, se reencuentran y se reconocen en el anonimato centelleante del gran espacio de un supermercado.

Al placer sutil que nos inspiró esa conformidad del lugar con lo que esperábamos de él, se agregó muy pronto una sensación de alivio. En primer lugar, nuestros aparatos de fotografía y filmación no atrajeron la atención de nadie. En seguida nos dimos cuenta de que, por el contrario, su ausencia era lo que habría resultado sospechoso. La gente no visita Disneylandia sin llevar por lo menos un aparato fotográfico. Todos los niños mayores de seis años tienen el suyo. En cuanto a las cámaras, éstas en general son propiedad de un padre de familia que divide su interés entre algunas escenas íntimas (su último vástago besado por Blanca-nieves) y los movimientos de cámara más ambicio-

sos (la cámara que se pasea por el gran desfile, por ejemplo, el momento en que el *Mark Twain*, el barco de palas, atraca a orillas de Frontier Land. No estoy seguro de que Catherine no se hubiera sentido un poco molesta al comprobar que su material no despertaba ninguna curiosidad. Para probarse ella misma que no era sencillamente como los demás, que estaban filmándolo todo, se puso, como verdadera profesional, a filmar a aquellos que filmaban. Me les acerqué para facilitarle la labor y para impedir que se olvidara de que yo era el héroe de la película. Pero este movimiento tampoco la distinguía gran cosa de los demás. La profusión de cámaras era tal que resultaba muy difícil excluirlas del campo de visión. Observé durante un momento ese espectáculo desde lo alto del árbol de los Robinson suizos (del exótico estilo F4 con tragaluces): indiscutiblemente cada uno de los que filmaban o fotografiaban era él mismo filmado o fotografiado en el momento en que estaba filmando o fotografiando. La gente va a Disneylandia para poder decir que ha estado allí y para dar la prueba de ello. Se trata de una visita al futuro que cobra todo su sentido después, cuando se muestran a los parientes y a los amigos, acompañadas de comentarios pertinentes, las fotografías que el pequeño ha tomado de su padre mientras éste filmaba y luego la película del padre a manera de verificación.

También sentí alivio al comprobar que los niños no eran tan numerosos como lo había temido.

Por cierto, en las calles de Main Street había siempre algunos niños que pedían autógrafos a Mickey o a su novia. Pero, en general, había infinitamente más adultos que niños. Tenía uno a veces la sensación de que familias enteras se habían movilizado para acompañar a su pequeño. Se trataba menos del rey niño que del niño pretexto. En todo caso, un pretexto facultativo, la mayoría de los visitantes no se estorbaba ni se amontonaba, como si hubieran sabido por instinto o por experiencia que ese parque está ante todo destinado a los adultos.

Aquí se trata primero de una cuestión de escala. Todo es de tamaño natural, sólo que los mundos que uno descubre (Frontier Land, Adventure Land, Fantasy Land, Discovery Land) son mundos en miniatura. La ciudad, el río, el ferrocarril son modelos reducidos. Pero los caballos son verdaderos caballos, los automóviles verdaderos automóviles, las casas verdaderas casas; los maniqués tienen el tamaño de los hombres. Del contraste entre el realismo de los elementos y la reducción del paisaje nace un placer especial al cual no pueden ser sensibles los niños más pequeños, porque el lugar es inmenso a sus ojos y las distancias lo bastante grandes para fatigarlos (vi a algunos niños que ya no podían dar un paso más). Los adultos en cambio aprecian la estricta contigüidad de los diminutos mundos que se yuxtaponen como los decorados en un estudio cinematográfico de la gran época. Los ayuda a esta apreciación

la música que incesantemente parafrasea el paisaje, como para recordarles con insistencia dónde se encuentran: se trata de música de westerns, de música "oriental" (Mustafá), de estribillos de Blancanieves o de Mary Poppins, de "La vuelta al mundo en 80 días"; estos aires los acompañan de un lugar a otro y fugazmente se superponen en las zonas fronterizas.

Aquí cada uno es actor en cierto sentido y se comprende que sea tan importante filmar o ser filmado. El placer de los adultos consiste ciertamente en deslizarse dentro de cada uno de esos decorados y en codearse con figurantes (por ejemplo el sherif de un western o personajes de cuentos), en identificar las melodías musicales conocidas que no están seguros de reconocer verdaderamente. Nunca llegan a los bastidores ni a la maquinaria (cuya importancia sin embargo se presiente considerando la magnitud del dispositivo), pero pueden distinguir las discretas entradas reservadas al personal. Especialmente tuve ocasión de apreciar la amabilidad de una Blancanieves y de una Mary Poppins que, habiendo terminado su horario de trabajo (y estando seguramente sedientas, fatigadas y con ganas de darse una ducha), se retiraban lentamente, paso a paso, obligadas a responder sin impaciencia a las preguntas de los niños y a volver a asumir una y otra vez la pose para que las fotografiaran los padres; luego desaparecieron súbitamente en una última aceleración del otro lado de la escenografía.

El otro lado de la escenografía es también un decorado, el de los recorridos subterráneos que se proponen a todos aquellos que tienen el coraje de pasar el umbral de las casas de inocente apariencia y tienen la paciencia de hacer cola antes de bajar a los infiernos. La recompensa está al final: habiendo subido a vagonetas, y apretados unos contra otros, los adultos vuelven a sentir los miedos de su infancia (esos miedos que les provocaba ya Walt Disney con su hechicera de risa socarrona y sus tormentas en una selva de pesadilla). La casa frecuentada por espectros, la guarida de los piratas, el antro del dragón, son lugares que uno conoce solamente hundiéndose en las profundidades de la tierra; son lugares poblados por un ejército de fantasmas, de esqueletos y de maniqués más verdaderos que la naturaleza, seres que cantan, chillan, ríen sardónicamente; y lo más desconcertante de todo quizás sea la gruta luminosa donde grandes muñecas de ojos redondos cantan canciones infantiles mientras bailan el cancán francés.

Deambular perpetuo y música incesante: los adultos también se fatigan. Y sin embargo, no hay que perder nada de todo aquello; por el dinero que se ha pagado hay que verlo todo, puesto que se ha comprado el derecho de verlo todo (como en esos menús en los que los fiambres y el vino pueden consumirse a discreción).² Alrededor de las seis o siete de la tarde, la gente ya no parece lozana (no hablo de los niños; probablemente hacía tiempo que ya dormían en sus cochecitos o se dejaban arras-

trar, con la mirada perdida, por los padres todavía febriles). Catherine ya no filmaba más que rostros graves y tensos. Pero, no hay que engañarse, los visitantes sentían placer al tomar seriamente su vivencia. Tuve tiempo para pensar en los interesantes estudios de etnología comparada que podrían realizarse en semejante espacio de cohabitación. Por un momento seguí con la mirada a un grupo de muchachas árabes de largas faldas y pañuelo al cuello que corrían de una atracción a otra con un entusiasmo encantador, vi a ejecutivos japoneses de terno con chaleco que no corrían; en efecto, no corrían, pues estaban demasiado ocupados en filmar y fotografiar como si estuvieran practicando un espionaje industrial. Me detuve algún tiempo ante un grupo de músicos y bailarines africanos (en alguna parte de Adventury Land, entre el bazar oriental y la guarida de los piratas): el director de aquellos bailarines, hombre de gran estatura y de peso imponente, invitaba a algunas espectadoras a que se llegaran hasta él; inglesas, italianas, españolas, a quienes sus maridos y amigos filmaban mientras ellas se acurrucaban en los brazos de aquel hombre lanzando grititos de espanto o de placer. La francofonía machista triunfaba.

Repentinamente me pareció comprender. Creí comprender el atractivo seductor que tenía ese espectáculo en su conjunto, creí comprender el secreto de la fascinación que ejercía sobre aquellos que se dejaban atrapar por él: el efecto de realidad, de sobrerrealidad que producía aquel lugar de

todas las ficciones. Vivimos en una época que pone la historia en escena, que hace de ella un espectáculo y, en ese sentido, desrealiza la realidad, ya se trate de la guerra del Golfo, de los castillos del Loira o de las cataratas del Niágara. Esa distancia para crear el espectáculo nunca es tan notable como en los anuncios publicitarios de turismo, los cuales nos proponen “tours”, una serie de visiones “instantáneas” que nunca tendrán más realidad que cuando, al regresar del viaje, las “volvemos a ver” a través de las diapositivas cuya vista y exégesis impondremos a unos circunstantes resignados. En Disneylandia, es el espectáculo mismo lo que se ofrece como espectáculo: la escenografía reproduce lo que ya era decoración y ficción, a saber, la casa de Pinocho o la nave espacial de *La guerra de las galaxias*. No sólo entramos en la pantalla, con un movimiento inverso al de *La rosa púrpura de El Cairo*, sino que, detrás de la pantalla sólo encontramos otra pantalla. Así la visita a Disneylandia viene a ser turismo elevado al cuadrado, la quintaesencia del turismo: lo que acabamos de visitar no existe. Allí tenemos la experiencia de una libertad pura, sin objeto, sin razón, sin nada que esté en juego. Allí no volvemos a encontrar ni a los Estados Unidos ni a nuestra infancia; sólo encontramos la gratuidad absoluta de un juego de imágenes en el que cada uno de los que nos rodea, al que no volveremos a ver nunca más, puede poner lo que quiera. Disneylandia es el mundo de hoy, ese mundo con lo que tiene de peor

y de mejor: la experiencia del vacío y la experiencia de la libertad.

Contrapunto final: al marcharnos nos detuvimos en el Newport Hotel que visiblemente se esforzaba por parecerse a un verdadero hotel. Pero, ya no se nos embaucaría: por más que la camarera nos hiciera esperar media hora para traernos la cerveza pedida y por más que se mostrara poco amable, como para volvernos a esta tierra y hacernos sentir que habíamos salido de un mundo ficticio en el que los porteros, los sherifs y las camareras no cesan de desearle a uno “un buen día”, no nos dejamos engañar. Afuera, en una falsa zona de agua, unos falsos veleros parecían navegar. Bebimos la cerveza, una cerveza verdadera, hay que reconocerlo; en el interior de Disneylandia había sólo cerveza falsa, sin alcohol; y le sacamos la lengua a la camarera que hizo como si se escandalizara. Verdaderamente era una muy buena imitación.

Un etnólogo en La Baule

Era el último domingo de junio. Resulta difícil imaginar que haya etnólogos lo bastante distraídos como para regresar a su casa en la víspera de una ceremonia de iniciación, o que haya astrónomos lo bastante atolondrados como para abandonar su observatorio dos días antes del eclipse del siglo. Sin embargo, era más o menos eso lo que me estaba ocurriendo. Si quería entregar a tiempo el artículo sobre las playas de verano que me habían pedido para comienzos del mes de julio (por breve que fuera el artículo, pues debía tratar un par de playas en siete u ocho páginas) sólo me quedaban los últimos días de junio para ponerme a trabajar. Después de haber vagado por las orillas del Loira, llegué a los alrededores de Saint-Nazaire, persuadido de que mi viaje era prematuro y que más me hubiera valido permanecer en París para redactar la reseña de uno de los excelentes análisis recientemente dedicados a la vida social de las playas o a la moda de los senos descubiertos.

En mi deseo de realizar un viejo sueño, además, me había complicado la labor. Puesto que debo ir a la playa, me había dicho, tanto da ir al Hotel de la Plage, el hotel de las vacaciones del señor Hulot, para revivir antiguos recuerdos, recuerdos de espectador, recuerdos imágenes: yo nunca había pasado mis vacaciones en Saint-Marc-sur-Mer, por más que la película, desde el comienzo, me había parecido que se hacía eco de las vacaciones que yo pasara en Bretaña; con sus villas de principios de siglo, su niña bien educada, su pensión de familia y sus ritos estivales. Por supuesto, todo eso habría cambiado mucho. Yo llegaría demasiado pronto a un mundo demasiado viejo, ese mundo cuyos signos premonitorios Tati había preferido observar en la ciudad. En suma, me sentía inquieto y un poco inseguro sobre lo que iba a buscar y, en todo caso, estaba convencido de obrar a destiempo.

Siempre sensible a la influencia de la meteorología, me dejé ganar por el optimismo. El cielo era azul, la temperatura estival. ¿Por qué no entregarme a mis impresiones, tal como se daban, sin preocuparme por demostrar la excepcional agudeza de la mirada del etnólogo? Llegué a Saint-Marc alrededor del mediodía, pasé subrepticamente frente al hotel y avancé algunos pasos por la playa. Poca gente: algunos jóvenes dormían en la arena; un niño jugaba en el agua. Me llegué hasta el pequeño malecón cuya imagen conservaba en la memoria y pasé frente a una mujer joven con los

senos descubiertos, ejemplar único y, por eso mismo, un poco sorprendente. Sin embargo, lo más sorprendente, salvo algunos detalles, era la correspondencia que había entre aquel lugar y la imagen que de él había dado la película de Tati. Fugazmente tuve la sensación de incorporarme en un viejo cuadro, de remontarme en el tiempo, de deslizarme incógnito en la ficción: creí reconocerlo todo, hasta la ventana abuhardillada desde la que Hulot-Tati observaba a sus compañeros de vacaciones.

Pero, ¿no estaba cambiando de tema? La conciencia profesional se impuso. Me encaminé hacia La Baule vecina con la esperanza de que en ese destacado lugar balneario el espectáculo hubiera comenzado. Y en efecto, algo comenzaba a moverse. En Sainte-Marguerite, en Pornichet, la agitación subía de punto. En la misma La Baule, a pesar de algunas señales de deserción (los carteles de “se vende” abundaban en las fachadas de la nueva muralla del Atlántico, como si la gente se hubiera cansado a la larga de mirar el mar en julio desde lo alto de sus balcones alineados), la formación de algunos grupos en el paseo costero atestiguaban la inminencia del maremoto. La gente de la Europa brumosa acudía en tropel a nuestras costas. Me instalé en la terraza de un restaurante sobre la playa. Me recomendaron la ensalada tailandesa que, por supuesto, pedí. Luego me puse a observar.

Había allí más gente que en Saint-Marc, seguramente, pero la ocupación del espacio todavía no presentaba ningún problema. Alrededor de unos

doce metros separaban a unos grupos de los otros que estaban repartidos en tresbolillo sobre la inmensidad dorada de la “más hermosa playa de Europa”. Yo ya estaba bebiendo el café cuando por fin tuve una revelación. Eran las tres de la tarde y la playa comenzaba a llenarse de gente aceleradamente. Comprendí que en La Baule había ya mucha, pero que la vida de playa tiene sus ritmos y sus horas. Por supuesto, yo lo sabía, pues debía recordarlo, pero allí se me estaba dando la demostración del fenómeno y (considerando la relativa escasez del público de “media estación”) se me estaba ofreciendo *en un ritmo lento*, lo cual resultaba aun más notable. En menos de una hora, la distancia entre los grupos alineados se redujo de doce a seis metros, luego a tres metros, pero se mantuvo la disposición en tresbolillo. ¿Cómo sería aquello a medidados de julio, en el período de la gran afluencia de gente?

El empleo del tiempo, la ocupación del espacio y el manejo del cuerpo, esos eran por cierto los temas que debía abordar la etnología de las playas. Dos mujeres jóvenes me habían dado una pista un poco antes, cuando se habían levantado con rápido movimiento y habían vuelto a ponerse sus sostenes antes de llamar a sus hijos y de dirigirse hacia una mesa cercana a la mía, para degustar allí a su vez una ensalada tailandesa. A orillas del mar el empleo del tiempo es lo más convencional que pueda darse. Por las mañanas la playa está poco frecuentada. A mediodía la gente come. Las horas de punta

son las de la tarde y en general los veraneantes regresan relativamente temprano a sus casas o al hotel.

Sin duda la inacción propia de la vida de playa (la posición del cuerpo extendido es de rigor, hay poca comunicación de un grupo al otro, los más jóvenes suelen intercambiar algunas palabras) es propicia para que muchos sientan cómo pasa el tiempo, para experimentar la duración larga de los minutos y la rapidez de las horas. De pronto, el tiempo se hace concreto. Ese es el milagro del buen tiempo que permite que el tiempo cobre cuerpo. Luego, hay una cuestión de temperamento. Algunos (los más numerosos) encuentran con alivio los puntos de referencia corrientes (“A las siete iremos a tomar el aperitivo”), otros, más raros, infringen esas referencias (preocupados entonces por parecer a sus propios ojos como *happy few*: “¡Son ya las siete! No se diría, hace tan buen tiempo, está todavía tan claro. Aprovechemos la ocasión, pues ya no hay nadie”). Pero, para todos, los minutos cuentan; todos ven y sienten cómo pasa el tiempo, reencuentran su espesor y a través de este espesor, vuelven a sentir una especie de sensación de infancia, una especie de permanencia.

El retorno a las fuentes no implica, por lo demás, un contacto con el mar, una fusión con el elemento primordial. En ese fin de junio tórrido, si bien todos los niños se daban un chapuzón, eran pocos los adultos que esbozaban algunas brazadas. El mar era ante todo un rumor, una proximidad

ruidosa para aquellos cuerpos extendidos en la arena, también alguna vez (a favor de algún movimiento, de la necesidad de cambiar de posición) el objeto de una mirada un poco perdida. Nada hay que ver en el mar, sólo se ve el mar, aun cuando un barco o un ave de paso animen de vez en cuando la calma general. Desde la playa no se ve la orilla del mar, pues uno tiene la nariz dirigida hacia arriba. En esas condiciones, mirar el mar es, antes bien, hundirse en la luz, quedar deslumbrado y, cuando el mar baja un poco, significa captar sus más ínfimas variaciones. El mar es el color del tiempo.

De manera que, alrededor de las cuatro de la tarde, en La Baule, algunas miradas surgidas de la arena caliente se perdían en el mar. En la avenida costera, muchos paseantes se detenían un instante para acodarse en la balaustrada y abarcar de un golpe de vista la arena y el océano hasta la línea del horizonte. Desde lo alto de su balcón, los veraneantes, ya algo fatigados, contemplaban el conjunto panorámico: una cascada de miradas se volcaba en el mar.

