



Acta poética

ISSN: 0185-3082

ISSN: 2448-735X

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Filológicas

Flores, Sergio Eduardo Cruz
Habitar la deriva. Ensoñaciones de la ciudad futura en Walter
Benjamin, Constant Nieuwenhuys y Hariton Pushwagner
Acta poética, vol. 40, núm. 1, 2019, Enero-Junio, pp. 41-60
Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: 10.19130/iifl.ap.2019.1.845

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358060044003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

SERGIO EDUARDO CRUZ FLORES
Fundación para las Letras Mexicanas
sergioeduardocruzflores@gmail.com

HABITAR LA DERIVA
ENSOÑACIONES DE LA CIUDAD FUTURA EN WALTER BENJAMIN,
CONSTANT NIEUWENHUYSEN Y HARITON PUSHWAGNER
INHABITING THE DRIFT
DREAMS OF THE FUTURE CITY IN WALTER BENJAMIN,
CONSTANT NIEUWENHUYSEN AND HARITON PUSHWAGNER

PALABRAS CLAVE:
Nieuwenhuys,
Pushwagner,
Walter Benjamin,
Arquitectura,
Situacionismo.

Este texto es un análisis de dos obras plásticas que representan a la “ciudad futura”, *New Babylon*, de Constant Nieuwenhuys, y *Soft City*, de Hariton Pushwagner, a través de la metodología propuesta por medio de los conceptos de “ensoñación”, “experiencia” y “destrucción” a lo largo de la obra de Walter Benjamin, sobre todo, del *Libro de los Pasajes*.

KEYWORDS:
Nieuwenhuys,
Pushwagner, Walter
Benjamin, Architecture,
Situationism

This text is an analysis of two works of visual art, which represent the idea of a “future city”: New Babylon, by Constant Nieuwenhuys, and Soft City, by Hariton Pushwagner, through the ideas of “dreaming”, “experience” and “destruction” proposed by Walter Benjamin, foremost in the Arcades Project.

**Una tentativa sobre la técnica del despertar:
Walter Benjamin y el sueño de las ciudades**

Toda época tiene un lado vuelto hacia los sueños, el lado infantil. En el caso del siglo pasado, aparece muy claramente en los pasajes. Pero mientras que la educación de las generaciones anteriores en la tradición y en el adoctrinamiento religioso interpretó para ellas esos sueños, la educación actual conduce simplemente a la distracción de los niños. [...] Lo que se presenta a continuación es una tentativa sobre la técnica del despertar.

Una tentativa por darnos cuenta del giro dialéctico y copernicano de la rememoración (Benjamin, 2008a K1,1: 394).

Con estas palabras, Walter Benjamin da inicio a las notas reunidas en el *Konvolut K* de su fragmentaria y dispersa *opus magnum*, el *Libro de los Pasajes*. En esta reunión de citas y apuntes, Benjamin conjuga una serie de preocupaciones presentes de diferentes maneras a lo largo del *Libro...*, concentrándose en las problemáticas de la proyección mental, o el sueño, entendido como aspiración a futuro (dentro de las obras de arte y publicitarias), como actividad onírica y como juego de infancia, esparcimiento, o resabio de esparcimiento que prevalece en la vida adulta. Aunque estas problemáticas están desarrolladas con cierta independencia a lo largo del *Konvolut* —la estructura fragmentaria y dispersa del libro facilita esto—, es evidente que el enfoque principal de la sección es cómo se imagina una ciudad: su conformación, sus aconteceres y su arquitectura.

Benjamin entiende que en los discursos arquitectónicos residen proyecciones de sueños, de formas de “entender el mundo” que el pasado impone, en el orden de lo simbólico, al futuro, ejemplificado en el texto por los niños: “Para nosotros las locomotoras tienen ya un carácter simbólico, porque las encontramos en la infancia. Para nuestros niños lo tienen sin embargo los automóviles, en los que nosotros sólo hemos captado el lado elegante, nuevo, desenfadado” (K1a,3: 395). El filósofo alemán, entonces, genera una retroalimentación entre el mundo metafísico del símbolo y el mundo material de la producción, justo como hace en sus obras más populares como las *Tesis sobre el concepto de historia* o *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Esta retroalimentación se soluciona siempre desde lo colectivo, para poner en movimiento “la nueva dialéctica entre el pasado y el presente” (Berdet: 264) citada en su *Fragmento Teológico-Político*, aunque esta solución se note más claramente en el *Konvolut M*, sobre el *flâneur*, o en el *Konvolut k*, sobre la Comuna de París.

Los materiales recogidos en el *Konvolut K* bajo el subtítulo “Ciudad onírica, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico”, tien-

den a fuentes muy diversas. En la reunión conviven citas de psicoanalistas como Theodor Reik y Carl Jung; de escritores como Aldous Huxley, Pierre Dupont, F. Maynard y, someramente, Marcel Proust; de críticos de la arquitectura como Julius Meyer, y también referencias a Marx, a Pierre-Joseph Proudhon, y a una correspondencia entre el mismo Benjamin y Theodor Adorno (al que Benjamin se refiere como “Wiesengrund”), así como a textos provenientes de folletos, panfletos políticos y publicitarios, y demás referencias “menores”. En todos estos materiales es constante la referencia al sueño y el despertar, a la utopía de la infancia y a la arquitectura como proyección, como ya se ha dicho, pero lo que resulta más interesante de esta forma benjaminiana de establecer relaciones textuales es el contenido crítico que se asoma en el tejido.

