

## **De la ciudad sincronizada a la ciudad de la representación**

por Andrés Jaque

versión final: 22.03.05

El complejo campo de asociaciones entre la ciudad y el ciudadano en la contemporaneidad está polarizado por dos culturas que pueden analizarse en dos casos históricos de lo que podríamos llamar proyectos inconclusos de *ritmitización*<sup>1</sup> urbana: la intervención del arquitecto Heinrich Tessenow, el inventor de la gimnasia rítmica Emile Jacques-Dalcroze y el escenógrafo Adolphe Appia en la *Hellerau Gartenstadt* y la emergencia, y puesta en práctica del *break-beat* en el Manhattan de los ochenta.

### **Gimnasia rítmica**

El Instituto de Gimnasia Rítmica Jacques-Dalcroze, resultado de la asociación temporal de Tessenow, Appia y Jacques-Dalcroze, se construyó con la pretensión de generar una nueva centralidad en la ciudad-jardín de Hellerau. Representante de una juventud renovadora en la *Deutsche Werkbund*, Tessenow asumía el proyecto de construir una red de pequeñas ciudades para una población de trabajadores del nuevo tejido industrial de la Alemania de principios del XX, de la que la *garten-stadt*, próxima al Dresde aristocrático, era el primer prototipo. Como alternativa a la ciudad religiosa y a la ciudad administrativa, Hellerau sería la ciudad *ritmitizada*. Una ciudad sin centro aparente, cohesionada por un modelo de ordenación temporal compartido por todos sus ciudadanos. Una comunidad de ciudadanos sincronizados que durante cuatro años practicaron gimnasia rítmica juntos, en una *performance* de homologación cotidiana.

La sala central del Instituto Jacques-Dalcroze, en la que se estrenó el Orfeo y Eurídice de Gluck, era un espacio sin sombras. Como traducción tecnológica de un proyecto de ciudad que se alejaba de la tradición espacial clásica, para generar un entorno definido desde la temporalidad y el movimiento; una piel de algodón encerado, retroiluminado con un sistema de ristas de bombillas diseñadas por ingenieros de Siemens, aportaba una luz no direccional que enmascaraba la volumetría de los cuerpos, dando el protagonismo escénico a la evolución rítmica de sus movimientos.

Pero el instituto no era únicamente un espacio simbólico, era el lugar en el que se impartían cursos de gimnasia, en el que cada mañana y cada tarde se organizaban sesiones de ejercicios y en el que instructores especializados modelaban y unificaban las costumbres y los cuerpos de los trabajadores de la *Deutsche Werkbund*. La gimnasia rítmica era un modelo integral de ejercicios definido por Jacques-Dalcroze, con procedimientos de aprendizaje que eran aplicados de manera sistemática por sus instructores y que practicaban disciplinadamente los habitantes de la *garten-stadt*.

Con el estallido de la primera guerra mundial el Festspielhaus se convirtió en hospital militar y después, sucesivamente, en cuartel de la armada, centro de reclutamiento y entrenamiento nazi, cuartel del destacamento del ejército soviético, comuna *punky*, casa *okupada*, *kunsthau*s y posteriormente, tal como ha llegado a la actualidad, en centro escénico disponible, entre otras cosas, para *raves* e instalaciones de artistas de prestigio del panorama berlinés. El Hellerau de principios del siglo veinte formaba parte del proyecto urbano de la primera modernidad y su evolución posterior es un buen testigo de sus crisis y debilidades.

### ***Break-beat***

En el Manhattan de los ochenta, en una serie de *clubs* marginales como el *Kitchen* o el *Paradise Garage*, frecuentados por comunidades negras y portorriqueñas podemos encontrar un segundo proyecto *ritmitizador* del entorno urbano, relacionado con la aparición del *downrock* y el *booggie electrónico*. Un fenómeno no planificado cuyas implicaciones urbanas podemos rastrear casi exclusivamente en los testimonios de sus protagonistas.