En La Baule la playa es una inmensa sala de espera sin esperanza de partida. "Tú reclamabas la noche, pues bien, ahora ya la tenemos aquí..."; la noche no sorprenderá a los veraneantes, pero siempre la esperan de a dos, de a tres o de a cuatro personas (los solitarios son escasos) mientras están tendidos sobre la arena y haciendo un bastión de intimidad con sus bolsos y sus toallas; permanecen inmóviles. Por otra parte, en la costa atlántica,

más púdica que su hermana del Mediterráneo, la exhibición de los senos impide el movimiento y los cuerpos semidesnudos apenas se mueven.

De regreso en Saint-Marc hube de comprobar lo mismo: por la tarde, la playa se había poblado, pero aquí la playa no obedecía a las mismas reglas que regían en La Baule. La geografía plana hacía lugar a un amable amontonamiento de gente muy cerca del agua. En La Baule yo había notado, como el escolar aplicado que se inclina sobre su hoja cuadriculada, que los veraneantes tendidos en la arena le dejaban un buen espacio al mar, pues su línea más avanzada se situaba a unos treinta metros por lo menos de la línea que formaban las olitas más atrevidas. Sin duda la frescura de la arena recién descubierta por las aguas les sugería esa precaución todavía pertinente en junio. Nada de eso ocurría en Saint-Marc: antes de la gran afluencia del pleno verano, la playa está frecuentada generalmente por gente joven y local. Algunos viejos lugareños con gorra hasta se habían aventurado sobre la arena para ver jugar a sus nietos. Unas adolescentes con traje de baño formal salpicaban a sus primos con risas provocativas, dos o tres perros muy tatiescos corrían de un grupo a otro.

La playa, esa extraña palabra en singular, me dije, mientras me extendía a mi vez en la arena caliente para observar más cómoda, más voluptuosamente, aquellos juegos inocentes y familiares. Bastaba con pasar de La Baule a Saint-Marc

para cambiar de medio, para cambiar de clase, se habría dicho antes, en un lenguaje antiguo que no tenía miedo de las palabras. En La Baule, por lo menos, la abundancia de la arena y del espacio aseguraba un mínimo de democracia. Me acordaba de aquellas playas del Mediodía en las que el espacio público está asignado a un determinado sector. Por cierto, la ley se respeta, pero la verdad es que la mayoría se ve empujada y relegada, con sus toallas, sus batas de baño y sus cestos, a una extremidad de la banda de arena arrendada principalmente a los bañeros de profesión. Algunos héroes de la reivindicación popular, que conocen sus derechos, pasan de vez en cuando por el borde del agua como para provocar la ira equivocada de los privilegiados del baño de sol; algunos hasta llegan a escalar (¡yo mismo lo hice!) las rocas escarpadas o consiguen una barca para llegar al borde húmedo de las playas privadas, de las villas que están junto al agua, de donde se los ve regresar con asombro, incredulidad y malhumor. El acceso al agua, así como el acceso a la vista “inexpugnable” es uno de los privilegios más visibles (¡quien ve será visto!) de los poderosos de este mundo.

El pequeño cuadrado de arena con sillas de tijera, colchón neumático y sombrilla que los musculosos bañeros reservan a su clientela es sólo la expresión más modesta y más ostentosa de esta situación: los ricos se disimulan; no se puede llegar a su reducto sino por caminos secretos, escondidos, a no ser que se los sorprenda, por el lado del mar,

a favor de una partida de pesca, por ejemplo, y entonces, sólo entonces, se descubre el anverso del decorado (paradójicamente la fachada marítima) y también la pretensión discreta con que ellos se proponen apropiarse del mundo o a lo menos confiscar su vista.

Cuanto más cerca está la naturaleza más se revelan las desigualdades. El derecho a la naturaleza, a la soledad y a la desnudez cuesta caro. ¡Veraneantes de todos los países, uníos!

Me encontraba en este punto de mis reflexiones revolucionarias cuando la evidencia del bienestar que experimentaba y que difundían en mí el calor de la arena, el rumor del mar y la luz aún viva del día, influyó en mis pensamientos. La playa, en singular, comprendía ciertamente muchas desigualdades. Aunque me fueran familiares, en aquel instante no pensaba yo demasiado en todas esas extensiones bordeadas de cocoteros que en vastas regiones de Africa o de América latina no son más que puertos para barcas de pesca y el sustituto de todo sistema de evacuación de las cloacas. Pero la playa, en singular, era también en Occidente el símbolo compartido, y sin duda engañoso, de la evasión, quizá de la felicidad y ciertamente de encontrarse en otro lugar. La exclamación feliz que arrancaba al joven Proust la ilusión de un movimiento de tierra en la Beauce, la carrera jadeante del joven héroe de Truffaut al final de *Los cuatro golpes* y la alegría en forma de estribillo de la pareja mítica y popular (un hombre y una mujer)

que Lelouch ha sabido hacernos compartir son otros tantos ecos insistentes —junto con un poema de Baudelaire y una canción de Trenet— del grito que todos nosotros estuvimos siempre a punto de lanzar ante el espectáculo real o ficticio de una costa y de un horizonte: ¡El mar!

* * *

Ultimo lunes de junio. En Saint-Marc, tuve mi recompensa en dos tiempos y tres movimientos. De regreso en mi habitación, al terminar la tarde abrí la ventana y me tendí un instante en la cama. De pronto me sentí transportado dentro de la película. Gritos de niños, ladridos, voces varias, choque sonoro de la palma de las manos contra el balón de volley-ball: ningún ingeniero de sonidos habría podido reproducir mejor aquello. Me llegué hasta la ventana y vi pasar (es verdad, ¡lo juro!) caminando trabajosamente por la arena a una pareja de personas de edad madura; ella delante un poco melindrosa, él detrás, un poco socarrón. La pareja me recordó irresistiblemente la de *Las vacaciones del señor Hulot*.

Por la noche cené en el hotel. Algunas figuras (especialmente una inglesa con gafas) no habrían desentonado en la película de Tati. Según me confió el propietario del restaurante, los ingleses son los únicos que van expresamente allí para volver a encontrar el lugar de la filmación de la película. Agregó que los ingleses aprecian más que

los franceses el humorismo de Tati. Me recordó sobre todo que el propio Tati había vuelto más de una vez a Saint-Marc para filmar algunos complementos o algunas *remakes* de la película con destino a la televisión británica, pero que también posteriormente había ido en familia y por placer. Tati, en definitiva, había hecho como yo: había tomado la playa de la película tal como ésta se le había presentado ante los ojos y se me presentaba ahora a mí.

Tenía razón. Filmada o no filmada, la playa continúa siendo el lugar de futilidades esenciales. En la playa uno pasa el tiempo y el tiempo pasado sólo se recupera en la playa. La imaginación y la memoria se confunden allí en el consumo inocente del tiempo perdido y recuperado. Los recuerdos son en la playa tan ficticios y tan verdaderos como los sueños. Allí cada uno se pierde y se reencuentra. Cada uno hace allí su propia película.

Un etnólogo en Center Parcs

Lo que primero me había atraído a Center Parcs era la burbuja. Sí, la burbuja, la pompa, esa ampolla, vasto invernadero en el que una temperatura constante (29° C) aseguraba todo el año sudores tropicales a los visitantes de Normandía. Desde hacía algún tiempo estaba de moda meterse en ella. Había otros Center Parcs en Europa y otra gran burbuja en Sologne. En 1992 o 1993 me había parecido oír hablar de una operación de supervivencia que se desarrollaba en el fondo de un desierto norteamericano dentro de una inmensa burbuja de plástico y ante la mirada de visitantes más o menos *voyeurs*. Uno podía encerrarse dentro de una cápsula para proyectarse al espacio y dar la vuelta alrededor del globo. En un sentido inverso, los espeleólogos se metían durante meses en la oscuridad de una caverna para profundizar en el misterio de los ritmos biológicos. La curiosidad humana no tiene límites, en cierto sentido, pero al hombre le gusta sentirse dentro de un espacio estrecho.

La burbuja de Center Parcs era ciertamente otra cosa. Era un lugar de delicias y de reposo, con agua siempre tibia, una vegetación lujuriosa; en suma, los trópicos, pero al abrigo de todo peligro, a dos pasos de los cafés y restaurantes normandos y del buen aire de la región. El folleto que me envió Center Parcs, a requerimiento mío, era muy detallado, sumamente atrayente, bien ilustrado e inteligentemente redactado. El folleto decía: “El ideal sería una isla tropical bordeada de arena blanca, bañada por un agua azul y tibia y cubierta de cocoteros”. Pero la idea era el “Paraíso acuático tropical”, una laguna de cerámica poco profunda en la que cada visitante encontraba su lugar y podía chapotear con toda seguridad mientras cada cuarto de hora, unas olitas producidas por una máquina especial no deparaban ninguna sorpresa; había también una falsa cascada, un falso río, rápidos que se precipitaban a lo largo de toboganes plastificados y *jacuzzis* en los que uno podía extenderse cerrando los ojos. Lo que el folleto oponía a lo ideal no era pues la realidad, sino lo real remodelado por la inteligencia y la imaginación, a saber, la idea.

Y esa idea me sedujo desde el comienzo. ¡De manera que ahora la técnica de las burbujas era por fin puesta al servicio del tiempo libre! El folleto hablaba de “una bóveda transparente” más que de una burbuja, pero *in petto* yo me atenía al término “burbuja”* que se ajusta más a la jerga estudiantil

* En francés *bulle* significa “burbuja” y *buller*, en la jerga estudiantil, “haraganear”. [T.]

de mis años mozos en la que el verbo *buller* significaba precisamente “no hacer nada”, así como los peces de colores aparentemente inactivos sueltan sus burbujas hacia la superficie de la pecera, otra burbuja invertida. Debo decir que conozco bastante bien las islas y las penínsulas tropicales. No siempre es fácil vivir en ellas. Uno se hiere los pies con los residuos llegados del mar o con las latas de cerveza abandonadas por turistas poco delicados, o se lastima en las rocas que uno siempre ve demasiado tarde o con los corales cortantes como hojas de navaja o con guijarros sutilmente agresivos. Las olas son enormes en esos lugares, son brutales, y la sombra de los cocoteros, cuyos frutos pesados amenazan con caer a la menor brisa, da siempre en un lugar poco adecuado (no en la arena, sino en medio de malezas, donde hay hormigas). Y no hablemos de los mosquitos, ni de las lluvias que sorprenden a los aficionados al sol cuando éstos se equivocan de estación. El ideal no era ciertamente el litoral tropical. Todos se hacían hermosas ideas de esos lugares. Lo ideal era por cierto Center Parcs.

Como la marquesa de Valéry, salí pues a las cinco de una hermosa tarde de junio por el puente de Saint-Cloud, crucé sin obstáculos el triángulo de Rocquencourt, pasé por Bermudes en la autopista y me metí resueltamente por la carretera nacional 12. El cielo estaba azul, la hierba tenía un verde delicado y las vacas pacían muy tranquilas en las praderas normandas. Después de Verneuil-sur-Avre, Center Parcs figuraba con la misma

categoría que Alençon en los carteles indicadores. Tenía yo casi la sensación de salir realmente de vacaciones para dirigirme a una aldea como cualquier otra.

Algunos kilómetros más adelante, había que abandonar la carretera nacional y tomar un camino bordeado por faroles con cabeza esférica, una línea premonitoria o emblemática de burbujas elevadas y luminosas que corría a través de los campos antes de bifurcarse frente al castillo y los establos, antes de pasar por el campo de golf y de dispersarse en sinuosas curvas en el interior del dominio. El control de mi identidad no presentó ningún problema: yo había reservado mi lugar y las barreras se levantaron, de modo que pude conducir mi automóvil lentamente hacia la residencia hotelera. Después de haber depositado mi equipaje, conduje el automóvil, como se me había invitado con firmeza, hasta el lugar de estacionamiento obligatorio donde le esperaban ya varios centenares de sus semejantes. Luego volví al hotel, cruzándome al pasar con charlatanes grupos de ciclistas de todas las edades, con bandadas de niños excitados y con algunos ancianos más juiciosos que se encaminaban a paso lento hacia su lugar de residencia. Pues, bajo los grandes árboles del parque y la vegetación más reciente que talentosos paisajistas habían sabido repartir hábilmente, se disimulaba una multitud de *bungalows* de diversos tamaños; allí se los llamaba *cottages* y estaban unidos por pequeños senderos asfaltados al borde

de los cuales se veían instaladas, a intervalos regulares, cabinas telefónicas muy británicas.

La jornada había sido larga y calurosa; sin embargo no resistí a las ganas de ir a echar un vistazo a la bóveda transparente, a esa gran burbuja, antes de ir a acostarme. La velada estaba en su apogeo. Una vez entrado bajo la bóveda, por una puerta giratoria, se encontraba uno ante un conjunto de pequeños negocios y de restaurantes muy frecuentados. Delante del café *Chez Pierre* algunos audaces se aventuraban a realizar ejercicios de *karaoke* dirigidos por un joven y cordial animador. Los adolescentes cantaban una melodía de Goldman. Dos mujeres de la tercera edad atacaron la *java bleue* con un tiempo de retraso que nunca recuperaron. Todo el mundo aplaudió. Me escabullí de aquel lugar. Un sendero bordeaba el estanque sombreado en el que algunos flamencos decolorados y dos papagayos azules parecían aburrirse un poco. Abandoné el lugar y me deslicé hasta el ventanal por el cual se podía entrever un trozo del Paraíso acuático tropical: algunas palmeras, el brillo del agua clara, el cielo a través del techo. Llegaría mi turno de estar allí al día siguiente desde primera hora, o más o menos (el Paraíso funciona desde las diez de la mañana hasta las veintidós).

Sin duda nunca hay que esperar demasiado del Paraíso. ¿Debo confesar que al entrar en la gran piscina alrededor de las once de la mañana

del día siguiente me sentí un poco desconcertado? Ciertamente allí estaban las palmeras y la cascada y las olas y los rápidos y los *jacuzzis*, pero apenas terminé de comprobar todo esto y mientras seguía a filas de jóvenes ruidosos por el caminito que serpenteaba entre los diferentes puntos destacados del Paraíso acuático, me encontré paradójicamente un poco solo. Los grupos ya se habían constituido. Unos adolescentes saltaban a las olas lanzando grandes gritos. Unos niños bajaban por el tobogán colgados del cuello de su papá o de jóvenes tímidas y abuelas prudentes; todo el mundo se metía en el agua (esa era aquí la regla), pero todo el mundo había establecido su campamento a orillas del agua. Era como en La Baule, pero, naturalmente, en dimensiones más pequeñas. No encontré ni un centímetro cuadrado para instalarme yo también con mi toalla de baño, ni siquiera un sillón donde sentarme. Los sillones no estaban ciertamente todos ocupados, pero parecían ser propiedad de alguien, pues estaban cubiertos de toallas multicolores, símbolos de territorialidad transitoria y de identidad familiar. Apretados unos contra otros, y dibujando como una sucesión de pequeños fortines redondeados y contiguos, los asientos de plástico blanco sugerían la existencia de espacios que había que conquistar o defender, la existencia de alejamientos que había que vigilar (“¿Dónde está el pequeño? Ya no lo veo”), la existencia de un horizonte, como a orillas del mar y como si los bañistas amontonados se aplicaran

para dar cuerpo a las imágenes del folleto publicitario.

Vagamente melancólico, como un adolescente en la playa de agosto a la que acaba de llegar y donde no conoce a nadie, tomé el camino de regreso. Y fue entonces cuando, en las puertas del Paraíso, tuve dos revelaciones. En primer lugar vi a numerosos residentes salir de la panadería con su *baguette* bajo el brazo (los más glotones ya mordisqueaban su extremidad), algunos con la nariz hundida en su diario, otros buscando con la mirada para ver dónde estaba su primogénito. Apacibles paseos dominicales de los maridos y de los niños enviados a hacer las compras, mientras las mujeres, madres o abuelas, ponían orden y preparaban la mesa... Un poco más lejos y un poco más tarde, observé a una pareja de japoneses, manifiestamente perdidos en aquel lugar muy francés, a pesar de sus esnobismos ingleses, que filmaban con aplicación la “granja de los niños”, un enclave en el que dormitaban dos cabras enanas y dos gigantes de Flandes (“Una cabra enana”, explicaba una madre a su hijo, “es una cabra pequeña y un gigante de Flandes es un gran conejo”). Por la mañana, yo había visto a un padre fotografiar a sus hijos en traje de baño: en suma, fotografía de playa. Pero el hecho notable aquí era la ausencia casi total de cámaras filmadoras y de aparatos fotográficos. Allí estábamos en los antípodas de Disneylandia o de los lugares importantes del turismo internacional. Estábamos... ¿como decirlo? Estábamos en casa.

En casa uno toma su desayuno, pero no toma fotografías, en fin, no todos los días. Center Parcs es ciertamente como una pequeña ciudad verdadera con casas verdaderas. De pronto, la burbuja central asume otra significación diferente de la que se le atribuye a su pretensión de ser un lugar exótico y tropical: a dos pasos de la capilla y del centro de conferencias, Center Parcs es a la vez la playa a la que se lleva a los niños, el centro comercial al que se va a hacer compras y la plaza pública que hay que cruzar para ir a bailar a la discoteca, beber una copa en el bar, o cenar en el restaurante si uno está cansado de cocinar.

Esta posición central y este carácter público son lo más opuesto que pueda haber a los pequeños espacios cerrados reservados a las habitaciones privadas. Una hábil arquitectura ha dispuesto y orientado los *cottages* de manera tal que cada uno esté protegido de las miradas indiscretas, tanto en el interior como afuera, ante la puerta ventana defendida por un biombo de arbustos. Esta idea del nido, del agujero de la lechuza o de la ardilla es un aspecto que muy explícitamente han destacado por lo demás los redactores del folleto publicitario: “Lo ideal sería vivir como los pájaros, en el hueco de un árbol, en contacto estrecho con la naturaleza. La idea es ese *cottage* de Center Parcs, cálido, confortable, íntimo y está tan bien disimulado como un nido en los árboles”. Y este es realmente el milagro: de setecientos a ochocientos *cottages* están reunidos en un espacio relativamente reducido y dis-

puestos en racimos de cuatro a diez unidades, lo cual da a cada uno de sus ocupantes la sensación de tener, por un momento, su propio agujero.