Para el pensador alemán, el acto de remembranza que efectúa el ser humano al recordar una infancia utópica, idílica, está íntimamente relacionado con el movimiento ideológico que hace el trabajador cuando exige dignidad y respeto: “Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura: es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado [...] El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida. Ellas encuentran su expresión en los sueños, y en el despertar de su interpretación” (2008a K2,5: 397). Interpretar los acontecimientos presentes, nos dice, es despertar. A través de sus referencias, Benjamin busca proyectar la fuerza proustiana de la remembranza en un terreno político: “lo que encuentra el niño (y el hombre en un vago recuerdo) en los viejos pliegues del vestido en los que se metía al aferrarse a la falda de la madre: eso es lo que han de contener estas páginas” (K2,2: 397).

En el universo benjaminiano, discutir sobre el presente necesariamente implica preguntarse por la historia. La construcción de cualquier futuro imaginario está imbricada en el cúmulo de los acontecimientos: en las cosas que han precedido el ahora, y en cómo estas mismas están presentes en el momento de la construcción. No hay futuro imaginado que pueda entenderse bien sin el contexto en que se creó, y la relación del individuo contemporáneo a éste con el

futuro imaginado es, por lo general, fantasmagórica. El futuro representado, entonces, por utópico que sea, refleja las carencias del presente inmediato, de los procesos que se toman para “avanzar” en el tiempo hacia el porvenir. Benjamin ejemplifica este movimiento de lo onírico a lo material en el *Konvolut L*, titulado “Arquitectura por venir” y que reúne fragmentos donde se discute la relación entre el orden arquitectónico y social tanto del siglo XIX como del XX. Notas sobre la Haussmanización de París conviven con observaciones sobre el almacén comercial y la carretera; textos infantiles conviven con análisis de las implicaciones políticas de la obra de Le Corbusier.

Donde la reunión de notas anterior trataba de cómo se organizan las proyecciones oníricas, el *Konvolut L* aborda el modo en que los seres humanos intentan materializarlas. De nuevo, Benjamin toma una postura crítica sobre los materiales, que recuerda a esa fórmula escrita en las *Tesis sobre el concepto de historia*: “Sólo una humanidad redimida puede recibir su pasado por completo”. Las contingencias que se filtran en el *Konvolut L*, formadas por los procesos históricos anotados en el *Konvolut K*, entonces, son fantasmagorías de un futuro posible que nunca puede alcanzar su realización entera: “sueños con el estómago” que se añoran tanto como el pasado en la remembranza, pero cuya única solvencia práctica es señalar una ruta o el resultado esperado de un proceso, como el hacedor revolucionario al que apelan las *Tesis...* toma la posición “del ángel que debe fallar en su trabajo, y del Mesías que lo puede realizar” (2007: 235).

En los próximos apartados busco articular, a partir de preocupaciones y perspectivas metodológicas que se desprenden del proyecto benjamíniano, una lectura del “futuro posible” que sugieren dos obras de arte producidas en Europa por autores militantes de izquierda. Estas obras proponen, una desde la perspectiva utópica y la otra desde la distópica, visiones de lo que depararía un “futuro posible” donde el progreso técnico y mecánico siguiera latiendo de forma estable. Ambas evidencian ensoñaciones, “remembranzas del futuro” que pueden sugerir, al ser vistas desde el recurso benjamíniano, maneras de interpretar el proceso histórico durante el cual fueron realizadas. La primera, utópica, es el proyecto *New Babylon*,

que abarca la obra producida por el artista visual y conceptual Constant Nieuwenhuys desde mediados de los cincuenta hasta mediados de los setenta.