Ya a finales de los setenta DJ Kool Herc, siguiendo las experiencias con fundido concatenado de canciones de Francis Grasso, empezó a poner en práctica un nuevo recurso musical: el *break-beat*. Con dos platos de reproducción y copias del mismo tema de música popular disco, repetía pasajes rítmicos, sin voz ni melodía. Cuando el pasaje terminaba en un plato, comenzaba en el segundo y, pasando de uno a otro, dilatava indefinidamente su duración. La puesta en valor de la base rítmica, independizada de su programa de significados y de su estructura melódico-narrativa, contribuía a construir una atmósfera de suspensión temporal compartida. Una discontinuidad en la experiencia esperada, un *break*; un paréntesis compartido de percepción modificada. "Bailar significaba bailar para alcanzar otro estado de conciencia, para trascender la situación en la que estábamos y llegar conjuntamente a otro lugar." <sup>2</sup>

El *dj* tomaba decisiones sobre la marcha y mantenía el *break* hasta el momento en que percibía las primeras muestras de fatiga entre los que bailaban. Como ha contado Elie During, el recurso daba un nuevo rol y un creciente protagonismo al *dj*. Una función reguladora que se aleja significativamente de la desempeñada por los instructores de de Hellerau. "... la constitución de su autoridad [la del *dj*], el paso del *dj* ejecutante , en primer lugar simple técnico de difusión sonora, al *dj* compositor y después al *dj* artista, que es también la historia de los gestos y procedimientos de mezcla, debe entenderse a partir de una práctica singular, relacionada originariamente con las exigencias de la danza. El principio es sencillo, se trata de hacer durar la música, interpretarla sin interrupción toda la noche. (...) "<sup>3</sup> Procedimientos de mezcla como el *mix*, el *cut*, el *scratching*, el *punch-phasing*, o el *back-spinning* que a diferencia del trabajo de *collage*, no suponen la descontextualización de fragmentos concretos de música. El *dj* utiliza herramientas que modifican la estructura interna del contexto musical. A diferencia de los instructores del Instituto Jacques-Dalcroze, el *dj* no transmite un modelo de comportamiento predefinido. Construye un ambiente sonoro que favorece la especulación creativa espontánea ligada a la danza. Un ambiente desposeído de una significación institucional y de un programa funcional determinado. Un contexto temporal de duración, significado y funcionalidad indefinida, disponible para la experiencia lúdica compartida.

En este marco es donde por primera vez apareció el *break-dance*. En la ética que acompaña al *break-dance* y en la naturaleza de las vinculaciones interpersonales que genera es probablemente donde mejor puede entenderse su interés como experiencia clarificadora de algunos aspectos del pensamiento contemporáneo sobre la ciudad. El *break* como práctica de danza está basada en la cooperación, la confianza y la exploración individual. Como ejemplo sirve uno de los movimientos más conocidos del *break-dance*: el helicóptero. Una persona baila sobre otra que pivota sobre el suelo. El equilibrio de uno depende del movimiento del otro. El éxito de la mutua confianza y de un estado de cooperación sincrónica. Pero al mismo tiempo, respetando unos principios elementales que garantizan el equilibrio, el movimiento hace posible que cada uno de los bailarines ensaye una cadena de movimientos autónomos cuyo único propósito es la búsqueda de formas novedosas de expresión personal.

### **De la ciudad-organismo a la ciudad de las representaciones**

Como han señalado Lakoff y Johnson, los valores y expectativas fundamentales de una cultura pueden recuperarse de las metáforas con las que describe la ciudad y el territorio.<sup>4</sup> Las experiencias de la gimnasia rítmica en Hellerau y del *break-beat* en

Manhattan, activan dos de las metáforas recurrentes en el debate actual de la ciudad: la ciudad como organismo y la ciudad como comunidad de *hackers*.

La idea de una comunidad que hace gimnasia rítmica al unísono y encuentra en ello cohesión funcional y una identidad inequívoca, forma parte de la imagen tantas veces evocada por la modernidad de la ciudad como un cuerpo, un organismo vivo, regulado por procesos funcionales metabólicos. Una alianza de individuos que no sólo comparten destino e intereses, sino también la organización profunda del presente. Individuos que planifican su jornada laboral y sus momentos de descanso conforme a objetivos compartidos.

La idea de la ciudad, asociada al *break-beat*, como un marco de confianza y asociación interpersonal disponible, en el que la expresión y propósitos individuales emergen cooperativamente, hace pensar en las, cada vez más presentes, redes de *hackers* descritas por Pekka Himanem, que han aparecido en los últimos años como una parte fundamental del desarrollo del *world wide web*.

“[Los hackers] se definen a sí mismos como personas que se dedican a programar de forma apasionada y creen que es un deber para ellos compartir la información y elaborar software gratuito. (...) la ética del hacker es una nueva moral que desafía la ética protestante del trabajo, tal como la expuso Max Weber en su obra clásica *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, y que está fundada en la laboriosidad diligente, la aceptación de la rutina, el valor del dinero y la preocupación por la cuenta de resultados. (...) la ética del trabajo para el hacker se fundamenta en el valor de la creatividad, y consiste en combinar la pasión con la libertad.”<sup>5</sup>

Una ética que plantea asociaciones ciudadanas en las que el ocio y la definición de los tejidos productivos forman parte del campo de decisión individual. Redes de *flexworkers*, individuos que diseñan y distribuyen con criterios personales sus horas de trabajo, liberándose del *tiempo laboral regular* como centro de ordenación vital. El trabajo como contribución vinculante con la comunidad no está basada en la homologación normalizada, si no en la extensión de la creatividad individual.