Pero este milagro, como todos los milagros, necesita hombres y su complicidad. El placer real, indiscutible, que experimentaban ante mis ojos asombrados centenares de veraneantes felices se debía, por una parte, según me pareció al cabo de un rato, a la conciencia que ellos tenían de estar *jugando*. Pero no se trataba de jugar en el sentido directo del término, por más que fueran innumerables las posibilidades del juego, desde el golf al *baby-foot*, pasando por el tiro al blanco con arco, el ping-pong, el squash, el tenis y otras actividades, todas ellas a cual más sanas. Se trataba de jugar a hacer como si, de jugar en el sentido en que los niños juegan al doctor, al papá y a la mamá, al policía y al ladrón.

Visiblemente jugaban cuando fingían tomar por un verdadero lago la pequeña extensión de agua barrosa sobre la que se deslizaban algunos botes de pedal; también visiblemente jugaban cuando se desplazaban en familia y en bicicleta por las alamedas centrales del predio para detenerse en cada cruce de las sendas y consultar el mapa obligadamente entregado por la dirección, para descubrir o reencontrar el emplazamiento del hotel y de los campos de tenis, para explorar un pequeño atajo —como si no les bastara con levantar la vista para percibir lo alto de la bóveda transparente, centro y baliza inmutable del mi-

núsculo sector por el que se desarrollaban habitualmente sus correrías— o bien hacían resonar alegremente la campanilla de sus bicicletas para llamar la atención del peatón que ya los había visto llegar hacía un rato, o discutían febrilmente para determinar en qué podrían emplear la velada.

También jugaban cuando se iniciaban en las técnicas del golf. Y más aún cuando aprovechando una proposición astuta de la dirección, invitaban a algunos amigos a visitarlos en su alojamiento para almorzar o pasar el día juntos. Algunos, menos numerosos, se aventuraban dentro del bosque atravesado por caminos destinados a los caballos; más allá del lugar de estacionamiento, en efecto, podía uno meterse en el bosque, rasguñarse con algunas ramas y hacer que saliera de su guarida alguna ardilla. Los guardabarreras, que estaban a la salida del parking, y el edificio de la recepción, muy semejante a un puesto de aduana, acentuaban en los que se alejaban de la zona residencial la impresión de pasar una frontera, una frontera social, si se llegaban hasta los establos para dedicarse a la equitación; de pasar una frontera geográfica y mental, si se enfrentaban con la naturaleza circundante. El folleto publicitario los invitaba, por lo demás, a tener prudencia: “No olviden ustedes que están en pleno campo... Lleven un equipo adecuado... Sigán los caminos señalizados; tengan cuidado con los posibles insectos y serpientes...”. Sin duda la mayor parte de los residentes se daba cuenta de que no corrían un gran riesgo al dar

algunos pasos bajo los árboles, a pesar de los insectos y las serpientes, pero por lo menos aquello les suministraba el medio de hacer soñar a sus hijos y de entregarse ellos mismos al goce de la "creencia por procuración" de la que ha hablado un sociólogo refiriéndose a Papá Noel: al incitar a los niños a creer en él y ante el espectáculo de esa creencia, los padres reencuentran algo de su propia infancia; creen por procuración, por transferencia de creencia.

En aquel paraíso concebido para las familias y los niños, la creencia por procuración era ciertamente esencial, sólo que el decorado la complicaba: sin duda, el entusiasmo de los niños contribuía a que los padres pudieran considerar como *suyos* (claro está que sólo por un momento, pero de todas formas plenamente *suyos*) los *cottages* que ocupaban y los dominios que recorrían; además, aquello los ayudaba a apropiarse de un modo de vida cuya puerta de acceso les había sido entreabierta. Pero el entusiasmo de los niños también dependía de las certezas parentales: nada es más circular que la creencia por procuración. Tal vez ese efecto se produjera plenamente en familias de sensibilidad mayormente popular, preocupadas por emplear bien el tiempo pues debían vigilar sus gastos, familias cuyas preocupaciones habituales no eran ciertamente el golf ni la equitación, actividades que el Center Parcs había tenido la habilidad de presentarles, como había tenido la habilidad de seducirlas sin infundirles temor.

Un vistazo dado al lugar de estacionamiento en aquel mes de junio resultaba revelador. A pesar de las confidencias de una empleada que me había dicho que algunos holandeses permanecían en Center Parcs dos o tres semanas, por mi parte no podía dejar de comprobar que la gran mayoría de los residentes en aquella preestación estival era oriunda de la región del Sena Marítimo y de la gran periferia parisiense. En cuanto a los empleados, procedían de las regiones vecinas. El resultado más claro de esta ausencia total de exotismo era una atmósfera inocentona, cierta simpatía o, por lo menos, cierta unidad de tono entre los veraneantes y los empleados.

A todo esto, el orden reinaba en Center Parcs. Aparentemente no había allí ningún policía (ni siquiera disfrazado, como en Disneylandia). Era manifiesto un sistema de mantenimiento y de vigilancia tan eficaz como la inmensa maquinaria necesaria para asegurar el buen funcionamiento de la gran bóveda y del Paraíso acuático tropical. Numerosas eran las imperativas instrucciones, repetidas en abundantes carteles y en todos los contratos de locación; parecían más pedagógicas en el folleto, y aparentemente esas instrucciones eran comprendidas e interiorizadas por los residentes. También aquí tenía uno la sensación de un juego. Una multitud de adultos y de jóvenes, de los cuales nada permitía pensar a priori que fuesen particularmente sensibles a las exhortaciones de las organizaciones ecológicas, de la seguridad vial o de la

policía urbana, parecía, si se me permite la expresión, “cargar las tintas”. El estado de los senderos era imaculado; amos disciplinados llevaban todos los días a sus perros atados con una correa a los lugares que tenían éstos reservados para hacer sus necesidades; los automóviles, tanto a la entrada como a la salida, se deslizaban lentamente; las bicicletas conservaban la mano derecha. Padres irreprochables enseñaban a sus hijos el arte de respetar a los demás y al ambiente. Aquello era casi demasiado hermoso para ser cierto.

Pero, ¿era realmente cierto? Todo aquí, ¿no invitaba más bien a un extraño juego, a desempeñar uno su papel pero forzándolo, para fortalecer su imagen de padre deportivo, de adolescente avisado o de abuelo indulgente, a vivir la vida como jugando? Y si esto era así, ¿no prefiguraba Center Parcs lo que pronto sería para una buena parte de la humanidad la única realidad posible que pudiera vivirse?

Hubo un tiempo en el que lo real se distinguía claramente de la ficción, un tiempo en el que se podía infundir miedo contando historias aun sabiendo que uno las inventaba, un tiempo en el que iba uno a lugares especiales y bien delimitados (parques de atracciones, ferias, teatros, cinematógrafos) en los que la ficción copiaba la realidad. En nuestros días, insensiblemente, se está produciendo lo inverso: lo real copia a la ficción. El menor monumento de la más pequeña aldea se ilumina

para parecer una escenografía. Y si no tenemos tiempo para ir a ver el decorado, se nos lo ofrece reproducido (imagen de imagen) en las pancartas que se exhiben en las autopistas (“Paisaje de Beaujolais”, “Castillo del siglo xiv”). En Center Parcs se ha dado un paso más: no existe otra realidad que no sea la decoración. Un residente de Center Parcs es un Luis II de Baviera de incógnito.

Esta manera de poner como espectáculo lo real, este paso a lo ficcional, que elimina la distinción entre la realidad y la ficción, se extiende por todo el mundo. Muchos factores concurren a producir este resultado. Evidentemente el turismo es el primero de ellos. También hay que considerar la función creciente de las imágenes (en Center Parcs están disponibles nueve canales de televisión y dos redes de vídeo son de su propiedad privada). Pero otro factor es también la ecología (cada vez nos habituamos más a bañarnos en piscinas instaladas junto a las playas y desde ellas podemos mirar, sin tocarlo, el mar, a lo largo de golfos contaminados). Otro factor es también la demografía y la lucha de clases: hoy existen residencias que son como castillos y plazas fuertes con puentes levadizos electrónicos, existen villas privadas, villas para ancianos donde éstos pueden hacer como si fueran jóvenes y existen fortalezas para ricos en las que éstos pueden hacer como si estuvieran solos. Los arquitectos de Disneylandia fueron designados para remodelar el centro de Nueva York, revitalizar la Quinta Avenida y animar Central Park. ¿Se les

confiará también la remodelación de la plaza de la Concordia y de las Tullerías?

Center Parcs es un pequeño trozo de bosque normando penetrado por la todopoderosa ficción; representa el futuro de nuestras regiones; a los turistas no se les ocurrirá la idea de llegarse hasta la Creuse o hasta el Morvan hasta el día en que puedan descubrirlos a través de las categorías de la ficción en un parque como el de Normandía o el de Sologne; Central Parcs representa el futuro de Europa: en los Países Bajos, en Bélgica, en Inglaterra, en Alemania, se multiplican los Centers Parcs. Esta expansión sólo se detendrá el día en que (habiéndose hecho ficticio el conjunto del mundo desarrollado) los centros de distracción ya no puedan hacer otra cosa que reproducir la realidad, es decir, la ficción. En un sentido genérico, Center Parcs es el futuro del mundo.

Me encontraba en este punto de mis recelosos pensamientos en ocasión de un último paseo vespertino, cuando me di cuenta de que caminando al azar acababa de salir de aquellos dominios. Sin advertirlo, había pasado al otro lado del espejo y me encontraba en un caminito departamental (o tal vez un camino vecinal) que olía bien a hierba recién segada. Yo caminaba lentamente para “tomar el sol” como decían en mi familia, el último sol que estiraba las sombras en la linde del bosque.

Un rumor de voces y el rechinar de un freno me hicieron prestar atención. Tres ciclistas, un hom-

bre de unos cuarenta años y dos muchachas muy jóvenes habían descubierto también ellos mi pequeña senda departamental. Se detuvieron en el lugar en que me encontraba yo para interrogarse sobre el camino que debían seguir. La niña más pequeña, de unos doce años, se mantenía un poco atrás, con el rostro animado y atento. No dejaba de contemplar el paisaje y de pronto exclamó con una alegría comunicativa que nos hizo sonreír a todos: “¡Papá, papá! ¡Esto huele a campo!” Yo la habría besado. La muchacha no lo sabía, pero en ella acababa de encontrar a la primera representante de la *resistencia*.

CLISÉS

18

19

Mont-Saint-Michel

Solía ir allí cuando era niño y con frecuencia vuelvo a visitarlo. Sin embargo, el Mont-Saint-Michel, cuando aparece repentinamente al terminar la carretera, siempre sorprende mis expectativas. Los recuerdos que se presentan en su proximidad son como el monte mismo, pues están suspendidos entre el mar y el cielo y nunca sé exactamente de qué me acuerdo, por qué me he llegado hasta allí, por qué habré de retornar allí.

Cuando mi amiga Catherine me manifestó el deseo de filmar ese lugar privilegiado (filmar es su manía) no perdí tiempo en aprovechar la ocasión. Al salir de la autopista, nos encontramos al pie de las murallas. Yo le había hablado a Catherine de las arenas movedizas y del mar que sube con la velocidad de un caballo al galope, le había hablado sobre du Guesclin, sobre el arte románico, sobre el arte gótico y sobre el arcángel. Y luego me había dejado atrapar, como suele ocurrirme, por mis propias arenas movedizas, esas ilusiones de re-

cuerdo que tal vez sólo se deban a la magia de un paisaje.

En un instante, Catherine había desaparecido, como si así quisiera condenar la fascinación que ejerció sobre mí (como sobre todos aquellos que, una vez pasado el puente levadizo, atraídos por el ritmo exótico y regular de los batidores de huevos, se precipitaban ante las ventanas bien abiertas del gran hotel y restaurante de *La Mère Poulard*), la espectacular confección de la omelette del Mont-Saint-Michel. En aquel momento detesté a Catherine. Sin embargo, tratando de encontrarla, puesto que se había escapado a mi mirada, sin duda absorbida por la preocupación de hacer bien sus tomas, me sentí justificado para escalar a mi vez las callejuelas estrechas y pasar, una a una, como en una iniciación, por las pruebas que infligen a las almas temerarias los explotadores del lugar, seductoras potencias, hábiles en desplegar todos sus encantos (menús a precio fijo, sidra de la región, tarjetas postales, reconstrucciones históricas, espectáculos audiovisuales de todo género) para atraer y retener a los viajeros de paso.

Caminar, y más aún escalar, significa transformar la espera en esperanza, por obra de la sola virtud del movimiento. Los hombres, sobre todo los varones, siempre han tenido la necesidad de puntos fijos para alejarse y retornar, para gozar sucesivamente de los placeres de la distancia y de la emoción de la aproximación, la necesidad de introducir en su vida el sentido de lo sagrado.

Marinos y guerreros, la quintaesencia de la masculinidad, se hacen a la vela y se llevan consigo la esperanza, para dejar a sus mujeres (Penélope, Tiphaiene, y tantas otras...) que por eso mismo quedan sacralizadas, la carga inmóvil y cotidiana de la espera.

Catherine no me había esperado. Si había dos maneras de visitar el monte, solitariamente o perdido en la multitud, estaba yo casi seguro de que Catherine había elegido la primera posibilidad y había logrado llegar a las murallas más aisladas, a los jardines más secretos, a las perspectivas más raras, para afrontar completamente sola los esplendores de la naturaleza y de la piedra.

Por mi parte, yo preferí mezclarme con la marea de los visitantes que inexorablemente subían hacia la abadía. Una marea detenida de vez en cuando por el mostrador colorido de una tienda de baratijas o por la tímida provocación de un vendedor de espectáculos y de leyendas apostado en el umbral de un edificio de época o de una tienda de antigüedades.

Con frecuencia deploramos la presencia de esos pequeños comerciantes de todas clases que nos asedian en las puertas de los lugares santos, en el corazón mismo de los sitios históricos o en los paisajes más grandiosos; a veces nos sonreímos ante el sentido de la belleza un poco simple que atestiguan ciertas arquitecturas de pacotilla o las impresiones en colores que son más verdaderas que la naturaleza, los *souvenirs* que los visitantes

de un día se llevan consigo para colocarlos junto a fotografías de familia en la cómoda del dormitorio o en el aparador del comedor. Sin embargo, el espíritu del lugar privilegiado, ¿no depende también de todas esas convicciones, de todas esas confusiones? Y su belleza, ¿no es mayor cuando se la mide con el homenaje ingenuo o astuto constituido por los productos (las reproducciones) del artesanado industrializado? Por lo demás, todos somos hijos de este siglo: todos tenemos necesidad de la imagen para creer en la realidad y necesidad de acumular testimonios para estar seguros de que hemos vivido.

Los lugares privilegiados atraen a la vez a los peregrinos y a los turistas. Los peregrinos piensan reanimar allí su fe, su visión del mundo y de la historia, su certidumbre de existir. Los turistas sólo se creen movidos por la curiosidad. Pero en esos lugares todos se mezclan. Los peregrinos asimilan de buen grado los turistas a una multitud comulgante reunida por el lugar privilegiado, y los turistas, a su vez, aprecian en la presencia de los peregrinos una señal suplementaria de autenticidad. Los grupos folklóricos les dan razón a unos y a otros. A los sones de la música, todos entran en el siglo XXI con sus trajes domingueros, garantes a la vez de la continuidad y del espectáculo.

Aquella mañana, en medio del esplendor de la primavera bretona y normanda, una vez más yo había llevado a cabo el extraño recorrido con compañeros de un día que no parecían tener dudas

sobre lo que habían llegado a hacer allí y que estaban dispuestos, quizá como yo, a esperar que (pasando de un restaurante al otro y de un puesto de fruslerías a otro) al término del ascenso y en el reencontrado cielo del encaje de piedra, cual San Miguel, vencerían por fin a todos sus dragones.

El caso Waterloo

Me gustan las calles belgas a la caída de la tarde. Al final de la calzada que parece huir entre las casas alineadas, cree uno adivinar al alcance de la mano (como el anverso de un decorado) la presencia de no se sabe muy bien qué misterio. En suma, Bélgica es surrealista. Y Waterloo lo es aun más; sus extraños monumentos están cargados de una incongruencia nueva en la claridad del atardecer; cuando se marchan los últimos visitantes, no hay otra cosa que hacer sino esperar la mañana del día siguiente y a que se ponga de nuevo en marcha la máquina de los recuerdos: maniqués de cera, filmes, reconstrucciones, vistas panorámicas de la batalla, diversos objetos, tarjetas postales, visitas comentadas del lugar.

Napoleón habría podido ganar, habría debido ganar.

Ciertos relatos de la derrota de Waterloo recuerdan el tono de los reportajes que comentan nuestros fracasos deportivos. Aquel día no me

encontraba de buen humor. No solamente, obedeciendo a Catherine que me había pedido ayuda para un nuevo enfoque, me había puesto a releer desde dos días atrás todas las peripecias del drama, sino que además me encontraba privado de noticias y de televisión el día mismo en que Inglaterra y Francia debían enfrentarse en un partido de rugby que no me auguraba nada bueno. Frecuentemente el resultado depende de muy poca cosa... yo me había estremecido de impaciencia y cólera el día anterior mientras hacía mis lecturas, al darme cuenta de que habría bastado muy poco (un poco menos de lentitud por parte de Ney, un poco menos de obstinación por parte de Jérôme, un poco más de impulso en Grushy) para que el resultado se invirtiera.