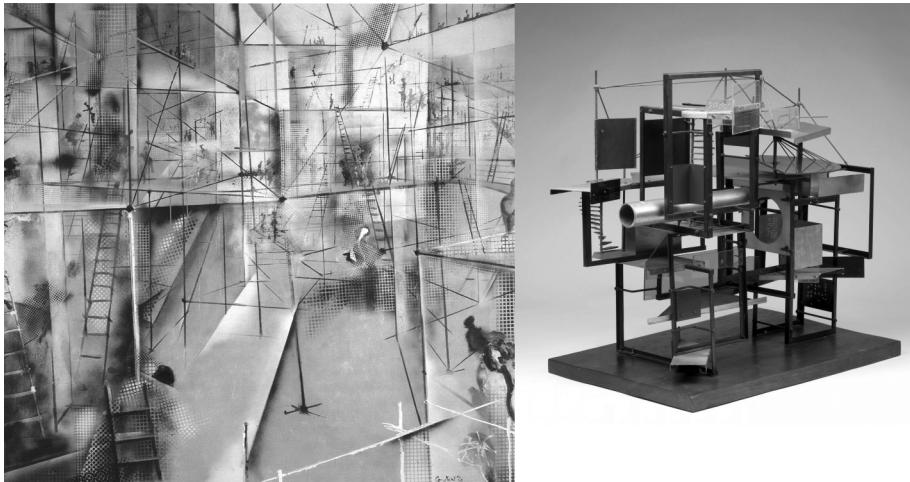
Comenzada bajo el signo del Situacionismo, *New Babylon* es el ejemplo más claro de la revolución en el urbanismo que el movimiento francés promulgaba, y consiste en la creación de una ciudad ideal donde los conceptos capitalistas de “trabajo” y “producción” fueran sustituidos, con ayuda de la tecnología, por un socialismo donde las categorías de clase fueran interrumpidas y todo ser humano fuera un “artista de la vida”, entendido desde la praxis del mismo movimiento. La segunda obra, distópica, es la novela gráfica *Soft City*, de Hariton Pushwagner, en la cual se representa a una sociedad donde, efectivamente, la tecnología ha abarcado todas las formas de producción. A pesar de la calidad emocional y vital de la experiencia humana, los seres humanos, integrados a la máquina, son representados como vacíos, idénticos, faltos de importancia. A continuación, analizaré estos dos materiales por medio de las claves conceptuales benjaminianas, en busca de recuperar las visiones del pasado que inciden aún en el presente, como el filósofo alemán propone.

Hay futuro posible. Constant Nieuwenhuys y la utopía mecanizada

El despertar venidero está, como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico
Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (K2,4: 397).

Si la preocupación de Benjamin al interpretar las ensoñaciones de un París histórico desde el período de entreguerras era, como dice Marc Berdet, “volverse el intérprete de los sueños del colectivo, su psicoanalista; entonces, despertar” (194), la preocupación dominante en el proyecto *New Babylon*, producido por Constant Nieuwenhuys desde 1956 hasta 1974, fue volverse el hacedor técnico de los sueños del colectivo. Por medio de maquetas, filmes, representaciones pictóricas y otros materiales, el artista holandés concibió

un territorio utópico de la ensoñación, una ciudad construida por una comunidad despierta del sueño del progreso capitalista —para seguir la metáfora del *Libro de los Pasajes*— que ha conseguido la redención por medio del proceso revolucionario (“Cuando la lucha por la supervivencia no sea más que un recuerdo, el hombre podrá, por primera vez en la historia, disponer libremente de la duración de su vida” [Wigley: 49]). Nieuwenhuys concibió su proyecto *New Babylon* como la materialización arquitectónica de la idea de “deriva”, entendida en el primer número de la revista fundadora del movimiento situacionista como un “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” (18).



Imágenes del proyecto *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys

New Babylon, según confiesa su autor, tiene origen en la visita a un asentamiento gitano en París a principios de 1956. Impresionado por la performatividad de los campamentos, que podían montarse, desmontarse y utilizarse de diferentes maneras de acuerdo con el espacio donde los gitanos se vieran obligados a pasar el tiempo. Nieuwenhuys empezó a imaginar un campamento que permitiera

a los gitanos habitar la ciudad de manera más cómoda sin coartar su movilidad. Estos planos para un campamento modular dieron origen a la idea de “una Nueva Babilonia donde se construye bajo una cubierta, con la ayuda de algunos elementos móviles, una morada común, una vivienda temporal, remodelada constantemente: un territorio para nómadas a escala planetaria” (7). Influido por su estadía en el grupo pre-situacionista CoBRA, por la idea del *homo ludens* de Johan Huizinga, por los ideales de sociedad revolucionaria proclamados por Debord y Lefebvre, y por la efervescencia de su entorno, el artista holandés convirtió la conceptualización de esta utopía socialista en el motivo más importante de su trabajo personal durante décadas.

El primer paso de la conceptualización de *New Babylon*, después de imaginar una ciudad-deriva donde todos fueran libres tanto de “hacer” el entorno como de “hacer” la vida, es el establecimiento de cuatro condiciones previas, por las que se rige toda la producción dentro del proyecto. Éstas son “la automatización de todas las actividades ‘útiles’ y ‘repetitivas’” con la condición de liberar la “energía creativa” de las masas, la aplicación de “la propiedad colectiva del suelo y los medios de producción”, la abolición de los horarios colectivos de trabajo —ya que todas las actividades que los requerían serían automatizadas— y, finalmente, “la movilidad de cada individuo en el espacio” (15). La concepción del urbanismo utópico imaginado por el artista holandés requiere, entonces, de estos cuatro rasgos comunes. Después de imponérselos, produce maquetas, dibujos, planos y filmes que convierten su utopía en una especie de alternativa teórica a la función de la máquina dentro del capitalismo: en lugar de usar la automatización para reforzar la producción, la usa para liberar a la gente del trabajo; en lugar de usar a la ciudad para contener a los trabajadores, la usa para liberarlos.