No se trata del desmenbramiento de la ciudad en una dispersión de individualidades autónomas. Raymond lo describe como el paso de la ciudad de la catedral a la ciudad del bazar: “...la catedral como un modelo en el cual una persona o un grupo muy reducido de gente planea todo por adelantado y, luego, lleva a cabo el plan bajo su

propio poder. El desarrollo se produce a puerta cerrada, de modo que los demás sólo podrán ver el resultado final. En el modelo de bazar, en cambio la ideación está abierta a todos y las ideas se confían a otros para ser puestas a prueba desde un principio. La multiplicidad de puntos de vista es importante: cuando las ideas se diseminan ampliamente desde un estadio inicial, todavía están en condiciones de beneficiarse de añadidos externos y de las críticas de terceros, mientras que, cuando una catedral se presenta en su forma acabada, sus fundamentos no pueden ya cambiarse.”<sup>6</sup>

La ciudad contemporánea puede ser contada como un punto intermedio en el desplazamiento entre estos dos modos de construir los vínculos y compromisos de la comunidad. Guiddens ha detectado la importancia creciente que la conexión de voluntades individuales ha tomado en los procesos renovadores de la ciudad, y cómo en la actualidad la experiencia personal de tener una identidad individual que definir, un destino que cumplir, ha superado la escala privada y se ha convertido en una fuerza constructiva de grandes proporciones.<sup>7</sup>

La dimensión del pronunciamiento ciudadano contra la reciente intervención militar en Irak y el proceso de reconstrucción del *lower* Manhattan han supuesto un punto de inflexión en la dimensión pública de lo que podríamos llamar: formas transversales de relación ciudadana. Bruno Latour citando al arquitecto Daniel Libeskind explica las implicaciones políticas de la inflexión: “Este paréntesis que podríamos llamar el paréntesis moderno en el que teníamos ahí fuera por un lado un mundo de objetos, *Gegenstand*, ignorados por cualquier tipo de parlamento, forums, ágoras, congresos y tribunales, y por otro lado una lista de lugares de reunión, forums, ayuntamientos donde la gente está representada, ha llegado a su fin. (...) ¿No era extraordinariamente conmovedor ver, por ejemplo, en el proyecto de reconstrucción del *lower* Manhattan, las largas colas, los mensajes encendidos, los *mails* apasionados, los largos editoriales que conectaban a tanta gente con tantas variaciones del proyecto para reemplazar las *Twin Towers*? Como dijo el arquitecto Daniel Libeskind unos días antes de la decisión: “construir ya nunca será lo mismo”<sup>8</sup>.

Y probablemente sea este el punto sobre el que pivotan las dos imágenes de la ciudad. La ciudad moderna fue pensada como la ciudad de los hechos consumados. Un objeto autónomo que contenía las claves de una ciudadanía predefinida. Y es en estos momentos que observamos nuevas formas de ciudadanía que hacen pensar en la ciudad como un objeto de representación. Un objeto en permanente construcción

sobre el que se ensayan a tiempo real los pronunciamientos de un numeroso colectivo de individuos creativos.

- 1.- Ritmitización. Término acuñado por Marco de Michelis en de Michelis, Marco *Heinrich Tessenow, 1876-1950*. (Electa 1988).
- 2.- During, Ele. "Apropiaciones. Las muertes del autor en las músicas electrónicas" en *Proceso Sónico* catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. (Barcelona 2002).
- 3.- During, Ele. "Apropiaciones. Las muertes del autor en las músicas electrónicas" en *Proceso Sónico* catálogo de la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. (Barcelona 2002).
- 4.- Lakoff, George y Jonson, Mark. *Metaphors we live by*. (Chicago: University of Chicago. 1980). *Metáforas de la vida cotidiana*. (Madrid: Ediciones Cátedra. 2001).
- 5.- Himanen, Pekka. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. (Barcelona: Ediciones Destino. 2001).
- 6.- Raymond, Eric S. *The Cathedral and the bazaar*. (2000).
- 7.- Guiddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo*. (Barcelona: Ediciones Península 1994).
- 8.- Latour, Bruno. *Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern*. (París 2003).