Nos pusimos a darles vuelta a las cosas. Es lícito decirlo así pues en este asunto todo giraba siempre en redondo, pero nada salía redondo, como si el acontecimiento estuviera obligado, de grado o por fuerza, a someterse a la historia. Y, como es bien sabido, la historia no se repite. "They never come back", se dice de los campeones deportivos que se han retirado. Allí había habido una equivocación. Los Cien Días y el retorno del Aguila eran cosas de las que la historia no quería saber nada. Todo retorno es incongruente, peor aún, es sacrílego, pues atenta contra el orden histórico. Jérôme se había puesto a hacer marchar sus tropas alrededor de la granja de Hougoumont y Ney, su caballería alrededor de los batallones ingleses,

como vulgares indios alrededor de las apretadas filas del ejército federal que los abatía uno a uno, sin precipitación, con calma, inteligentemente. En cuanto a Grushy, también marchaba en redondo no se sabe por dónde en busca de Blücher que se le escapaba desde hacía tiempo, en virtud de una hábil finta y que volvía de prisa a presentarse de nuevo en el escenario. Todo eso no podía sino terminar mal.

Habíamos perdido, íbamos a perder, eso era seguro. Y, colmo de la ironía, los dragones británicos habían invadido el campo de batalla y su regimiento celebraba, como todos los años, el recuerdo de su victoria. La alegría y la animación de Catherine me ponían nervioso. Sus antepasados flamencos debían de haber pertenecido al campo de los “aliados” (según la extraña denominación que se daba aquí a la coalición antifrancesa) y el encanto que ejercían visiblemente en ella los oficiales con el uniforme de Su Majestad la reina me exasperaba. En aquel día y en aquel lugar, aquello era una doble traición.

Sin embargo, al cabo de la jornada me serené. En primer lugar, evidentemente en la población local había muchos fieles del Gran Ejército y uno podía beber una cerveza Napoleón en el *Bivouac de l'Empereur* mientras que en el local de enfrente, el *Café des Alliés*, no había ni cerveza Wellington, ni coñac Blücher. En cuanto a las baratijas, ocurría lo mismo. Estatuillas de cobre, retratos, servicios de café, sólo recordaban a Napoleón y yo imaginaba

con cierta satisfacción la amargura que experimentarían los turistas ingleses de paso obligados a comprobar que el gran hombre continuaba siendo aquí Napoleón, aun cuando el 18 de junio hubiera perdido a la vez la batalla y la guerra.

Tal vez, después de todo, su memorable grandeza se debiera al hecho de haber sido sacrílego y heroico, precisamente al hecho de haberse levantado contra el destino que ya lo había condenado. Este último rito de rebelión, la ilusión llevada hasta su extremo límite de que todo puede volver a comenzar, de que la partida nunca termina, eso, sin duda, es lo que más admiramos en su persona cuando vuelve a ser Bonaparte, a pesar del Imperio, cuando deja de ser emperador para convertirse en un héroe, en un mito, en una alegoría: la voluntad del hombre libre contra la fatalidad de la historia.

La memoria se aferra al mito más que a la historia. Y lo más notable, en definitiva, era aquí la memoria. Los granjeros de la región veían de vez en cuando cómo descendientes de los combatientes del siglo pasado se recogían en la recobrada paz de los campos de trigo. Parece que los franceses eran los menos numerosos de los visitantes (algunos autobuses turísticos llegados de Francia, según me habían asegurado, hasta hacían un rodeo para evitar pasar por Waterloo). Naturalmente los ingleses lo visitaban todo. Pero, como lo atestiguaban los registros llevados al día en ambos lugares, los franceses que llegaban al cuartel ge-

neral del emperador, ponían mala cara ante el de Wellington.

¿Quién ha dicho que ya no había memoria?

La memoria que se encontraba aquí era buena memoria, verdadera memoria, memoria viva dispuesta a rehacer el pasado, a escribir de nuevo la historia y casi lo lograba, con la ayuda de hombres incondicionales dispuestos a ponerse en todo momento su uniforme de veterano o de mameluco, puesto que de dos visitantes llegados de lejos, según se decía, tal vez con cierta exageración, uno abandonaba Waterloo con la certeza de que Napoleón había obtenido allí la victoria más grande de su carrera.

Modesto consuelo, sin duda, pero que decía no poco sobre la necesidad que tenemos de creer en héroes. La imaginación concedía al águila herida lo que la fortuna de las armas le había arrebatado. En el fondo, en esto no hay nada que pueda chocar. Me daba cuenta de que mi razonamiento podía parecer especioso, de que algunos interpretarían en él mala fe, negación, y el deseo de disimular con palabras pomposas e ideas generales una tristeza por la evidencia de la doble derrota (pues en el rugby tampoco las cosas nos favorecían). ¡Pero no, yo era sincero! Estaba convencido, estaba seguro de que había aquí un error histórico y de que las fantasías de una memoria inventiva indicaban la dirección correcta: un poco más de tiempo, un poco más de memoria y de olvido mezclados y nos recuperaríamos. Los herederos de una Europa

consciente de sus pasadas locuras, los herederos de Napoleón, de Blücher, de Wellington y del príncipe de Orange podían creerse con razón todos igualmente vencedores. Europa habría ganado y el sol de Austerlitz brillaría por fin en Waterloo.

Los castillos de Luis II

El recorrido del turista concienzudo está erizado de obstáculos que él debe superar con alegría para persuadirse de que sabe adónde va y de que es feliz en sus andanzas.

No era aquella la primera vez que Catherine me daba un plantón. Pero, por mi parte, presentía que en esta ocasión se trataba de otra cosa, que a su manera, Catherine había puesto en escena nuestra cita de Baviera y que, a mi vez, yendo de un castillo a otro, yo debería tratar de comprender qué papel quería ella hacerme desempeñar.

El viaje había sido largo; temí llegar tarde. Pero, de pronto, ya me encontraba, al término del recorrido, en Herrenchiemsee, en un ambiente extrañamente familiar y por eso mismo desconcertante, en una especie de Versalles en miniatura, más bien una condensación de Versalles, que arrancaba gritos de admiración al público (a mí me daban ganas de gritarle: “¡Atención! El original está en otra parte...”). Disciplinado, entusiasta, sin

perder ni una sola de las indicaciones del guía, a pesar del calor del verano bávaro, aquel público tenía la apariencia de un público... ¿cómo decirlo?, de un público modelo. Modelo en el sentido en que se dice “niña modelo”: modelo de paciencia, de seriedad, de atención. Pero también modelo en el sentido de la alta costura y de la industria automovilística: reproducción en serie de un patrón o de un prototipo. Tal vez aquellos visitantes modelo hacían como que eran un verdadero público que visitaba un verdadero castillo, así como Luis II se había hecho pintar con los ropajes y la pose de Luis XIV, para imitar así lo que ya no era más que una imagen.

Luis II ni siquiera vivió ocho días en ese castillo inconcluso: apenas había tenido tiempo para hacer instalar su artefacto preferido (un ascensor que permitía hacer subir a su habitación solitaria una mesa ya dispuesta), apenas había tenido el tiempo de llenar aquel lugar de bustos y retratos de los fantasmas que él invitaba a su mesa (Luis XIV, Luis XV, madame du Barry, madame Pompadour, María Antonieta) cuando su trayectoria y su vida se interrumpieron como la construcción de su último refugio. De manera que aquí tenemos el colmo de la copia: no sólo el siglo XIX imita al siglo XVII, sino que el castillo es una ficción de castillo. El público visita una idea, una intención, un proyecto del que al fin de cuentas él es el único beneficiario y casi el único objeto; pues, en virtud de una especie de ironía de la historia, desde

la muerte de Luis II sus castillos se han convertido en lugares muy visitados, como si, en definitiva, el turismo fuera su última y retrospectiva verdad, su única razón de ser.

No es seguro que ese destino hubiera desagradado al rey solitario. En última instancia, el rey había soñado con el teatro toda su vida y, si bien no hacía gran caso de los espectadores, adoraba la puesta en escena. Pero debía morir para hacer resplandecer la verdad de sus ficciones, debía retirarse, desaparecer, para que otros pudiesen apreciar, sin atentar contra su dignidad, lo que a él le importaba exclusivamente, a saber, su arte y su pasión por la decoración. Habiendo llegado a ser el fantasma de las guías y de las tarjetas postales, el rey a su vez visita cual espectro aquellos lugares en que imaginó a otros fantasmas. Una imagen borra y reemplaza a otra. Pero este fantasma tiene más realidad que otros, pues revela toda la verdad de Luis II que sólo comenzó a existir en el momento en que sus sueños de piedra, sus copias de castillos, llegaron a ser la huella de un ser enigmático y desaparecido. Cuando el imitador muere, ya no hay imitación y simplemente quedan testimonios inciertos, ambiguos, fascinantes.

En suma, el rey de Baviera era más anticipador que anacrónico: tenía la fibra de un operador de giras turísticas dotado de genio. Y eso era lo que yo me estaba diciendo mientras trataba de interpretar el sentido del mensaje que Catherine me había dejado en el hotel, un mensaje simple, en verdad,

puesto que (y ella lo sabía) yo había estudiado todas las guías y podía descifrar y reconocer cualquier tarjeta postal sin leer su leyenda. Nosotros jugábamos al juego de la “señal de la pista” y Catherine había decidido ser el personaje ausente, lejano, el personaje que se desvanece, una mezcla de Sissi y de Isolda, una fantasía, un espejismo, una desilusión.

Catherine era como Luis II; a ella también le gustaba jugar. Los modelos reducidos, las maquetas, participan siempre de la idea del juego: idea de anticipación y de fingimiento. Y, si Luis II concebía un poco sus castillos como maquetas, esto se debía sin duda a que la idea de castillo, la idea de imaginar lo que él podría haber hecho si hubiera vivido allí lo atraía más que la realidad misma del castillo. El juego es el modelo reducido de la aventura.

Luis II había vivido en Linderhof, pero uno entraba en ese pequeño gran Trianon sin tener por un solo instante la sensación de estar invadiendo una intimidad. El teatro imita la vida, se dice a veces, pero lo que ocurre es lo inverso. La vida imita al teatro y más aún en un lugar como éste en el que la decoración es constantemente alegórica, en el que todo representa algo: la soberanía, el poder, la soledad, la naturaleza. Pero, si la representación, en el sentido teatral del término, no comienza nunca realmente, ello se debe a que la representación debería representar demasiadas cosas a la vez: resulta difícil encarnar simultáneamente a

Luis XIV y a María Antonieta, mezclar los siglos, los gustos y los sexos, para desear juntos los fastos del trono, las escapatorias bucólicas y las emociones wagnerianas. Nunca hubo más que un solo actor en el escenario de Linderhof y ese actor era también autor y espectador.

Aquí los visitantes se preguntan sin duda qué han ido a ver: al término de la espera, al cabo del recorrido, en el fondo de la gruta, el telón permanece bajo, como para arrebatarnos de la vista la ópera que ellos nunca verán. Las luces sin embargo funcionan, la escena se ilumina, en las rocas de cemento repercuten algunos ecos del *Tannhäuser*. Pero todo el mundo sabe muy bien, tanto en el Japón como en Baviera, que el teatro, lo mismo que la naturaleza, tiene horror del vacío; todos saben (con los constantes rumores de los espectáculos pasados y de los espectáculos futuros, con la algarabía de la muchedumbre ávida de los espectadores) que el teatro es espera y comunión, virtualidad y deseo. Aquí la ilusión de la representación se reduce a su más simple expresión, a saber, a su pura evidencia. La caracola dorada en la que Luis II, ese fantasma de la Ópera, se cobijaba para escuchar poemas y música, está definitivamente abandonada. Ausencia sin espera, recuerdo de soledad, el escenario está doblemente desierto y los visitantes, una vez pasada la primera estupefacción y una vez captados los primeros clisés, descubren confusamente que hoy son allí los únicos actores.

Sólo tienen que seguir el mismo camino que yo

para dar con Neuschwanstein y con la cohorte de los héroes legendarios, Parsifal, Lohengrin, Siegfried. Aun cuando Wagner nunca hubiera estado allí y aun cuando los visitantes que toman por asalto la fortaleza medieval no tengan por lo visto ninguna posibilidad de encontrar a su fantasma, lo cierto es que los arquitectos que construyeron ese lugar se inspiraron, entre otros modelos, en la escenografía de sus óperas: la fantasía arquitectónica reproduce la fantasía teatral.

De suerte que aquí lo imaginario inspira lo imaginario. La copia de la copia parece suspendida entre la tierra y el cielo como una nube inmóvil. La decoración permanece en su lugar, un decorado que habría podido permitir partir y regresar, andar errante, viajar, navegar y regresar al puerto, mirar en el horizonte la frontera que dibujan las montañas, por el lado de Austria y por el lado de la intocable prima Sissi, que hubieran permitido contemplar desde lo alto y a lo lejos Hoheschwangen, la morada del padre, los recuerdos de la infancia y de la adolescencia de los que uno no ha podido desprenderse. Pero, después de todo, acaso sea peligroso realizar sus fantasías con la piedra y el cartón embreado, construir cuando uno solo pensaba en partir, organizar la espera cuando uno ardía de impaciencia, imaginar el navío sin cortar nunca las amarras. “Esto me basta” es la denominación que llevan a veces las casitas de la clase trabajadora que, como las demás clases, tiene necesidad de ilusiones y de mentiras. “Esto no basta” podría ser

evidentemente la denominación de cada uno de los castillos de Luis II, un título que daría razón también del estado de ánimo de los visitantes que, pasando de una sala a otra, de un punto de vista al otro, de la gran cámara a la capilla y de las cocinas al cuarto de baño, parecen ante todo preocupados por terminar con su espera y agotar su deseo de ver. Esos visitantes partirán mañana, como Luis II, según se dice, salía todas las noches para recorrer un camino circular que al alba volvía a llevarlo a su punto de partida. Los visitantes partirán para ver otros castillos, escuchar a otros guías, recoger jirones de leyenda y fragmentos de historia. Saben que lo esencial está en el movimiento, que hay que moverse en redondo para procurarse la sensación de avanzar, puesto que, después de todo, la tierra es redonda y a un lado del camino, en un desvío del camino (no importa dónde ni importa cuándo) y hasta en medio de un viaje organizado, es donde todos nosotros tenemos una posibilidad de encontrar el Graal, a la princesa o al príncipe encantado. Todos nosotros somos los descendientes de Parsifal y de Walt Disney.

PASEOS POR LA CIUDAD

La incursión a Aulnay

Se ha escrito mucho sobre el establecimiento industrial L'Oréal de Aulnay-sous-Bois y sobre el desafío de Pistre y Valode. Todos están de acuerdo en reconocer que esos hombres lograron crear, en el centro mismo de un suburbio demasiado semejantes a otros (¿qué se ha hecho de los bosques del tiempo pasado?) un conjunto original de múltiples facetas: la fábrica misma, por cierto, pero también espacio de representación e imagen del grupo L'Oréal que, por un lado, es un lugar funcional que obedece a los imperativos de la producción, y por otro, es símbolo de una nueva relación con el ambiente y con el trabajo.

Lo que yo había leído en el momento de emprender mi viaje a Aulnay, me parecía a la vez fascinante y preocupante. Fascinante, por supuesto. El reconocimiento, la exploración y la explotación de los contrastes, el "juego" que resultaba de esto, son tradicionalmente el instrumento de la seducción. "Yo no soy el que usted cree", dice o da a

entender el seductor, siempre diferente de lo que uno se imaginaba, siempre en un lugar distinto de aquel en que uno lo esperaba, irreductible a una sola definición e imponiéndose por eso mismo a aquel o a aquella que se deja encantar y arrastrar (éste es literalmente el sentido del verbo seducir, *seducere*, en latín) a un recorrido sin fin, en busca de una verdad tan evidente como fugitiva. Ahora bien, los observadores de la prensa especializada o de la prensa general confesaban que estaban “seducidos” por la planta industrial de Aulnay, sin dejar de señalar la ambivalencia esencial de un lugar que no tenía ningún verdadero precedente arquitectónico.

Todos eran sensibles a la sorprendente manera, y por lo tanto ejemplar, en que habían sido conjugadas exigencias aparentemente poco conciliables: ¿cómo crear un lugar de belleza (adecuado, pues, a su finalidad que era la fabricación de “productos de belleza”) en un espacio casi agresivamente ingrato? ¿Cómo evitar, suponiendo que la creación de semejante lugar fuera posible, que no quedara completamente encerrado dentro de su ambiente inmediato, a saber, la carretera nacional, las estaciones de servicio, los edificios sin carácter? ¿Cómo conciliar las limitaciones de un terreno relativamente pequeño (cuarenta mil metros cuadrados) y el deseo de dar a los obreros y empleados espacios de libertad? ¿Cómo hacer de una realización local un escaparate mundial? ¿Cómo combinar la técnica y la estética, la función y el

símbolo, la productividad y la relación social? Todos los comentarios (y los considerandos del proyecto victorioso de Pistre y Valode habían anticipado esa presentación) tendían a formular así, por parejas opuestas, las preguntas relativas a la planta industrial de Aulnay-sous-Bois, pero todos llegaban a la misma conclusión: la apuesta había sido ganada y la fábrica imaginada por Pistre y Valode constituía ciertamente la respuesta arquitectónica al conjunto de todas estas preguntas.

Tomé pues el camino de Aulnay con interés, curiosidad y excitación y, para decirlo todo, no sin alguna aprensión. Esta no se debía al objeto mismo de mi visita. Estaba completamente convencido de la belleza del lugar y muchas fotografías habían terminado persuadiéndome, por ejemplo, de que los materiales del conjunto (aluminio, vidrio, agua) y la elegancia de sus formas le comunicaban una sensibilidad (aunque iba a decir una vulnerabilidad) a los humores del cielo, a las horas del día y al ritmo de las estaciones, cuyo equivalente sólo me había sido ofrecido por el espectáculo del mar o de los techos de París vistos desde una buhardilla en otros lugares y en otros tiempos. Mi preocupación se debía a otra cosa. Sabemos muy bien que no basta con transformar el espacio para modificar las relaciones sociales, pero también sabemos que éstas se sitúan en el espacio y que se inscriben en él de manera muy concreta. Evidentemente no es indiferente tener cierta libertad de movimiento o no tenerla en el lugar en que se trabaja, estar

alejado o no de la luz del día, poder o no poder dirigir la mirada a los otros, al exterior, a la vida. Pero yo no partía a Aulnay para hacer una indagación etnológica: sólo tendría literalmente una visión global y parcial a la vez de la fábrica misma, de la relación con el trabajo y de las relaciones de trabajo. Siendo antropólogo no interrogaría sin embargo a hombres y mujeres, sino que escrutaría un espacio, es decir, tanto la intención que había presidido su concepción (la intención de los arquitectos y, más allá, la intención de los directores de L'Oréal) como todo lo que eventualmente sobrepasaba esa intención y se escapaba a quienes concibieran el proyecto, así como se le escapa al autor la página que acaba de escribir o al poeta el "verso dado" del que habla Valéry... ¿Quién se lo ha dado?