En el mundo propuesto por el artista holandés, el comportamiento experimental de la deriva sustituiría la lógica del progreso y del trabajo; cambiaría el estatismo del “producir” por el dinamismo de un “habitar puro”. En este sentido, *New Babylon* también desafía las condiciones tradicionales de la arquitectura. Como anota Mark Wigley:

La vida diaria no sucede en la *New Babylon*. Es la *New Babylon*. Constant rechaza cualquier distinción entre el diseño y el deseo, entre la arquitectura y la psicología, entre el espacio y la vida social. “La espacialidad es social. En *New Babylon* el espacio social es espacialidad social. El espacio en tanto una dimensión psíquica (espacio abstracto) no puede separarse del espacio de la acción (espacio concreto)”. Toda transformación del espacio, no importa lo menor que sea, se entiende como una intervención directa en la vida social que produce una “reacción en cadena” de respuestas. Evolucionan nuevas formas de comportamiento, sólo para ser confrontadas por el próximo movimiento del espacio, y así continuamente. *New Babylon* es un vasto territorio de juegos donde la fantasía del arte experimental y crítico de sí que produjeron las vanguardias se ha convertido en un estilo de vida colectivo. El arte como una práctica discreta que critica el orden dominante se ha vuelto redundante. La vida diaria se ha convertido en una obra de arte multibarcante que usa todos los medios simultáneamente, un “urbanismo unitario” (14).¹

Una arquitectura en movimiento que sustituye a la arquitectura monolítica de la tradición. Un vasto territorio de juegos donde el habitante de la ciudad también es su hacedor. El “urbanismo unitario”, dinámico, que vivirán los habitantes de la Nueva Babilonia, puede ser leído en profunda compenetración con la actividad que el *flâneur* benjaminiano realiza con la ciudad donde camina. La gran diferencia entre ambos es que, en la obra de Constant Nieuwenhuys, ya no es esta figura del “explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor” (2008a M5,6) la que resignifica la ciudad con su exploración, sino que la ciudad misma da vueltas alrededor de sus habitantes, se va reconfigurando, convirtiéndose en un campo abierto que pertenece a todos en tanto que todos pueden transformarlo. Al imaginar esta ciudad-deriva, Nieuwenhuys quiebra la idea de “ciudad” como el órgano principal de la imaginación capitalista y

¹ En el Situacionismo, el “urbanismo unitario” es la práctica urbanística dislocada del sistema tradicional para convertirse en un urbanismo a favor de la deriva. Ver Navarro: 48.

la desvía, convirtiéndola así en un territorio recuperado por el pueblo “despierto”, o, en términos benjaminianos, redimido por medio de la revolución. Pero no se detiene en postular esa ensoñación, sino que teoriza ampliamente sobre ella. A la pregunta sobre cómo sería una ciudad donde el concepto de “trabajo” no existiera, Nieuwenhuys agrega: ¿cómo sería posible volverla real?

A pesar de la dedicación estructural y teórica que Nieuwenhuys invierte en su proyecto arquitectónico, al producir materiales como si tuviera la intención de construir la ciudad verdaderamente, el proyecto *New Babylon* puede ser visto desde los mismos términos que el *Konvolut K* benjaminiano: como una “tentativa sobre la técnica del despertar”. Así como Benjamin indaga sobre los materiales de un pasado que subsiste en el sueño de sí mismo, en sus representaciones, en sus mundos imaginados, el artista holandés imagina el funcionamiento de una sociedad “redimida” de las violencias del capitalismo y da testimonio no solamente de lo que prometen sus perspectivas informadas por la metodología situaciónista, sino también del deseo de cambio, de la potencialidad revolucionaria y transformadora que ha impulsado su proyecto artístico. Es de esta manera como su obra ha sido recuperada en diversas exposiciones y comentada académicamente: más como una obra de arte conceptual, o como un experimento arquitectónico imposible de ejecutar, que como una auténtica propuesta de diseño. Su imposibilidad evidente radica en la separación que hay entre la sociedad para la que la *New Babylon* está destinada —una que pertenece más a la ciencia ficción de los hermanos Strugatsky o de Stanislaw Lem que a la sociedad europea de su presente—. Donde Benjamin usó los materiales desechados por la historia para apuntar hacia la posibilidad de redención, Nieuwenhuys imaginó los procedimientos para crear el espacio de una sociedad ya redimida.

Después de contemplar el gigantesco proyecto artístico de Nieuwenhuys, sería prudente retomar la cita de Benjamin con la que introduce esta sección de mi texto. Si en el momento de su producción, *New Babylon* representó la tentativa de un intelectual comprometido por “actualizar la revolución” por medio de los recursos de su presente, al diseñar estructuras y espacios de acuerdo con las

posibilidades que tenía a la mano, ¿qué función cumple su eco en un mundo como éste, donde la técnica ha alcanzado un potencial inimaginable al servicio del capital e incluso las promesas de “libre espacio” y “autogestión” del discurso arquitectónico han sido reificadas? La “Troya de lo onírico”, que es la utopía constantiana, es quizás el producto más amplio que nos ha quedado de la facción urbanística del Situacionismo, y por la misma razón puede ser vista como un comentario sobre los problemas que se han trasplantado de esa época a la nuestra.

En un presente como éste, donde el asedio del espectáculo formulado por los situacionistas y el fantasma del progreso conviven con la supremacía de la técnica más allá de las capacidades individuales, la utopía de Nieuwenhuys se percibe extrañamente actual, como el reverso de los sucesos que ahora vivimos. Como dice Giorgio Agamben:

La sociedad en la que nos ha tocado vivir es aquella en la que todas las identidades sociales han sido disueltas y en la que todo lo que durante siglos y siglos ha constituido la verdad y la mentira de las generaciones que se han sucedido en la tierra ha perdido todo significado. En la pequeña burguesía planetaria, en cuya forma el espectáculo ha llevado a cabo a modo de parodia el proyecto marxista de una sociedad sin clases, las distintas identidades que han marcado la tragicomedia de la historia universal se hallan expuestas y recogidas en una vacuidad fantasmagórica (1996: 4).

En este fragmento, parte de una conferencia sobre el situacionismo, el filósofo italiano contrasta el extraño parentesco del deseo situacionista por una sociedad sin clases ni barreras con el absorbente sistema de ahora, donde cualquier corriente ideológica y desarrollo técnico son susceptibles de caer en la mercantilización y el espectáculo. Las formas presentes del espectáculo, que ofrecen la posibilidad incansable de “renovación” y “autogestión” por medio de las tecnologías disponibles, opina, no están tan alejadas del deseo situacionista. El problema es que el sistema económico, la estructura, no se ha alterado, y todas estas ventajas y posibilidades

son para quienes pueden disponer de ellas; en lugar de liberarnos, como Constant Nieuwenhuys hubiera querido, funcionan para reprimirnos aún más.

No hay futuro posible. Hariton Pushwagner y la pesadilla del capital

Hay relaciones entre el gran almacén y el museo, entre los cual(es) el bazar es un eslabón intermedio. La acumulación de obras de arte en el museo se asemeja a la de las mercancías allí donde, al ofrecérsele masivamente al paseante, despiertan en él la idea de que también tendría que corresponderle una parte (Benjamin 2008a L5,5: 420).

La cita de Agamben que sirvió para cerrar la sección anterior de este texto bien podría servir como una descripción de *Soft City*: una novela gráfica comenzada en 1969 y publicada hasta 2008 por el artista noruego Hariton Pushwagner, y que funciona como virulenta crítica social tanto de su presente como del nuestro. La novela consiste en 169 ilustraciones de mediana escala en blanco y negro que relatan veinticuatro horas de la vida de una familia sin nombre ni características específicas en la “Soft City” que da título a la obra. En ese tiempo nos encontramos con los rituales familiares del desayuno, la comida y la cena, el despertar, el cocinar, el trabajar, ir al mercado y demás arquetipos de la vida cotidiana en el capitalismo. A lo largo de la novela se va perdiendo el enfoque en los personajes —todos están dibujados de forma idéntica, y cuando aparecen en masa es imposible distinguir si la familia que seguimos al principio es la misma que vemos ahora— y se sustituye por un enfoque en las estructuras. Los dibujos simples y lineales de Pushwagner, que poseen cierto parentesco con las ilustraciones esquemáticas que componen *New Babylon*, dan un aura de similitud a cada suceso que se nos presenta, por lo que es difícil distinguir claramente qué estamos observando. A lo largo de la novela pasamos de la autopista a la oficina, de la oficina a una fábrica de armas, de la fábrica de armas al supermercado y, finalmente, a la escuela, por medio solamente de mínimos cam-

bios en la composición. Como señala Hayden Bennett, “Pushwagner construyó *Soft City* por medio de la repetición, y la repetición es la genialidad de Pushwagner. En su distopía imaginaria, la proliferación de Soft Meat, Soft Cream y Soft Pills evitan la diferencia y el diseño entre los habitantes. La estética de Pushwagner puede ser vista como una negación de un futuro como tal” (Bennett).

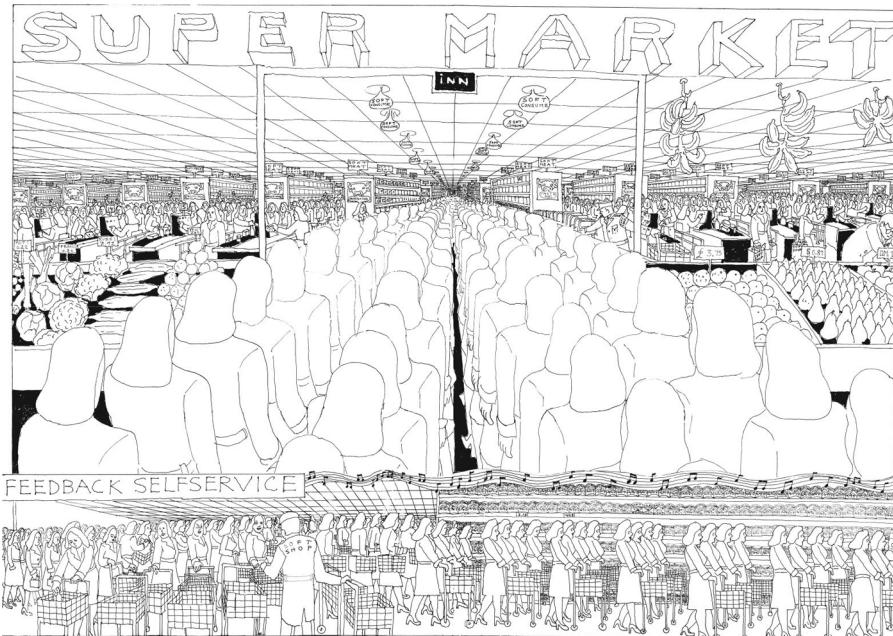


Imagen de la novela gráfica *Soft City* de Hariton Pushwagner (2008)