Toda la cuestión no era evidente por sí misma, pues el monumento que yo iba a visitar era justamente una fábrica y el tema de las "condiciones de trabajo" no era indiferente ni a quienes habían concebido el proyecto ni a quienes trabajaban en el lugar. Especialista en ciencias sociales, por añadidura, no me parecía oportuno ignorar en aquel lugar la presencia de hombres y mujeres entregados al trabajo, pero tendría que evocar esa presencia sólo partiendo de impresiones tan fugaces e inciertas como las de los demás visitantes, tendría que situarme en otro nivel diferente de aquel en que se realiza generalmente la observación sociológica, en alguna parte entre el ámbito imaginario de los arquitectos y mis reacciones de espectador,

tendría que “ponerme en el lugar” de aquellos cuya silueta silenciosa yo simplemente entrevería y con los que sólo habría cambiado, en el mejor de los casos, miradas.

En suma, era la dimensión simbólica del establecimiento industrial lo que yo iba a explorar, con la esperanza de que esa dimensión fuera lo bastante intensa para que a mi vez pudiera tener la íntima certeza (habiéndola percibido o adivinado) de compartir algo tanto con los que concurrían habitualmente al lugar como con sus visitantes de un día.

Materias y metáforas

El viaje mismo no dejaba de tener su interés. Me hizo pasar por espacios sobre los cuales alguna vez yo había utilizado la expresión “no lugares”. Entonces había yo sugerido que el no lugar es lo contrario del lugar, un espacio en el que quien lo atraviesa no puede interpretar nada ni sobre su propia identidad (sobre su relación consigo mismo), ni sobre sus relaciones con los demás o, más generalmente, sobre las relaciones entre unos y otros, ni a fortiori, sobre su historia común. Es lo contrario, en suma, de la pequeña aldea que se levanta en medio del campo y cuyo campanario que apunta hacia el cielo azul ocupa nuestros ensueños y alguno de nuestros afiches electorales. Por supuesto, el no lugar es una cuestión de mirada, y bien cabe imaginar que se elaboran lugares de

abrigada intimidad más o menos furtiva o fugazmente detrás de los mostradores de un aeropuerto o en la tiendita “polivalente” de una estación de servicio de la carretera. De todas formas, los componentes principales del paisaje periurbano actual (autopistas de cuatro carriles, grandes superficies, grandes conjuntos) destinan sin embargo al individuo a la soledad y al anonimato, en la medida misma en que ese “paisaje” se descalifica, perdido entre un pasado sin rastros y un futuro sin forma. El demógrafo Hervé Le Bras utiliza para designar ese “paisaje” la expresión “filamentos urbanos”.

Al cabo de uno de esos filamentos urbanos repentinamente descubrí de un vistazo y como surgidas del suelo y de sorpresa, las amplias curvas de una techumbre en forma de ola y color de espuma marina, luego, a través de las paredes de vidrio de la entrada, agua, césped y otros muros de vidrio. Había llegado a mi destino.

Había llegado e inmediatamente fui sensible a todo lo que prolongaba la metáfora marina que antes me habían inspirado ciertas fotografías. Aca-so esta primera impresión se debiera a una coincidencia: aquel día el cielo estaba tan negro y cargado como en las fotografías; el brillo metálico del techo estaba acentuado pero también estaba acentuada su forma, la forma de tres olas convergentes hacia el mismo centro, y un entrecruzamiento de líneas rectas y de líneas curvas dibujaba su sutil geometría: movimiento en suspenso, caos detenido por un instante. No podía dudarse de que ese efecto

había sido sistemáticamente buscado y era el resultado de sabios cálculos, puesto que los propios arquitectos en la presentación de su proyecto hacían notar que los techos estaban concebidos “según el trazado de un toro” y precisaban: “Partiendo de una figura en forma de copa que gira alrededor de un punto central (el centro del jardín interior), se define un volumen básico que luego está cortado según la proyección vertical de un cuadrado y luego vuelto a cortar en sus diagonales”. Pero me estaba confundiendo de metáfora, por lo visto, puesto que Valode y Pistre hablaban de “pétalos” y el jardín interior hacia el cual convergían esos pétalos recordaba más realmente el pistilo de una inmensa flor de los campos que la arena de orillas del mar.

Vale la pena que nos detengamos a considerar el desfase que hay entre las dos metáforas. Mi percepción “marina” u “oceánica” del lugar se debía a primera vista tal vez a una especie de incongruencia geográfica: Aulnay-sous-Bois nada tiene de puerto comercial. Además L'Oréal no fabrica ni borlas de gorros marineros, ni goletas, ni anclas marinas. *Si me detenía a mirar de más cerca*, mientras tanto, comprendía que esta percepción no era simplemente metafórica, sino que más bien en ella se mezclaban varias metáforas. Ya al mirar las fotografías no me había detenido demasiado en considerar la semejanza que pudiera existir entre la forma de los techos y la forma de las olas; en definitiva, era más bien la imagen de una especie de navío detenido con las velas desplegadas lo que

suscitaba en mí el espectáculo del edificio centelleante bajo el negro cielo; en realidad se trataba de un navío moderno, por supuesto, uno de esos navíos gigantescos que dan la vuelta al mundo y en cuya composición la elección de los materiales es tan importante como el diseño de las formas. En este punto, quizás entendiera yo la intuición de los arquitectos que, mezclando también ellos las metáforas, hablaban en su presentación de techos que “flotan por encima de los espacios de trabajo” y dan la sensación “de estar realmente bajo una delicada ala protectora”.

El concepto de comparación y sin duda también el concepto de metáfora resultan aquí insuficientes. En efecto, durante mi visita otros elementos contribuyeron a devolverme la impresión de navegación y de estar a orillas del mar, una impresión que antes me habían suscitado las fotografías tomadas con mal tiempo. Del exterior, por el lado del jardín, las chimeneas discretas, pero resplandecientes de blancura, bajo el cielo sombrío, esbozan fugazmente la silueta de un paquebote. La pasarela, pasillo interior donde se cruzan los visitantes y el personal (especialmente cuando éste se dirige a las salas de refrigerio y de reposo) refuerza la impresión así creada, aunque una vez más las imágenes se mezclan: la pasarela, por más interior que sea, permite que la mirada se dirija a lo lejos a través de las paredes de vidrio. La pasarela corre por encima de los talleres, pero más allá de éstos lo que descubre es el espacio exterior: un hotel, algu-

nos edificios, la carretera por la que pasan, como en un sueño, silenciosos automóviles —señales de una vida próxima y distante a la vez que animan el espacio interno— por más que para el ojo del visitante y de los trabajadores el cielo de verano o el cielo de invierno, el sol y la lluvia, la luz que entra en grandes oleadas por las aberturas laterales, parecen formar una sola cosa con la materia misma del edificio de vidrio y de metal que los refleja y los multiplica. Pero es ciertamente en el interior de este cuerpo así compuesto donde se sitúan las curvas de la pasarela colgada del cielo raso de la fábrica mediante grandes aparejos metálicos: recorrida por hombres y mujeres vestidos de blanco, la pasarela hace pensar menos en la pasarela desde donde un jefe de mecánicos dentro de las entrañas de un buque da sus órdenes a la sala de máquinas, que en ese gran salón con tragaluz cuya imagen nos han propuesto las películas de ficción dedicadas a la guerra de las galaxias; cuando el comandante de la nave espacial aparece allí en los momentos críticos, descubre con una sola mirada la sala de máquinas donde están ocupados sus tripulantes vestidos de blanco y las pantallas donde aparece el espacio intersidereal iluminado.

Aquí, sin embargo, continuamos estando en ambientes terrestres y cuando salimos de los talleres para volver a la entrada por el jardín interior, el puente de madera que recorreremos, dispuesto en el nivel del agua, en el nivel de la hierba, da a nuestros pasos una resonancia particular, una

sonoridad balnearia que no desmiente el espectáculo del césped, de las flores y del abrigo vegetal.

Las alusiones marinas en este lugar proceden más de la metonimia que de la metáfora. Algunas imágenes parciales (un velamen, unos aparejos, chimeneas de paquebote, olas, un cielo cargado, una pasarela, el borde de una playa) no componen aquí un cuadro acabado. Cada una de esas imágenes en cambio abre a la imaginación líneas de fuga y hermosas escapatorias. De la misma manera, la metáfora de la flor estalla en múltiples alusiones (los techos en forma de pétalo, los mismos techos vistos desde el interior como otras tantas hojas —¿hojas de árbol, hojas de papel?— que parecen poder tocarse con la punta de los dedos a favor de las pirámides invertidas de Peter Rice, y las flores reales del jardín interior diseñado por Kathryn Gustafsson o las futuras flores de árboles en proceso de crecimiento) y esa metáfora choca evidentemente con otra metáfora, también ella fugitiva y parcial, la de la piel. Los observadores lo han señalado a menudo (y esa impresión se impone en efecto en seguida a la mirada): la materia de las grandes velas blancas que se despliegan como lentas rompientes de ola por encima de los talleres evoca una piel blanca, lisa, resplandeciente. La metáfora encuentra aquí argumentos técnicos. Los paneles de aluminio y de polietileno que componen el gárgol del techo pueden compararse con una piel (epidermis, dermis) que absorbe y elimina los elementos exteriores, que recibe y evacua la lluvia,

que se ofrece a la luz y rechaza el calor o el frío.

Sin duda la metáfora de la piel es la que más vigorosamente da razón de la tensión que constituye la esencia del establecimiento de Aulnay, una tensión propia de la arquitectura contemporánea, pero que se expresa aquí de manera particularmente brillante. Una arquitectura “de piel”, con todo lo que este vocablo connota de orgánico y de vivo, es una arquitectura que se acerca a la estatuaria, una arquitectura sensible a las formas, una arquitectura esculpida. De manera que podríamos oponer los templos de Angkor (en los cuales el espacio interior es tan reducido que parece casi un pretexto, un punto de partida de las suntuosidades atormentadas de las murallas y de las torres exteriores) a los esplendores más funcionales, más adaptados a las exigencias del espacio interior, de los castillos del Renacimiento europeo o del gran siglo francés. Y el material mismo de esos castillos, la piedra, les da y les conserva una dimensión escultural. Hoy la principal tensión de la arquitectura está menos entre la forma exterior y la disposición interior que entre la forma y la materia. Los nuevos materiales tienen la dureza del vidrio y del metal; se prestan más a los ángulos agudos que a los ángulos redondeados y menos al dibujo que al diseño. Esos materiales imponen al arquitecto la obligación de inventar “gestos” (impulsos, movimientos) que trasciendan la oposición de la forma y de la materia para alcanzar directamente la dimensión simbólica.

Espacios y símbolos

Lograr semejante gesto no es fácil. Pero hay que lograrlo si quiere uno evitar convertir toda forma y todo tratamiento de materiales en el análogo o una réplica de la naturaleza. Y bien vemos que en Aulnay, si bien la metáfora es siempre posible, no es nunca más que una posibilidad entre otras. Lo mismo que la poesía, aquí la arquitectura evoca sin imponer. Permite que las imágenes reboten en los planos confundidos de la memoria y del placer. ¿Alcanza por eso esta arquitectura la dimensión simbólica?

Un símbolo es símbolo de algo. De manera que podríamos preguntarnos si, por su forma y por sus materiales, la fábrica de Aulnay simboliza algo, como por ejemplo la empresa moderna o las nuevas relaciones de trabajo en una empresa o también las nuevas relaciones entre las imposiciones del ambiente y el trabajo en la fábrica. Así planteada, la cuestión resulta demasiado general y nos remitiría en seguida al debate sobre el valor metafórico de la forma arquitectónica.

Pero la lectura "vertical" del símbolo es insuficiente. Un símbolo no es simplemente símbolo *de* algo. El símbolo está *entre* las cosas o entre los seres o entre los seres y las cosas; el símbolo los liga y los reúne. De manera que, en cierto modo, el símbolo es doblemente simbólico y sus dos dimensiones se mantienen y dependen la una de la otra. Por ejemplo, la bandera sólo es verdaderamente el

símbolo de la patria si los ciudadanos se sienten efectivamente reunidos alrededor de ella. O, para tomar un ejemplo de civismo menos elevado, un club de fútbol sólo puede simbolizar una ciudad si cierto número de sus habitantes se identifican con él y se reconocen en él.

En lo tocante a la dimensión simbólica, el arquitecto se ve sometido a un desafío impresionante, pero así y todo se beneficia con una particular posibilidad. Está sometido a un desafío impresionante porque a veces se le pide que dé cuerpo a un símbolo, que lo haga visible, que lo haga existir materialmente, por ejemplo, que construya el Gran Arco, la Biblioteca de Francia, o el Gran Estadio. Se trata de un desafío que es casi de orden existencialista puesto que resulta evidente que el símbolo “tendrá éxito” o no lo tendrá por razones que sobrepasan las de la técnica arquitectónica: si “tiene éxito”, si el monumento concebido y luego construido llega a ser un símbolo, la existencia de éste habrá precedido a su esencia. Y bien se concibe que arquitectos conscientes puedan sentir temor ante la naturaleza demiúrgica de su acción.

Pero el arquitecto se beneficia con una posibilidad particular: su materia prima es el espacio y el espacio es también la materia prima del simbolismo. Más exactamente, el espacio, tal como los hombres lo experimentan, es siempre lo social, siempre relación social. Y esto es muy evidente en las formas más elementales del hábitat y de la ocupación del suelo: las reglas de residencia (muy

literalmente, las reglas de cohabitación) están presentes y son muy precisas en todas las formas de sociedad. Las prescripciones varían según las culturas, pero están en todas partes presentes. Según la edad, según el sexo y según su condición matrimonial uno debe residir en la casa de su padre o en la de su tío o en la de su mujer, etc. Se trata pues de la residencia, pero también de los espacios (que son siempre entre nosotros espacios construidos) espacios de poder, espacios de la administración, del trabajo y de los momentos de ocio que son eminentemente simbólicos en el segundo sentido del término (reúnen significa también que ordenan y que identifican frente a aquellos que no reúnen); y de su capacidad de reunir (de su función simbólica “horizontal”) depende su valor simbólico primero, “vertical”. Significan o simbolizan eventualmente algo sólo si han logrado ligar, reunir, ordenar e identificar a aquellos que habitan esos espacios o que los frecuentan. Llegan al ser por la existencia.

¿Qué se puede decir del espacio de Aulnay? A primera vista, es un espacio defendido, replegado en sí mismo, de algún modo. La convergencia de sus techos inclinados, la existencia de un jardín interior, el aspecto un poco monacal del conjunto acentuaría ese carácter autocentrado. Asimismo la instalación de los edificios técnicos en la periferia del terreno puede parecer como una protección suplementaria, como una muralla contra el mundo exterior. Muchos observadores, al comentar esta disposición, han hecho hincapié por lo demás en su

aspecto “introvertido” y, más o menos, lo han justificado implícitamente al denunciar la fealdad brutal de los alrededores inmediatos. Cuando uno llega desde París, además, la impresión dominante es la de una arquitectura un poco disimulada que se descubre a último momento porque sus puntos de apoyo están situados más abajo que el nivel de la carretera: del suelo mismo parecen surgir los vastos techos.

No es dar muestras de un exceso de imaginación oponer a este aspecto defendido, íntimo y replegado, la luminosidad y la altura espectacular de los talleres. Hay que entrar en la fábrica, pasar, por así decirlo, del otro lado del espejo, constituido por los muros de vidrio y las superficies de agua, para llegar a un nuevo espacio en el que la relación con el trabajo parece poder leerse con toda claridad. Es pues en el interior mismo de la fábrica, una vez pasado el umbral, donde se realiza esta iniciación-revelación que tiene dos aspectos. Desde la entrada, ese umbral mítico en el que hay que esperar un rato si uno llega allí como visitante, salta a la vista la totalidad articulada y transparente del edificio: las oficinas de administración dispuestas a la izquierda ocupan un espacio modesto, en todo caso no ostentoso; un bar, en el que se ven atareadas algunas camareras, persuade al visitante de paso de que ha llegado allí en efecto para hacer una visita como quien visita un museo o un monumento histórico. A la derecha espera al visitante una sala de conferencias y de proyección.

El hall de entrada evoca el de un cinematógrafo o el de un teatro.

Más adelante volveremos a considerar este aspecto ritual, o por lo menos ceremonial, de la acogida del visitante autorizada por la disposición del lugar. Por otro lado, el rasgo notable consiste en que el trayecto que realiza el visitante es idéntico al trayecto que hacen los empleados y obreros. Ese trayecto, que se desarrolla en el primer piso, pasa por un café que tiene todo el aire de un verdadero café, lo cual termina de dar al conjunto un carácter, por así decirlo, civil. Al pasar ante el café, en *oportunidad de mi propia visita, sentí de pronto que comprendía lo que me parecía dar sentido a esos espacios: era su permanente exclaustación*, el hecho de que desde más o menos cualquier sitio se pudiera ver o percibir el conjunto del edificio y más allá el perfil, las siluetas o los estremecimientos de la vida exterior, eliminaba, a pesar de la insularidad construida y reivindicada del lugar, toda sensación de encierro. Sobre todo pasar de una parte a otra de la construcción era algo que se hacía sin esperas y sin interrupción. Verdad es que a los visitantes les estaba vedado abandonar las alturas de la pasarela interior para bajar a los talleres por las escaleras previstas para ese fin, pero los obreros, en sentido inverso, se valían de ellas para subir, via la pasarela, hasta las salitas laterales donde podían pasar su tiempo de descanso. Civil, este es ciertamente el adjetivo que califica mejor este efecto de total ausencia de encierro, de exclaustación. Allí está

ausente todo vestigio de organización militar o de disciplina religiosa. A nadie se le ocurre hablar en voz baja. La apertura del espacio, la ausencia de muros y de corredores cerrados tiene indiscutiblemente una significación social.

En la planta baja, en el nivel de los talleres propiamente dichos, ese efecto de apertura y de exclaustación es aun más notable puesto que sus consecuencias, que son fruto de un designio evidentemente deliberado y de una reflexión largamente madurada, tienen que ver con la organización misma del trabajo. El clásico trabajo en serie ha sido reemplazado por el microcircuito. Las máquinas necesarias para la fabricación y el acondicionamiento de los productos están reunidas en un mismo lugar y se hallan bajo el control de una o dos personas. El conjunto está dispuesto en forma de una U o de una L y ya no en línea recta como antes. Desde la pasarela superior, no era sólo el espectáculo sorprendente del funcionamiento preciso de las máquinas que tratan los productos lo que asombraba, sino que además se sentía fácilmente una impresión análoga a la que da la planta baja de las grandes tiendas (vista desde los pisos superiores) donde a menudo se instalan anaqueles o estantes en los que se exhiben productos de belleza y de lencería femenina. Visiblemente hemos salido de la era del "trabajo en serie" y de las imposiciones espaciales correspondientes. Aquí cada uno es aparentemente dueño del conjunto del proceso de elaboración, por lo menos en su fase última, y esta

modernización de la práctica industrial tiene indiscutiblemente su lugar en el espacio abierto protegido por las grandes alas blancas de los techos de aluminio y de polietileno.

La finalidad de este texto no es analizar los sentimientos ni la conducta de los que trabajan en L'Oréal. Nada sería más vano ni más inconveniente, pues de todas formas no tenemos la manera de hablar en lugar de quienes trabajan y viven una parte de su vida en la fábrica de Aulnay-sous-Bois. Nos limitaremos pues a la evocación de lo que hace posible la organización del espacio o, hasta en cierta manera, lo que parece verdaderamente producir esa organización del espacio, a saber, una sociabilidad y una civilidad que en adelante estarán asociadas a Aulnay y a L'Oréal y desde este punto de vista se pueden hacer aún dos observaciones.

El paso dado en dirección de una concepción más moderna y más liberal del trabajo en una fábrica es importante y se traduce en el surgimiento de un conjunto arquitectónico original. En este sentido el espacio tiene ciertamente aquí valor simbólico y bien puede suponerse que las relaciones de trabajo y la relación con el trabajo son más desahogadas. Si esta realización lograda se confirma, la creación de Pistre y Valode, más allá de sus expresiones metafóricas parciales, habrá por cierto adquirido una dimensión simbólica. Se podrá decir que esa creación será el símbolo o el ejemplo de lo que deberían ser hoy la vida en una fábrica y, de manera más general, los espacios de trabajo.

Una segunda observación tiene que ver con el contexto, con el ambiente exterior, con el suburbio. La dificultad que presenta una creación arquitectónica levantada en un suburbio consiste en el hecho de que corre el riesgo de permanecer aislada y, por supuesto, esto no es culpa del arquitecto, pero también podemos ver que por eso mismo, corre el riesgo de quedar limitado todo el alcance simbólico de esa creación. El lugar que reúne a ejecutivos, a empleados, a obreros, ¿tiene una existencia concreta para los habitantes de Aulnay? Sin duda, pues también cabe imaginar que los dirigentes de L'Oréal, radicados desde mucho tiempo atrás en Aulnay, asignan alguna importancia a la vida local; asimismo se comprueba que el espacio, a pesar de sus aspectos introvertidos, se abre al exterior, por obra de sus materiales y sus efectos de transparencia. Pero queda todavía en pie el problema más general: ¿puede un monumento ser el símbolo de una ciudad si el espacio de ésta no se presta a ello? ¿Puede haber un símbolo arquitectónico sin urbanismo concertado?

La fábrica de Aulnay tiene el mérito de ayudarnos a formular esta pregunta y, en todo caso, a proponer algunas respuestas. Que esa instalación industrial simbolice una forma nueva de trabajo es posible y hasta probable; que simbolice a L'Oréal y su voluntad de modernismo, de ecología y de apertura al mundo es evidente; que simbolice a Aulnay (a saber, que los habitantes de Aulnay se reconozcan en ella y en cierta medida se identifiquen con

ella) es menos seguro aunque más no fuera porque no existe, por lo menos en esa parte de Aulnay, una concepción articulada de los espacios que permita pasar de una parte a otra en el curso de lo que en otros lugares se llamaría sencillamente un paseo.

Imágenes y miradas

Por su paradójica belleza, la planta industrial de Aulnay se manifiesta como el anverso de un decorado sin forma y de un problema no resuelto. La elegancia misma de la construcción nos lleva así a mis primeras impresiones del viaje. ¿Quién hace, quién hará el viaje a Aulnay? En primer lugar, aquellos que van a trabajar allí y que, al abandonar la carretera de cuatro carriles dejan que unas “plataformas giratorias” coloquen cada mañana su automóvil en el estacionamiento subterráneo. Una vez de vuelta a la superficie, esos hombres se verán constantemente incitados a convertirse en espectadores de sí mismos, en los espacios de ocio por supuesto —el bar y aun más el restaurante desde donde se tiene la vista del jardín y de la extensión de agua—, pero también, aunque en menor grado, en los espacios de trabajo, puesto que prácticamente no existe tabique ni pared en el interior de cada uno de los tres talleres y puesto que, desde la pasarela interior, que no está reservada, recorámoslo, sólo a los visitantes, sino que sirve a todos como medio de comunicación, cada cual puede contemplar su puesto de trabajo o su homólogo cercano.

Esta invitación (que no ha de perderse de vista) a mantener ante los ojos de alguna manera la imagen de lo que allí se hace y, en cierto sentido, de lo que uno es, participa de lo que en otro lenguaje se llama “cultura de empresa”. El concepto tiene evidentemente sus límites, pero puede enriquecerse aquí con las contribuciones combinadas de una geometría de la transparencia y de una ideología de la mirada. L’Oréal, en ese lugar en todo caso, quiere mostrar, quiere mostrarse y ser vista y bien cabe imaginar que algo de ese estado de ánimo se transmite a quienes son los actores del lugar.

En efecto, si bien esos actores y espectadores de un género nuevo van regularmente a su “lugar de trabajo” no son sin duda indiferentes ni al carácter excepcional del lugar, ni al renombre de su empresa y menos aún indiferentes a su dimensión mundial. No sólo porque ese carácter ejemplar les garantiza el empleo y la calidad de sus condiciones de trabajo, sino sin duda también porque tienen conciencia de contribuir a la marcha de la empresa y de ser en cierto modo los verdaderos actores del espectáculo que se ofrecen a sí mismos cada día y que ofrecen también a quienes van desde lejos a verlos: clientes, competidores, ejecutivos, u otros visitantes.

Por eso mismo, los refinamientos de la arquitectura sabia y audaz que construye a la vez el escenario y la decoración de este espectáculo, cambian de dimensión: la fábrica es lugar de trabajo y símbolo de excelencia; el espacio en que se sitúa

desborda ampliamente el espacio circunscripto por sus fronteras aparentes: es un espacio virtual, el espacio mundial que ocupan todos los potenciales clientes de L'Oréal. Si el lugar está hecho para ser visto, está hecho para ser visto primero por aquellos que llegan allí para verlo algún día y por aquellos que tal vez todavía no lo han visto. Los verdaderos espectadores del lugar son quienes se conectan con las oficinas de modesto aspecto donde están concentrados todos los medios contemporáneos de comunicación. Con esos interlocutores, uno lo adivina, la comunicación es inmediata y la ubicuidad casi posible.

Las metáforas parciales, campestres o marinas, que nos inspiraban la forma y los materiales del edificio asumen entonces otra significación. Todas esas virtualidades metafóricas llaman a otras y especialmente a la que las resume a todas: la metáfora del planeta mismo (tierra, cielo y mar confundidos), metáfora que está bastante de acuerdo además con la apariencia de estación orbital o de nave espacial (imágenes venidas directamente de nuestras pantallas de televisión), apariencia que la fábrica toma por la noche cuando se ilumina de parte a parte. La obra de Pistre y Valode toma pues como testigos al conjunto de los presentes y de los ausentes. Está concebida para dar a todos simultáneamente una imagen de sí misma, y se sorprende uno menos entonces de la presencia, a la derecha del hall de entrada, de una sala "polivalente" que puede ser también sala de conferencias, pero cuya

función habitual es permitir la proyección de una película sobre L'Oréal y sobre ese lugar. Al terminar el filme, al comienzo de la visita, el telón se corre y los espectadores descubren de pronto —espectáculo de la realidad y realidad del espectáculo— el espejo de agua, el jardín y los talleres. No hay un cambio real de condición y continuamos permaneciendo en el mundo de la imagen cuando pasamos de las fotografías que han reproducido este nuevo paisaje industrial en la prensa a las imágenes que nos propone la película y a la vista que nos ofrece en tamaño natural y en tiempo “real”, como se dice hoy, el salón de recepción.

Como es natural, en esto la planta industrial, y la empresa misma, corresponden a la época, una época en la que todos los hechos son hechos mediatizados y en la que diversas experiencias, desde las más simples a las más complicadas, tienden a persuadir a los individuos de que esencialmente ellos existen a través de las imágenes que suministran de sí mismos o que se toman de ellos. Aquí, el milagro de la arquitectura consiste en crear con un mismo movimiento las condiciones de la producción y las del espectáculo, en proponer simultáneamente un mismo lugar a la mirada de quienes trabajan en él, a las miradas de quienes lo visitan y, es más, de quienes nunca lo vieron pero saben que existe. El milagro de la arquitectura consiste en hacer que el lugar sea a la vez real y virtual.

Los nuevos tiempos están en marcha. La fábrica de Aulnay se convierte en uno de sus mitos. Para

emplear una expresión a la que tradicionalmente son aficionados los guías turísticos, aunque es una expresión extrañamente posmoderna, en la medida en que connota de manera indiferente el valor, el mérito y la equivalencia, indiscutiblemente *vale la pena* hacer el viaje a Aulnay.

La ciudad entre lo imaginario y la ficción

La ciudad es novelesca. Queremos decir con esto que la ciudad ha suministrado un marco a las más grandes novelas del siglo XIX y de este siglo. Este es un hecho evidente, pero comprobarlo puede dar lugar a reflexionar en la medida en que la comprobación se aplica a dos movimientos complementarios y de sentido inverso, a dos miradas cruzadas: uno ve al autor a través de las ciudades que éste ha evocado y ve a las ciudades a través de aquellos que las han amado y descrito: fantasmas que gracias a nuestros recuerdos de lecturas continúan recorriendo sus calles y sus plazas. Marcel Proust y Thomas Mann forman parte de Venecia. Muchas ciudades italianas tendrán siempre para quienes las visitan cierto sello stendhaliano. En sentido inverso, pronunciar el nombre de esos autores implica hacer surgir la imagen, un poco imprecisa a veces, pero siempre insistente, de las ciudades de las cuales supieron captar los rumo-

res, el color y, más aún, la secreta alquimia que transmuta de vez en cuando, para el ojo del transeúnte, los lugares en estados de alma y el alma en paisaje.

A causa de esa capacidad de transmutación, la ciudad es asimismo poética y no sería difícil agregar nombres de poetas a los de los novelistas para expresar la incesante relación que mantienen las palabras de la escritura y el espacio de la ciudad. Pero la novela es más directamente plural que la poesía: la idea de encuentro es esencial en la novela. Por subjetiva que ésta sea, siempre tiene alguna pizca de lo social, no en el sentido de que la novela evoque necesariamente problemas de la sociedad —lo cual hace con frecuencia—, sino en el sentido de que, cualesquiera que sean la intriga y el estilo de la novela, la sociedad está en ella siempre presente y activa en el escenario mismo o entre bastidores.

De manera que la novela atrae más particularmente la atención del antropólogo porque éste descubre en ella la pista del enigma que lo cautiva y al que la ciudad presta una escenografía ejemplar: la evidencia simultánea de la inconcebible soledad y de la imposible sociedad, la evidencia de una amenaza que nunca se concreta por completo, la amenaza de la soledad, y de un ideal que no se cumple nunca realmente: la sociedad.

Con frecuencia el cine ha expresado maravillosamente esta dimensión poética y novelística: en la película que descubre el espectador se conjugan en

efecto la mirada de la cámara (que traduce algo del singular vínculo que existe entre el realizador y la ciudad que filma y que, en cierto sentido vuelve a crear; y aquí debemos remitirnos a la etimología del vocablo poesía que deriva del verbo griego *poiêin*, hacer, crear) y el itinerario de los personajes que se buscan, se encuentran o se pierden en la ciudad; ejemplos notables de esto son las escenas de seguimiento de las películas policíacas norteamericanas de las décadas de 1940 y 1950, de las cuales recordamos algunas imágenes en blanco y negro por lo menos: noches en las que la lluvia anima en la profundidad del asfalto las confusas luces de la ciudad que duerme. También pienso en las primeras escenas de *Vértigo* en las que vemos cómo un detective —papel representado por James Stewart— sigue por las calles de San Francisco la silueta rubia de la mujer (Kim Novak) quien, sin quererlo verdaderamente, lo atrae a un trampa en la que por fin caerán los dos.

La ciudad existe por el ámbito imaginario suscitado por ella y que retorna a ella, ese ámbito alimentado por la ciudad y del cual ella se nutre, al cual da nacimiento y que la hace renacer a cada instante. Y la evolución de este ámbito imaginario nos interesa porque atañe, por un lado a la ciudad (a sus permanencias y a sus cambios) y por otro lado a nuestra relación con la imagen, una relación que también se mueve y cambia, así como se mueve la ciudad, y más ampliamente la sociedad. De manera que interrogarse sobre la ciudad imagina-

ria significa al fin de cuentas plantearse la doble cuestión de la existencia de la ciudad y de la existencia de lo imaginario en el momento en que la urdimbre urbana se extiende, en que la organización del espacio social se modifica y en que las imágenes, las mismas imágenes, se difunden por toda la tierra. Más allá de esto significa asimismo interrogarse sobre las actuales condiciones de la existencia cotidiana. ¿Podemos todavía, en rigor de verdad, imaginar la ciudad en la que vivimos y hacer de ella el soporte de nuestros sueños y de nuestras expectativas?

Para sugerir un principio de respuesta a esta pregunta trataré de cotejar la forma de la ciudad con las formas de lo imaginario individual y colectivo y evocaré sucesivamente la *ciudad-memoria* (la ciudad en la que se sitúan tanto los rastros de la gran historia colectiva como los millares de historias individuales), la *ciudad-encuentro*, a saber, la ciudad en la que hombres o mujeres pueden encontrarse o esperan encontrarse, pero también la ciudad que uno encuentra, que uno descubre y que uno aprende a conocer como a una persona; y por fin, la *ciudad-ficción*, la ciudad que amenaza con hacer desaparecer a las dos primeras, la ciudad planetaria que se asemeja a otras ciudades planetarias, la ciudad de imágenes y pantallas en las que la mirada se enloquece como en los juegos de espejos de los últimos momentos de *La dama de Shanghai*, o también aquella que trata de tomar forma, virtualidad, siempre inacabada en las periferias de la ciudad antigua.

La ciudad-memoria

Memoria e historia se conjugan en la ciudad. Cada uno de los habitantes de la ciudad tiene su propia relación con los monumentos que dan testimonio de una historia más profunda y colectiva. En este sentido, el recorrido urbano de cada individuo constituye una manera de apropiarse de la historia a través de la ciudad. Por supuesto no todos los que la recorren descifran esta referencia a la historia con exactitud, pero la referencia misma impregna todos los desplazamientos, especialmente cuando se cruzan los itinerarios de aquellos que viven en la ciudad y de aquellos que la visitan, y los turistas de un día recuerdan a los moradores de la ciudad que su “marco de vida” puede ser para otros un objeto de curiosidad y de admiración.

Desde este punto de vista, el metro es un ejemplo muy particular y hasta doblemente ejemplar. Todos los días numerosos pasajeros cambian de línea en el mismo lugar de empalme, descienden en la misma estación. Esos trayectos regulares, que ulteriormente crean cierta familiaridad entre algunos de aquellos que tienen los mismos horarios, crean asimismo una familiaridad aun mayor entre el viajero y los nombres de estaciones cuya letanía él se sabe de memoria. Esos nombres aluden generalmente a nombres de la ciudad situados en la superficie que son ellos mismos en general referencias históricas directas (Trafalgar, Austerlitz) o indirectas porque los monumentos, las plazas, las calles que llevan esos nombres fueron el

sitio de acontecimientos históricos (la plaza de la Concordia, la Bastilla). El subterráneo de Berlín tenía una poesía singular cuando había una Berlín Oriental y una Berlín Occidental, por supuesto porque conducía a una frontera siempre misteriosa entre dos mundos, pero también porque los nombres de las estaciones de las líneas cerradas entre las dos Alemanias evocaban a la vez la geografía de la superficie, una historia ya pasada y una historia en suspenso.

El metro es doblemente ejemplar porque es también el lugar de los recuerdos personales. Quien toma todos los días hoy una línea de metro tenía antes otros trayectos, otros lugares de empalme —porque tenía otra vida profesional, familiar o sentimental y tenía también otros espacios, otros caminos por los que se cruzaba como se cruza uno con amigos perdidos de vista—: testigos del tiempo pasado y del tiempo que pasa; en las líneas más antiguas del metro la gran historia y la pequeña historia mezclan así sus palabras, sus nombres, y crean una especie de memoria intermedia o mixta que a veces se enriquece con el recuerdo de acontecimientos pertenecientes a la historia colectiva, pero que los individuos sienten como vividos personalmente (la caída del muro de Berlín, la liberación de París...).