Al contrario del de Nieuwenhuys, quien discutió ampliamente su proyecto artístico con sus contemporáneos y sobre quien se mantiene una documentación intensiva, el trabajo de Pushwagner ha sido escasamente discutido en la academia. Esto se debe a una combinación de factores que van desde la pérdida de las ilustraciones originales en un robo en 1979, la relativa oscuridad en que el artista vivió durante la mayor parte de su vida, hasta la publicación noruega del libro en 2008. Sin embargo, en el ensayo de Martin Herbert que acompaña la versión norteamericana de *Soft City* —y que

es el documento más accesible para obtener un acercamiento crítico a la obra del noruego—, el periodista no solamente sitúa la obra entre las distopías de George Orwell y J. G. Ballard, sino que la descubre como una crítica al urbanismo y a la construcción burguesa de la ciudad moderna:

El diagnóstico de *Soft City* corre de forma paralela con el pensamiento arquitectónico alternativo que incluye los diseños de Constant Nieuwenhuys para una ciudad no-estática, alternativa y situacionista, la “Nueva Babilonia” donde el trabajo automatizado dejaría a los ciudadanos libres para alterar sus ambientes de forma perpetua mediante los elementos de la arquitectura modular [...] Éstas no eran propuestas realistas *per se*, sino reacciones ante la naturaleza alienante de la ciudad moderna y racionalizada, y ante el proyecto para hacer de la arquitectura un agente de control que acaso habrá comenzado en medio del siglo diecinueve, cuando el barón Haussmann dividió París en amplios bulevares rectos en los que fuera difícil hacer barricadas, y fácil disparar (165).

Las palabras de Herbert, entonces, facilitan pensar *Soft City* como resultado de una continuidad historiográfica y crítica que tiene puntos en común tanto con el trabajo de Benjamin como con el de Nieuwenhuys. Es, como la recopilación benjamíniana, una crítica a la alienación por medio de la arquitectura. Cualquier posibilidad de identidad, de juego, de sueño, ha sido sustraída de *Soft City*: las vestimentas idénticas de todos los individuos, las etiquetas idénticas de todos los productos, las avenidas rectas en punto de fuga que parecen interminables, dan testimonio de una ciudad que ha alcanzado el ideal de Haussmann, definido por Benjamin como “las perspectivas sobre las que se abren largas hileras de calles. Este ideal corresponde a la tendencia, habitual en el siglo xix, a ennoblecer las necesidades técnicas mediante pseudofines artísticos” (2008b: 60-61).

Para Benjamin, la haussmanización de París provenía de la intención netamente burguesa por controlar a la población y, al mismo tiempo, hacer pasar ese control como “artístico” o “amigable”.

Donde las calles del París remodelado de Haussmann se abrían para encontrar “la fantasmagoría hecha piedra” en forma de estatuas ecuestres, estaciones de policía o iglesias al final de las calles —símbolos de la civilización que funcionaban como aparatos de control—, las calles de Soft City simplemente no terminan. Los habitantes de la ciudad consumen su propio trabajo, lo ejecutan, disfrutan de él y hasta mueren por él (en las viñetas de la fábrica de bombas). Es por este carácter de alienación y control totales que la obra del noruego se puede leer como una visión paralela de la utopía propuesta por Nieuwenhuys: mientras que en el trabajo del holandés nos encontramos con la posibilidad de una ciudad completamente “abierta”, que ha sabido utilizar la técnica para el provecho de una humanidad extendida y liberar al individuo de las presiones impuestas por la lógica del capital, en el trabajo del noruego nos encontramos con el opuesto absoluto. Soft City es el lugar donde la técnica a favor del progreso se convierte en la máxima autoridad sobre la vida cotidiana; en esta ciudad, las lógicas del trabajo y de lo servil se han convertido en el único soporte de la existencia. “El parpadeo mortecino de la libertad mental” —dice Martin Herbert— “en este mundo sólo es reservado para la fantasía estandarizada, para la confusión, o para el odio” (166).

Resulta perturbador pensar que Pushwagner concibió Soft City en medio de los movimientos sociales que definieron la década de los sesenta para publicar su novela gráfica en el tiempo de alienación que “nos ha tocado vivir”, como dice Agamben. Al contrario del proyecto utópico de Nieuwenhuys, que ahora se puede dilucidar como aún más inalcanzable dada la condición de absoluta disparidad que nos ha legado el capitalismo tardío, el mundo dibujado por el artista noruego se percibe extrañamente cercano. No me refiero solamente a la idea de una sociedad mecanizada, cohesionada sólo por una administración tecnocrática que presiona a los individuos para hacerlos producir en el vacío, sino también a la representación arquitectónica que Pushwagner hace de su ciudad. El acomodo en avenidas y kilométricos edificios de departamentos resultarían familiares para cualquiera que viaje a las afueras de un centro urbano importante; la organización de los lugares de trabajo en amplios

cubículos que prefiguran a las oficinas sin divisiones recuerdan a cualquier centro de trabajo, y las ilustraciones del supermercado comunican inmediatamente a los grandes almacenes del presente. La sociedad que aparece en estas ilustraciones, subsumida en un mundo de deberes, de estímulos e información, corresponde al problema que la utopía de Nieuwenhuys intentó solucionar: la “pobreza de la experiencia” (Benjamin 2009b: 168) que Benjamin juzga como la principal consecuencia del desarrollo de la técnica a favor del capitalismo, y que conlleva la más profunda alienación.