El espesor histórico de la ciudad se vincula a menudo con un ideal de modernidad y este es un punto que nos importa, pues es posible que ese ideal sea hoy difícil, no sólo de realizar, sino tam-

bién de mantener. La modernidad acumula y concilia. En alguna ocasión y sobre este particular hube de citar el primer poema de los *Cuadros parisienses* de Baudelaire, en el que el poeta, acodado en su ventana, ve cómo se mezclan en el paisaje urbano los campanarios y las chimeneas de las fábricas, esos “mástiles de la ciudad”. Starobinski ha comentado ese poema e insistido en señalar la coexistencia de dos mundos (lo cual constituye la modernidad) y el poder absoluto reivindicado por la conciencia individual, la cual, porque es moderna precisamente, no se identifica exclusivamente con ninguno de esos dos mundos. Ese ideal de modernidad se traduce en todas las empresas que apuntan a mezclar los géneros en la forma recompuesta de la ciudad. Pensemos en alguna de las grandes obras realizadas en París durante los dos mandatos de François Mitterrand. Algunas, como la pirámide del Louvre, responden a ese ideal, otras contribuyen antes bien a construir nuevos barrios —una ciudad dentro de la ciudad, como la Défense— o a remodelar por completo otros barrios como Bercy. A través de esos trabajos se esboza una aproximación al ideal de modernidad y una contribución al doble movimiento de segregación local y de comunicación global, característico de nuestra época. Ese doble movimiento borra el recuerdo presente, pero no resulta seguro que abra el camino a una memoria futura.

En cuanto a la ciudad-memoria, evidentemente está sometida a la historia, a la historia futura

que habrá de decidir sobre la suerte y sobre el sentido de los nuevos edificios; recordemos que Benjamin veía en la arquitectura de los pasajes parisienses del siglo XIX una anticipación de la arquitectura del siglo XX y pensaba especialmente en la función que cumplirían los nuevos materiales como el vidrio y los metales. Pero la ciudad-memoria está también sometida a la historia pasada, a la historia cuyo rastro despierta y suscita, para bien o para mal, recuerdos contrastados.

Emannuele Terray, en su libro *Ombres berlinoises*³ hace el inventario de los diversos tipos de marcas históricas que se pueden discernir en ciertos lugares y en ciertos monumentos de la antigua y de la nueva capital alemana: testimonios olvidados y sin objeto de un pasado aún reciente y sin embargo ya tan lejano (el monumento conmemorativo soviético de Treptow), cementerios, desde luego, pues los muertos son quienes hacen que la historia individual se junte con la historia de todos (una estela en memoria de los obreros muertos en 1848 en la Friedrichstrasse, las tumbas de Karl Liebknecht y de Rosa Luxemburgo en Friedrichsfelde, la tumba de Kleist, a orillas del pequeño lago de Wannsee), diferentes edificios en los que, en los cortes geológicos, se agregan y se superponen sedimentaciones históricas de destino acelerado: la República de Weimar, el nazismo, el comunismo y luego lo ocurrido después de 1989.

De la memoria al encuentro no hay más que un paso, puesto que las referencias históricas o los

recuerdos se nos proponen a nuestro reconocimiento, lo mismo que los individuos. Lo que acerca también la memoria al encuentro es la existencia material y sensible de la ciudad: la ciudad es paisaje, cielo, luces y sombras, movimiento; la ciudad es olores, olores que varían con las estaciones y las situaciones, los lugares y las actividades, olores de gasolina o de fuel-oil, de la brisa marina, de los puertos, o de los mercados; la ciudad es ruido, rumor, estrépito o silencio, un silencio de pronto roto por las sirenas de los automóviles de policía, de las ambulancias o de los bomberos, cuya frecuencia hoy es un indicio de la violencia del centro de la ciudad o de sus alrededores. Evidentemente, esta dimensión sensorial desempeña su parte en los fenómenos de memoria: en una ciudad volvemos a encontrar, con fastidio o con placer, lo que habíamos dejado en ella, a saber, el olor del desinfectante de los corredores del metro, el olor de carbón que durante el invierno flota en ciertas ciudades de la Europa Oriental, una luz particular, en París cielos rosados y en Bruselas, un crepúsculo, un cielo azul plumizo a veces que podría hacer que tomáramos a Magritte por un pintor realista...

La ciudad-encuentro

Encontrar la ciudad es muy a menudo descubrir todo un dispositivo sensorial, afrontar una agresión o una invasión de los sentidos. La novela y el cine han explotado este tema a su manera,

montando una operación estética que aspiraba a sugerir consideraciones sociales y morales por obra de las imágenes. Se trata del tema del campesino que descubre la ciudad, o del tema del provinciano que se llega a la capital y descubre un mundo diferente del que conocía, un mundo agitado, febril, que es a la vez el mundo del trabajo, de las fiestas y del vicio. Pero ese mundo se muestra y se hace oír. El ruido, el movimiento, las luces se oponen al silencio, a la calma de las noches oscuras o a los claros de luna de los campos: ese es por ejemplo, el contraste que Murnau, antes de la guerra, pone en escena en *La aurora*. Pero este tema es constante y frecuente en las novelas del siglo XIX (en Balzac y en Stendhal, el ascenso social se identifica con una conquista de la ciudad); el tema continúa vigente en todas las latitudes. Cuando el héroe de la novela de Isabel Allende, *La casa de los espíritus*,⁴ regresa después de varios años pasados en el campo a la capital (Santiago de Chile) se encuentra ante una ciudad irreconocible: "...Reinaba allí un desbarajuste descomunal de modernismo, un maravilloso desfile de mujeres que exhibían sus pantorrillas, de hombres que llevaban chaleco y pantalones de raya bien marcada. Tropes de obreros perforaban y deshacían la calzada, quitaban árboles para plantar árboles, quitaban postes para levantar edificios..." La autora en seguida muestra el contraste. "Esteban se puso a pensar en los caminos de campo, en los momentos medidos por las lluvias, en la vasta

soledad de sus campos, en la fresca quietud del río y de su casa silenciosa”.

El choque del reencuentro urbano no se debe sin embargo siempre al choque de las ideologías o de las costumbres. Ese choque puede tener el valor de un descubrimiento, de una invitación a pensar. Pero en ese caso, la ciudad ya no se opone a un mundo diferente: la ciudad es menos metafórica de situaciones sociales o de posiciones sociales que metonímica y personalizada: es un aspecto de la ciudad —su configuración arquitectónica, sus colores o alguno de sus edificios— lo que le da su personalidad y el carácter de una persona a los ojos del artista, del pintor o del escritor. Tomaré dos ejemplos bien diferentes. Valéry, en su compilación *Mélange*,⁵ evoca dos ciudades europeas partiendo de un momento y de una mirada. Montpellier, a causa de la “pureza verdaderamente rara de su atmósfera” es primero un punto de vista y una hermosa escapatoria: “Al fondo de la hendidura, callejuela que corre entre casas de piedra gris y lisa con delicadas sombras, aparece como una joya, como un esmalte precioso, una montaña de un azul encantado, rodeada de pinos”. Uno piensa inmediatamente en lo que nos dice Augustin Berque⁶ sobre Tokio cuya inserción en el paisaje desaparece por la acción del urbanismo moderno. El monte Fuji o el mar antes se descubrían siempre en el eje de una calle o de una escalera, mientras que ahora, los elevados edificios llenan el espacio urbano y eliminan esos puntos de referencia visuales. Volva-

mos a Valéry. Después de haber recordado a Montpellier, el poeta recuerda a Ginebra en una noche de fuegos de artificio y cerca del lago: “Había allí cisnes asustados en el agua por la que se deslizaban barcas luminosas y el negro admirable del cielo y de las aguas era desgarrado en intervalos inesperados, deslumbrado por los bellísimos cohetes que subían, gritaban, gesticulaban, se retorcían y morían por fin de esplendor”.

Emoción de un instante, personalización de la ciudad, identificación... seducciones y repulsiones mezcladas: todos esos movimientos del ánimo por la acción de los sentidos están aun más fuertemente experimentados por un pintor como Fernand Léger quien, en su correspondencia, recuerda varias ciudades, como Marsella, Chicago, Amberes o Nueva York.⁷ La ciudad, su personalidad o lo que ella expresa de una personalidad aun más vasta (la personalidad del país en el que la ciudad se encuentra) todo eso pasa por la imagen. Cuando se trata de Nueva York, es la verticalidad de los rascacielos lo que le impresiona. Septiembre de 1931: “...Ayer por la noche he captado a Nueva York con sus luces. Ese realmente es el espectáculo más grande *del mundo*, tanto más sorprendente cuanto que es útil; el cinematógrafo es completamente incapaz de reproducir ese mundo ilimitado. La elegancia de ciertos rascacielos trazados de un tirón causa estupefacción”. Luego, naturalmente, siguen los comentarios sobre los habitantes del lugar que corresponden ciertamente a la imagen de su urba-

nismo: “Bárbaros magníficos capaces de digerir hormigón armado y clavos... gente simple y elegante, inclinada a reír. Me gusta mucho.” Otra ciudad amada es Marsella. Marsella, ciudad cosmopolita, ciudad desordenada, de colores vivos, seduce a Léger por todo lo que se parece a él y por todo lo que la distingue de él. 20 de julio de 1934: “Marsella, siempre magnífica y de través. ¡Creo que soy un tipo del estilo de Marsella! Me encanta lo inacabado de esta situación; porque soy un ‘acabado’ en mi trabajo.” Un poco después (el 13 de julio de 1935), Léger escribe refiriéndose a una de sus obras (la decoración de un salón de cultura física expuesta en Bruselas), obra reproducida en una tarjeta postal: “Linda y popular como una vista de Marsella, ¿no?... Muy del estilo de una tarjeta postal. ¡La costa azul! Me gusta. Es de una vulgaridad absolutamente lograda.” La personalización es pues completa (a pesar del humorismo y la distancia): la ciudad evoca al hombre, el hombre crea una obra y la obra se asemeja a la ciudad.

Lo que importa destacar aquí es que, en virtud de la sollicitación de los sentidos y de la emoción estética, lo evocado es la ciudad como persona y que la ciudad como persona es evidentemente la ciudad social, la ciudad en la que personas pueden cruzarse y encontrarse. La personificación de la ciudad sólo es posible porque ella misma simboliza la multiplicidad de los seres que viven en ella y la hacen vivir. En otras palabras, la ciudad puede tener una existencia imaginaria porque tiene una

existencia doblemente simbólica; la ciudad simboliza a quienes viven en ella, a quienes trabajan en ella y crean en ella, y todos ellos constituyen una colectividad; todos se encuentran, se hablan, tienen una existencia simbólica en el sentido primero del término: todos se complementan y su relación tiene un sentido. Ese sentido social es la condición mínima y necesaria para que puedan desarrollarse los procesos imaginarios de forma metafórica o metonímica del arte, de la novela o de la poesía o, también, para que sean apreciados por todos, y reconocidos como seductores y no desprovistos de sentido, los estribillos, las canciones, los refranes populares que toman la ciudad como objeto, pero que se ligan a ella de manera tal que, si el injerto prende, llegan a ser indisociables.

Debemos pues ver en la dimensión imaginaria de la ciudad un indicio de su grado de sociabilidad. No es completamente indiferente preguntarse por qué algunas ciudades son cantadas y otras no lo son, ni por qué algunas que eran cantadas lo son quizá menos.

El tema del encuentro de la ciudad está pues vinculado con el tema del encuentro verificado en la ciudad. Podemos observar desde varios puntos de vista ese encuentro en la ciudad. El primer punto de vista es el de Michel de Certeau cuando éste nos dice en *L'invention du quotidien*,⁸ que es menester bajar del World Trade Center, olvidar el plano geométrico que expresa las coacciones de la red y volver a encontrar a ras del suelo (por mi

parte agregaré, también en los corredores del metro) la libertad de lo que este autor llama “las retóricas peatonales”. Podemos, en las ciudades en las que todavía se anda a pie, proyectar nuestros paseos así como se escribe un libro. El segundo punto de vista es el del surrealismo y de la expectativa novelesca: todo deambular por la ciudad tiene, más o menos conscientemente como objeto el encuentro de otra persona (de la misma manera en que todo texto que se escribe supone la posibilidad de un lector). Pero esta aspiración a una socialidad mínima, a un encuentro, se expresa más abiertamente, más intensamente, en los lugares trabajados por la historia y la sociedad, es decir, más en las ciudades, que en las soledades rurales, donde el Romanticismo prefirió situar el diálogo con Dios o con el ser amado y soñado. Es en los lugares más frecuentados y más cotidianos donde se manifiesta la expectativa del desconocido o de la desconocida. Pensemos en André Breton y en esa silueta que surge un día en el bulevar de Magenta, cerca del Sphinx Hôtel, pensemos en Nadjia, que no podía dejar de surgir (ella o alguna otra) porque, casi todos los días y, aparentemente ocioso, Breton pasaba por el bulevar Bonne-Nouvelle sin prisa y se dirigía hacia la Opera y de este modo creaba o liberaba las condiciones del encuentro. “Sin quererlo observaba yo, dice Breton, rostros, vestimentas curiosas, maneras de andar.” Pero, esa atención “flotante”, como dicen los psicoanalistas, sólo es posible y sólo tiene sentido en un medio animado

por los flujos del trabajo o de los momentos de expansión, en el orden querido por una sociedad activa cuya organización deriva de lo que Bataille llamaba el orden de las cosas, organización que sin embargo tolera, suscita y hasta enriquece, por obra de sus propias coacciones, las iniciativas de la imaginación individual. La ciudad es el punto central de este ámbito imaginario. Y ese mismo ámbito refleja indirectamente para nosotros la imagen de la ciudad funcional y del orden al cual obedecen los encuentros vinculados con la vida institucional del trabajo, del parentesco, del deporte, de la religión o de la política.

La ciudad-ficción

Nuestra relación con la imagen y con el espacio se presenta en un doble aspecto: recibimos imágenes (fijas o móviles) y fabricamos imágenes. Fabricar imágenes (fotografiar, filmar) significa a la vez apropiarse del espacio y en cierto modo transformarlo, consumirlo. De manera que la "toma de vistas" asigna como finalidad última al espacio y a la historia el espectáculo, un espectáculo al que espacio y tiempo históricos dan la materia prima; la toma de vistas impone un cambio de naturaleza, de lugar y de temporalidad. Consideremos por un instante, la toma de rehenes de Lima. Especialmente la prensa sudamericana ha mostrado el espectáculo sorprendente que se desarrolla en ese lugar. Pero, ¿dónde está el espectáculo y quién es

el espectador? Una gran multitud se agolpa en la plaza, en ella se cuentan numerosos niños y adolescentes. Algunos espíritus ingeniosos comprendieron el partido que se podía sacar de la situación. Se ha visto, por ejemplo, en varios diarios la fotografía de un hombre disfrazado como robot antropomorfo que deambulaba, no lejos de la embajada, ante las miradas asombradas del público; esa figura representaba a un conocido personaje de una historieta de dibujos animados cuyas nuevas aventuras pronto se darán a conocer. La publicidad se desliza en directo (en vivo) hasta la historia. Las agencias de turismo, por su parte, han modificado los itinerarios de sus giras y han previsto una parada frente a la embajada: los turistas salen armados con sus cámaras y fotografían o filman el lugar del drama. Con un poco de suerte, hasta podrán distinguir la silueta de un rehén detrás de una ventana. En cuanto a los rehenes mismos, bien cabe imaginar que miran mucho la televisión. En las noticias televisadas, verán el espectáculo de aquellos que los filman. La historia contemporánea es un poco la historia de esos juegos de imágenes. Ninguno de esos juegos deja de tener su importancia: la guerrilla, por ejemplo, se beneficia con la imagen que da de sí misma; el lugar de su acción es la embajada del Japón, pero aun más lo es el conjunto de las pantallas de televisión en las que se la descubre en el mundo entero. Los turistas coleccionan los recuerdos personales, pero ellos son también un elemento del

espectáculo cotidiano que simboliza la situación del Perú; por otro lado, los turistas volverán a ver sin duda sus grabaciones una noche u otra en su casa situada en alguna parte de Europa, de los Estados Unidos o de Asia; el espacio inicial del espectáculo se dispersa así en el no lugar de sus múltiples reproducciones.

¿Será mañana la ciudad-ficción otra cosa que una simple proveedora de imágenes para consumir en seguida o para llevarse uno consigo, como esos platos preparados de ciertos restaurantes chinos? ¿Será otra cosa que una proveedora de hechos de actualidad más o menos importantes, diferente de un lugar de reportajes?

Gabriel García Márquez, cuya última y apasionante novela, *Noticia de un secuestro*⁹ está concebida precisamente como un reportaje, ha preferido referir las peripecias reales de una serie de secuestros realizados en Colombia hace algunos años por los narcotraficantes y por Pablo Escobar que trataba de negociar con las autoridades su situación. Pero se sabe que, persuadido de la convergencia del género novelesco y del género periodístico, García Márquez dedica hoy parte de su tiempo a enseñar a algunos alumnos una manera de escribir que se adapta a este nuevo tipo de relato. La forma de la novela cambia con la forma de la ciudad. Lima o Bogotá: en esas ciudades emblemáticas de un mundo invadido por la actualidad se entrecruzan ante nuestros ojos (en directo o en tiempo diferido) las violencias de la historia,

las imágenes del día y los turistas del planeta. Ese extraño ballet prefigura tal vez las coreografías del siglo XXI.

La extensión de los espacios urbanos es un hecho evidente que han analizado los geógrafos y los demógrafos. Este hecho caracteriza aun más a los países que están “en vías de desarrollo” que a los países industrializados, pero evidentemente se trata de un hecho que no deja de tener sus consecuencias en la forma, la estructura y la calidad de la ciudad.