El fantasma inacabable del progreso

En las dos propuestas artísticas que he leído a través del crisol propuesto por Walter Benjamin, como se ha visto a lo largo del desarrollo de este texto, es posible encontrarse con un par de reacciones paralelas —y, en cierta medida, complementarias— ante la amenaza de un capitalismo tecnocrático que se percibía motivo de distopía en la segunda mitad del siglo xx, y que ahora reconocemos acaso mejor que entonces. Al leer de manera unificada este par de materiales conservados de un pasado donde aún existía la esperanza revolucionaria por un futuro “mejor”, podemos hacer una evaluación de nuestro presente. Si bien la esperanza por una ciudad como la New Babylon propuesta por Nieuwenhuys resulta particularmente fantasmagórica, y es difícil separar el mundo apocalíptico imaginado por Pushwagner de las múltiples distopías que nos propone el espectáculo del presente, es posible distinguir en estas ciudades imaginarias —y por ello, posibles— el hilo negro que lleva de la crítica benjaminiana del presente a través de los materiales del pasado a la crítica estética del presente a través de un futuro posible y, finalmente, a una percepción del presente a través de cómo el pasado imagina su propio devenir.

Aunque el proyecto situacionista original no pasó de los años setenta, su influencia en la teoría arquitectónica y las prácticas contemporáneas del espacio ha sido particularmente amplia. Junto con las perspectivas teóricas de arquitectos y urbanistas del siglo xx que

imaginaron ciudades posibles, tales como Rem Koolhaas, Juhani Pallasmaa o Buckminster Fuller, los preceptos de “deriva” y la noción de que un espacio urbano puede ser performativo y versátil, heredados del Situacionismo, se han cimentado como parte vital de la arquitectura contemporánea. Podemos encontrar estas influencias, por ejemplo, en el concepto *freespace* que dio forma a la última Bienal de Venecia, o en las construcciones abiertas y luminosas que dominan varios espacios comerciales en la Ciudad de México. Estos ejemplos arquitectónicos, que toman algunos preceptos situacionistas y los integran como elementos del espacio reificado con “pseudofines artísticos”, para decirlo con Benjamin, al servicio del capitalismo tardío, pueden ser vistos como otra expresión del final de estas iteraciones del sueño revolucionario. Lo que antes era revolucionario ahora es parte del *mainstream*, y el futuro posible debe ser imaginado por medio de nuevos recursos.

A pesar de que los preceptos situacionistas hayan caído en una lógica desprendida del mercantilismo, haciendo que la amenaza distópica del presente sea estar sumergidos en una lógica del trabajo revestida de placer —como hubiera imaginado Aldous Huxley o como advierte Agamben—, la rememoración teórica de los sueños creados por Constant Nieuwenhuys y Hariton Pushwagner nos llegan ahora como meditaciones sobre el presente que habitamos. Si bien las concepciones del artista holandés que buscaba una arquitectura espaciosa y transformadora están abiertas materialmente para aquellos que pueden costearlas, el problema de fondo que buscaba atacar con su *New Babylon* (el hecho de que unos pocos, los “burgueses desocupados” de Benjamin, pudieran hacer suya la ciudad mientras otros apenas la integraran a su propia vida) es tan actual como fue en la Europa de los años sesenta. Si bien no vivimos del todo en la pesadilla hipercapitalista propuesta por Pushwagner, las funciones del espectáculo, de la violencia mediática y de la represión por medio del urbanismo que el noruego previó en su novela gráfica resuenan profundamente en nuestra actualidad.

A manera de clausura de esta meditación, recuerdo algunas palabras de Benjamin en su apunte “El carácter destructivo”, de 1931:

El carácter destructivo no ve nada duradero. Por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o montañas, él también ve un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso siempre tiene algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, sino con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo (2009a: 398).

Esta meditación benjaminiana sobre la potencialidad de la destrucción, que al mismo tiempo tiene engranado al potencial revolucionario, resuena cuando nos encontramos con las sociedades imaginadas en los dos estudios de caso que he desarrollado en este texto. En *New Babylon*, el carácter destructivo está solucionado en una infinita potencialidad de transformar el entorno, en un desmontar y apropiarse de los territorios en que se ha habitado históricamente de diferentes maneras; en este sentido, la ciudad utópica de Nieuwenhuys existe en lo que Agamben llama “una interrupción de la tradición donde el pasado ha sido completado y por lo tanto llevado a su final de una vez por todas” (1999: 153). La utopía modular y performativa implica la destrucción de los monumentos del pasado, la liberación continua de la energía revolucionaria. En cambio, la ciudad extremadamente reificada de Pushwagner implica una anulación de toda posibilidad de futuro, de revolución, y, por ende, de todo carácter destructivo. La “negación del futuro” que Hayden Bennett observa como la principal razón estética de *Soft City* implica la negación del proceso histórico, su “petrificación” (como diría el Benjamin de “París, Capital del siglo xix”) y la anulación del carácter destructivo de la sociedad, ergo, de su potencia revolucionaria.

“El carácter destructivo encarna la solución a las contradicciones insolubles que amenazan con reducir toda resistencia al *spleen*”, dice Irving Wohlfarth (119) en su lectura del fragmento benjaminiano. Filtrado en la ensoñación del niño que observa el automóvil con azoro, en la del personaje proustiano que observa caer los pliegues del vestido de su madre, en la del artista plástico que forma los planos de una ciudad imposible o en la del novelista gráfico que dilucida

un mundo donde toda posibilidad de revolución ha sido suprimida, este carácter destructivo se revela como el poder que el individuo tiene de reinventarse a sí mismo y dar continuidad a un proceso revolucionario por medio de su evaluación particular del espacio y de la historia. Las relecturas contemporáneas del discurso situacionista lo han hecho integrarse a la lógica de un capitalismo, que devora incluso las ideas de los pensadores más comprometidos haciendo que el ascetismo comunal devenga, como dice el crítico Pier Vittorio Aureli, “en su mera estetización como un estilo, como una atmósfera” (56). Sin embargo, eso no impide que un ejercicio de lectura de estos futuros posibles nos permita asediar el presente desde esa recuperación de la historia, que Benjamin veía como la potestad de una humanidad redimida: poder apropiarnos del pasado “citándolo en cada uno de sus momentos [...] lo que es inseparable de la capacidad de separar el pasado de su contexto, destruyéndolo para así regresarlo, transfigurado, a su origen” (Agamben 1999, 153).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO. “Violencia y esperanza en el último espectáculo” en *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani, 1996.
- AGAMBEN, GIORGIO. “Benjamin and the Demonic”, en *Potentialities*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- AURELI, PIER VITTORIO. *Menos es más*. Trad. María Serrano. Barcelona: Gustavo Gilli, 2016.
- BENJAMIN, WALTER. “Tesis sobre la filosofía de la historia”. *Obras 1, tomo 2*. Barcelona: Ábada, 2007.
- BENJAMIN, WALTER. *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda. Barcelona: Akal, 2008a.
- BENJAMIN, WALTER. “París, Capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes*. Trad. Luis Fernández Castañeda. Barcelona: Akal, 2008b.

- BENJAMIN, WALTER. “El carácter destructivo”. *Obras 2, tomo 1*. Barcelona: Ábada, 2009a.
- BENJAMIN, WALTER. “Experiencia y pobreza”. *Obras 2, tomo 1*. Barcelona: Ábada, 2009b.
- BENNETT, HAYDEN. “A Crack in the Mirror: On Pushwagner’s Soft City” [en línea] *Art in America*, 28 de septiembre, 2016. Artículo disponible en: <<https://www.artinamericanmagazine.com/news-features/news/a-crack-in-the-mirror-on-pushwagnerrsquos-soft-city/>> [fecha de consulta: 10 de septiembre de 2018].
- BERDET, MARC. *Walter Benjamin: La passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.
- HERBERT, MARTIN. “Afterword” en *Soft City*. New York: *The New York Review of Books*, 2016.
- LÓPEZ VELASCO, RENÉ. “Flâneur” en *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. Esther Cohen, ed. Ciudad de México: UNAM, 2016.
- NAVARRO, LUIS (ed.) *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista*, vol. 1. Trad. Luis Navarro. Madrid: Queimada, 1999.
- NIEUWENHUYSEN, CONSTANT. *La Nueva Babilonia*. Trad. Maurici Plá. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2009.
- PUSHWAGNER, HARITON. *Soft City*. New York: *The New York Review of Books*, 2016.
- RASSMUSSEN, MIKKEL BOLT (ed). *Cosmonauts from the Future. Texts from the Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. Copenhague: Nebula Press, 2015.
- WIGLEY, MARK. *Constant’s New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: o10 Uitgeverij, 1999.
- WOHLFARTH, IRVING. “Tierra de nadie. Sobre *El carácter destructivo*”. Trad. Marianela Santoveña, en *Walter Benjamin. Resistencias Minúsculas*. Esther Cohen, ed. Ciudad de México/Buenos Aires: UNAM/Godot, 2015.

Es licenciado en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo de investigación estudia las relaciones entre las prácticas artísticas contemporáneas y la teoría crítica, con especial atención en Jacques Derrida y Walter Benjamin. Su publicación más reciente es el artículo “La esperanza destituida. La recepción de los movimientos del 68 francés en el arte contemporáneo posterior a la masacre de Tiananmén” en el libro *Los 68: Memorias y reverberaciones* (IIFL/UNAM: en prensa). Actualmente es becario de la Fundación para las Letras Mexicanas.