La urdimbre urbana, llena de intersticios, la urdimbre que une una ciudad con otra a lo largo de los ríos y las vías de comunicación está, en los países tradicionalmente industrializados, afectada en gran medida por los cambios producidos en la organización de la producción. En todos los países se reúne la “miseria del mundo”. Paralelamente se puede observar una fuerte concentración de espacios del tipo de los que yo he propuesto llamar no lugares: redes de autopistas, aeropuertos, supermercados, zonas de almacenamiento y a veces de venta, especialmente de productos que aceleran la circulación y la comunicación, a saber, automóviles, aparatos de televisión, ordenadores... El espacio urbano pierde sus fronteras y en cierta medida también su forma.

En algunas organizaciones urbanas (por ejemplo, en América latina, aunque la tendencia es general) vemos cómo se producen nuevas líneas de

división y nuevas insularidades en el corazón mismo de la ciudad: edificios superprotegidos por sistemas de seguridad muy elaborados, barrios privados, a veces villas privadas en cuyo interior la vida se organiza en primer término en función de los problemas llamados de seguridad, es decir, en función de un virtual enfrentamiento (episódicamente actualizado) entre ricos y pobres. En adelante, el espacio de cohabitación tiende a fragmentarse en fortalezas y en guetos unidos tan sólo por la red de la televisión. Aun desde este punto de vista hay que distinguir entre las simples antenas empleadas por los pobres para ver espectáculos nacionales o comprados (en América latina las “telenovelas” o las series norteamericanas) y las antenas parabólicas que abren el espacio doméstico de los ricos para que éstos puedan ver imágenes de todo el mundo. El espacio urbano pierde su continuidad.

Esta notable omnipresencia de la imagen televisada no es más que uno de los aspectos de la puesta en espectáculo más general de la sociedad. La invasión ficcional es evidente en los parques de “diversiones”, que en los Estados Unidos y en Europa se deslizan hasta la red vial y las ciudades. Pero es éste un fenómeno del mismo orden del que hace de la gran ciudad un espectáculo para quienes, en la periferia llena de “poblados” y de “pabellones”, se consideran como “fuera de la ciudad”, tal vez pudiera decirse “fuera de escena”. De esta manera, los jóvenes de los suburbios parisienses

pueden llegarse los fines de semana directamente al Forum des Halles de París que constituye un lugar importante donde se exponen símbolos de la sociedad de consumo. El juego de imágenes que se ofrece así a los jóvenes puede suscitar en ellos tanto la violencia como la fascinación.

Ultimamente los arquitectos de Disney Corporation han ganado un concurso para reacondicionar el centro de Nueva York (Times Square, la Quinta Avenida, Central Park). Después de la expulsión de un gran número de habitantes de modestos recursos, se ha previsto la construcción de un gran hotel atravesado por una brecha; por ésta habrá de pasar un “rayo galáctico”; se ha considerado también la construcción de un centro comercial provisto de pantallas gigantes: lo que la ciudad real va a imitar hoyes la ciudad de Superman y de los dibujos animados. Así se cierra el círculo que, desde un estado en que las ficciones se nutrían de la transformación imaginaria de la realidad, nos hace pasar a un estado en el que la realidad se esfuerza por reproducir la ficción. Tal vez, a su término, este movimiento pueda llegar a matar la imaginación, a agostar lo imaginario y traducir de esta manera algo de las nuevas parálisis de la vida en la sociedad. Dentro del espacio urbano y del espacio social en general, la distinción entre lo real y la ficción se hace imprecisa.

Todos estos ejemplos son evidentemente ejemplos límite. Expresan tendencias, riesgos, pero no la totalidad sociológica de las ciudades y del mun-

do. Pero, hay que tenerlos en cuenta para sacar de ellos por lo menos una lección.

Urbanistas, arquitectos, artistas y poetas deberían cobrar conciencia del hecho de que la suerte de todos ellos está ligada y de que su materia prima es la misma: sin lo imaginario ya no habrá ciudad y viceversa. Desde este punto de vista, la sociedad y la utopía están vinculadas. Lo imaginario mide la intensidad de la vida social. Podríamos decir: "Hagamos una buena política y todos los lugares volverán a ser cantados (como antes Nogent, Chaville, Joinville-le-Pont o Robinson)". Pero también uno podría decir, sin por ello confundir la causa y el efecto: "Estemos atentos al menor signo de vida, no lo dejemos pasar, rechacemos la muerte".

Y con ello —para concluir sin terminar del todo— daremos precisamente un indicio a los optimistas para invitarlos a perseverar. En ciertas películas que son verdaderos faros de estos últimos años, algunos cineastas han vuelto a reinventar los espacios informes de la ciudad. Moretti en su *Diario íntimo* se aventura por la periferia de Roma, Wim Wenders hace en *Lisbonne Story*, al salir de las autopistas europeas, la exploración de un mundo en apariencia abandonado. Aquí la imagen precede a la función. La imagen designa los espacios que hay que construir o volver a inventar, dibuja el espacio del encuentro. La imagen se detiene en terrenos vagos, en las márgenes, en los desiertos transitorios, errante y atenta. La cámara, en virtud de su ir y venir de un lado a

otro, como un perro de caza, indica que ha encontrado la pista, que Roma continúa estando siempre en Roma y Lisboa en Lisboa, pero también que no hay que perder de vista el rastro de lo imaginario en fuga.

La ciudad de ensueño

París será siempre París, se cantaba antes de la guerra. Y es cierto que aún hoy se puede vivir en París (con dinero), trabajar en París (con un poco de suerte), pasearse por la ciudad (con un poco de paciencia y atención); en suma, se puede vivir en París (a pesar del tráfico y de la contaminación ambiental). Pero, ¿será París siempre París dentro de veinte, treinta o cincuenta años?

La pregunta en definitiva sólo tiene sentido si prestamos atención al hecho de que el París de que se habla en la proposición “París será siempre París” y especialmente en el predicado París, sólo designa propiamente una imagen, una síntesis aproximada de las canciones francesas y del cine norteamericano, vago conjunto de dichos, de clisés y de cierta idea de la libertad urbana.

Pero, a las imágenes corresponden siempre realidades y, por haber vivido mucho tiempo en París, a pesar de algunas infidelidades pasajeras, conozco el encanto que tenía que ver y aún tiene

que ver un poco con la vida de barrio, con los edificios haussmannianos diversamente habitados (los comerciantes en el primer piso, los burgueses acomodados en los pisos segundo y quinto (pisos distinguidos, con balcón). Los empleados, algunos estudiantes, costureras o artesanos menores en el sexto piso, piso poético, con un solo cuarto de baño para todos los inquilinos), encanto que tiene que ver con los verduleros ambulantes, con los cines de barrio y, de vez en cuando, con la gran fiesta de la ciudad (una vez por año el desfile del 14 de julio en los Champs-Élysées, los bailes de barrio, todas las semanas la feria en la puerta Saint-Ouen; todos los días los libreros de viejo en los muelles y avenidas).

Algunas de esas realidades sobreviven, otras desaparecen y los recuerdos se mezclan con la ficción, con la imaginación, en el sentimiento de nostalgia suscitado a veces por la ciudad. Sin duda, ese sentimiento, por lo demás, no resume por sí solo el placer ambiguo que se siente siempre cuando se frecuentan los lugares. París es todavía una ciudad y muchos lugares continúan apareciendo o recomponiéndose; pienso en la plaza de la Bastilla, lugares que marcan, de vez en cuando, momentos importantes, políticos o artísticos, de la vida colectiva y a la cual la presencia de la nueva Ópera, por aplastante que resulte, asegura veladas animadas; o pienso en el gran espacio inclinado que invaden todos los días aquellos que van al Centre Georges Pompidou y gozan del placer de los peque-

ños espectáculos que se ofrecen en su proximidad, en las galerías de pintura, en los cafés. Ese París es sin duda todavía capaz de hacer nacer nuevas nostalgias, otras nostalgias y otros recuerdos.

Pero si París existe todavía, el aire de los tiempos la amenaza. No hablo de las poluciones o contaminaciones atmosféricas, sino del rigor del sistema técnico y económico a que solemos entregarnos sin reserva, como si ese sistema fuera aun más que una fatalidad, una segunda naturaleza en el sentido estricto del término. Haciendo violencia a mi carácter optimista, quisiera evocar en las líneas que siguen la figura de pesadilla que se esboza ya en el paisaje urbano y que podría algún día tomar forma si tres movimientos hoy perceptibles se vigorizaran y se aceleraran. Más precisamente quiero hablar de una triple sustitución: sustitución de los lugares de habitación por lugares de trabajo, sustitución de los espacios de paseo por vías de circulación y sustitución de los lugares de vida por un decorado (o si se quiere: sustitución de la vida real por la ciudad virtual). En lugar de desarrollar de manera académica estos tres puntos, ahora voy a entregarme a un breve ejercicio de ficción y de anticipación, con la esperanza, un poco supersticiosa, de conjurar así la amenaza que tal ejercicio trata de describir.

Año 2040: ya nadie vive en París, salvo algunas raras excepciones. El presidente de la República y el primer ministro, algunos ministros y algunos funcionarios superiores, algunos policías, algunos bomberos, algunos médicos y algunos empleados del ministerio de Cultura todavía residen en la ciudad.

Algunos restaurantes y cafés, ciertos comerciantes y artistas han sido autorizados para permanecer en sus lugares.

Por lo demás, la ciudad extramuros se ha extendido en todas las direcciones y el deseo de un humorista candidato a la presidencia de la República en la década de 1950 se ha cumplido: el bulevar Saint-Michel llega hasta el mar.

La ciudad continúa estando animada. Por la mañana y por la noche, multitudes disciplinadas llegan a sus oficinas o salen de ellas, por más que muchas personas permanecen en su casa a causa de las facilidades ofrecidas por el teletrabajo y las teleconferencias. Paralelamente, en todas las estaciones, los turistas visitan los lugares importantes de la capital. Notre-Dame y la torre Eiffel continúan siendo los lugares favoritos del público, aunque siguen de cerca en su favor los barrios cuya refacción y administración han sido confiadas a la Compañía Disneylandia. El Marais en su conjunto fue lo primero que se le concedió: el Estado ofreció graciosamente a la compañía todo el espacio de los monumentos públicos y Disney negoció directamente con los propietarios privados la compra de

los edificios necesarios para reconstruir el “París histórico”. Por su parte, Disney, naturalmente responsable del espectáculo permanente llamado “París en las cuatro estaciones”, se comprometió a crear cierto número de empleos y a asegurar el mantenimiento de las vías de acceso. Todas las noches desfilan lujosas carrozas por las calles del Marais (los palafreneros también han sido autorizados a dormir en la ciudad) y los mosqueteros tienen mucho éxito cuando hacen oír el choque de sus espadas por el lado de la plaza de los Vosgos. El Louvre y el jardín de las Tullerías fueron renovados de la misma manera, sólo que ahora los espacios son más amplios y se ha permitido la instalación de atracciones especiales que complementan las de Marne-la-Vallée, un poco envejecidas, y las instalaciones de Estrasburgo, Lyon, Marsella y Burdeos, cuya construcción se realizó entre el año 2020 y el año 2035. Los grandes bulevares (Disney, Belle Epoque) y Montmartre (Disney Bellas Artes) constituyen parques aparte. Allí todo es resplandecientemente nuevo: alrededor del año 2025 se habló mucho de la gigantesca operación que permitió suprimir y luego reconstruir de manera idéntica varios grandes cafés de París para renovar por completo los edificios en que estaban instalados y modernizar las oficinas necesarias para la administración de los grandes parques. De esta manera, la plaza de la Opera, enteramente rehecha, causa la admiración de los visitantes, felices cuando descubren al entrar a la réplica del *Café de la Paix*, una

decoración exactamente igual a la que sustituía.

El hecho de prohibirse la circulación de todos los automóviles particulares no tuvo los efectos benéficos esperados en cuanto a la calidad del aire. La oposición de izquierda se ha adueñado de este asunto y denuncia el escándalo del nuevo ambiente. Algunos científicos hacen notar, en efecto, que tal vez no era beneficioso, por añadidura, concentrar excesivamente la población alrededor de la capital en un círculo de doscientos kilómetros de radio. Las aglomeraciones y embotellamientos son colosales en toda la gran periferia. Los habitantes de la región parisiense (desde Deauville a Chalon y desde Le Mans a Reims) prefieren frecuentemente permanecer en su casa durante el fin de semana o hacer como los turistas extranjeros que pueden, desde todos los aeropuertos de Francia, llegar por tren rápido a los grandes parques de París. En la superficie, los taxis y los autobuses eléctricos, silenciosos y rápidos, recorren todas las arterias y uno puede, negociando un precio estipulado, reservar a destajo, por individuo o por grupo, un taxi durante todo el día a fin de visitar uno o dos distritos de la capital, vacíos ahora y desde hace mucho tiempo de sus habitantes y abandonados por los trabajadores durante el fin de semana (quizá convenga recordar aquí que la semana de trabajo es de tres días y esto ocurre desde el año 2020; lo cual permitió volver a la tasa de desempleo de un 60% de la población que está en edad de trabajar). A la entrada de cada distrito hay centros

de visita virtual que permiten a todos aquellos que están fatigados o a quienes no atrae la perspectiva de un largo recorrido por las calles de París, visitarlos a su antojo en gigantescas pantallas en las que la imagen se ofrece en tres dimensiones. Muchos prefieren este modo de visita (menos fatigoso y que permite además ver mejor). La entrada es gratuita para las personas de más de ochenta y cinco años y para los titulares de una tarjeta de desempleo vitalicio.

Algunos estudiantes frecuentan todavía el Louvre o la Biblioteca de Francia, pero son menos numerosos desde que han quedado suprimidas todas las universidades de París y fueron reemplazadas por enormes *campus* situados en la gran periferia (en Bretaña, en la Creuse, en Lorena y en París-Plage). El teletrabajo les permite consultar la documentación que necesitan, pero algunos se complacen en visitar el Monumento de las universidades de París instalado en los locales de la vieja Sorbona. Allí se pueden ver en vídeo anfiteatros de época y espectáculos: sobre la base de imágenes de hechos de actualidad y reconstrucciones cibernéticas puede uno hacerse una buena idea de lo que era la vida universitaria de París en el siglo pasado. El cinematógrafo *Le Champo* continúa proponiendo la exposición de películas de los años 1930-1950. Los turistas norteamericanos se pirran por ellas. Todas las películas han sido dobladas al inglés para que todo el mundo pueda comprenderlas (recordemos que el francés ha llegado a ser ofi-

cialmente lengua segunda y facultativa en el año 2025).

Los Champs Elysées están rejuvenecidos. Los dos ejes de las autopistas transparisienses creados a partir del año 2010 (el eje Este-Oeste ha entrañado el reacondicionamiento total de los muelles del Sena, en tanto que el eje Norte-Sur, que se llevó a cabo mediante la ampliación de los bulevares y la supresión de la Estación del Este) permiten que los taxis eléctricos se acerquen lo más posible a los lugares deseados para depositar allí a sus pasajeros. Pues los Champs Elysées, después de una discutida iniciativa de la alcaldía de París, quedaron transformados, a partir de 2015, en avenida peatonal. Puede uno ahora recorrerlos arriba y abajo y volver a subir y bajar por ellos (para ir a terminar el día en Disney-Louvre). La decoración ha permanecido intacta. Las fachadas de los cinematógrafos no han cambiado, por más que, como se sabe, los espectáculos totales que allí se ofrecen (que presentan las tres dimensiones e interesan a los cinco sentidos de los espectadores interactivos) ya nada tienen que ver con las películas del pasado. París se propone continuar siendo la Ciudad Luz, el faro del mundo, pero la competencia es muy intensa. Desde la creación de los cuatro pilares de la Sabiduría en 2020 (cuatro torres de estacionamiento de quinientos ochenta metros de altura y situadas en los cuatro puntos cardinales de la capital) que habían marcado el triunfo de nuestra arquitectura y halagado el amor propio nacional, Chicago, Kuala-Lumpur, Johannesburg y algunas

otras han tomado la delantera. Han sobrepasado la barrera de los seiscientos metros, elevado hacia el cielo las autopistas de vidrio y construido un espaciodromo desmontable. Los poderes públicos han tenido el coraje de tomar la decisión que se imponía. Ya no estamos en la época del encaje de piedra, de las pirámides o de las catedrales. Nos hacen falta grandes obras, ingenieros, maestros de obra, pero también más arquitectura. Sobre este particular está a punto de firmarse un decreto.

* * *

Retorno a 1997. Hace cuatro años tuve ocasión de frecuentar a un grupo de indios que vivían en la frontera de Colombia y Venezuela. Poco importa aquí su nombre. Lo interesante del caso está en que esos indios, desprovistos de todo, volvían a encontrar cada noche en sueños a sus dioses y a sus antepasados. Los veían vivir en una ciudad inmensa, luminosa; al encontrarlos en el sueño, los indios podían también ellos dejarse conducir en automóviles automáticos y silenciosos, dejarse llevar por aviones que aterrizaban en el centro de la ciudad. Conversaban con sus parientes difuntos y al despertarse se regocijaban al pensar en que pronto ellos volverían definitivamente a unirse a esos difuntos. Pero aquellos indios sabían también que estaban a punto de desaparecer de la tierra y que su ciudad de ensueño era una ciudad de muertos. Quizás los volvamos a encontrar algún día.

Notas

1. En *Memento Metropolis*, Victor B. Andersens, Markin-fabrik, Copenhague, 1996.

2. Lo que no impide que cada falsa casa sea una verdadera boutique, como lo señaló Umberto Eco, refiriéndose a Louis Marin, a propósito del Disneylandia californiano, *La guerre du faux*, Grasset, 1985.

3. Odile Jacob, 1996.

4. Traducción francesa, *La maison des esprits*, Fayard, 1984.

5. Gallimard, 1941.

6. *Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*, Gallimard, 1993.

7. Citaré aquí pasajes de sus cartas a Simone Herman, Skira, Pompidou, 1987.

8. Gallimard, 1990.

9. Norma, Bogotá, 1995.