

LOS SITUACIONISTAS Y LA ARQUITECTURA

Éste no es un artículo académico convencional. Por el contrario, deseo analizar una serie de temas que interesaban a los situacionistas, haciendo una especie de *collage* de comentarios sobre los que considero elementos clave de su pensamiento sobre la arquitectura y la ciudad, que eran, realmente, elementos de importancia básica para ellos. Estos elementos son los siguientes: 1. el minarete; 2. el campamento gitano; 3. la *dérive*; 4. Luis II, el rey loco; 5. el cartero Cheval; 6. el *Merzbau*; 7. Le Corbusier; 8. París; 9. la psicogeografía; 10. *Love on the Left Bank*; 11. las bicicletas blancas; 12. *détournement*; 13. la Caverna de la Antimateria; 14. Nueva Babilonia; 15. Watts; 16. la arquitectura de la desesperación; 17. Vienna's Place; y, finalmente, 18. Albisola.

1

Comienzo con el minarete. En 1948 Asger Jorn escribió un artículo titulado «¿Qué es un ornamento?», que se publicó en una oscura revista danesa. Ese mismo año, había pasado una temporada en Djerba, Túnez, que es el mismo lugar, creo, que visitó Paul Klee y que tanta influencia tuvo sobre su estilo de dibujo caligráfico. Entre las ilustraciones del artículo de Jorn había una «cola de caballo» y un minarete. La cola de caballo es una planta cuya estructura es muy similar a la del minarete pintado a su lado: una especie de serie de torres telescópicas, cada una con un diámetro inferior a la precedente, apiladas una encima de otra, y terminada en una diminuta torrecilla en el extremo superior. (Parece como si la imagen de la cola de caballo perteneciese a la famosa serie de fotografías de plantas de Blossfeldt, pero no he podido comprobarlo.) El argumento que Jorn quiere plantear se resume en su pie de ilustración: «Cola de caballo y minarete. Se parecen, no porque el minarete sea una copia de la planta, sino porque éste es el modo natural de la forma en la materia». Debajo, hay un yuxtaposición similar de un tótem y la rama de un castaño, también parecidos. Jorn observa que «la naturaleza del arte no es imitar las formas externas de la naturaleza (naturalismo) sino crear un arte natural. Una escultura natural fiel a su material será idéntica a las formas de la

naturaleza, sin buscar imitarlas». La arquitectura y la escultura, podría señalar yo, parecen estar aquí tratadas como si fuesen más o menos lo mismo.

Asger Jorn había ido a Djerba para confirmar las opiniones adelantadas por el teórico arquitectónico sueco Erik Lundberg. Según Jorn, que escribía a finales de la década de 1940, «Erik Lundberg parece ser el primero en el mundo civilizado, Estados Unidos incluido, que ha sido capaz de dar una definición de la oposición existente entre las actitudes clásicas europeas y las orientales sobre el arte, que es correcto, fiel a la realidad, y ofrece una perspectiva para explicar las obras de arte y su naturaleza». Para Jorn el emparejamiento de europeo frente a oriental corría paralelo a otros emparejamientos como clásico frente a espontáneo, idealista frente a materialista, apolíneo frente a dionisiaco, siendo él siempre partidario del segundo término: oriental, materialista, espontáneo, dionisiaco, etc. Obviamente, estos emparejamientos tienen un alcance muy poco definido, pero proporcionaron a Jorn un marco a partir del cual desarrollar sus ideas sobre el arte y la arquitectura; ideas que, como veremos, tuvieron una gran influencia en el pensamiento situacionista.

2

A continuación, el campamento gitano. Otro de los primeros miembros del grupo situacionista, que se remonta a la época de la Bauhaus imaginista, fue Giuseppe Pinot Gallizio, un artista italiano. Pinot Gallizio había desempeñado un papel importante en su ciudad natal del norte de Italia al defender los derechos de los gitanos a levantar campamentos. Esta defensa del nomadismo se convirtió en un elemento importante del pensamiento situacionista. El artista belga Constant, otro de los primeros situacionistas, diseñó un campamento gitano como proyecto arquitectónico, creando una maqueta de un complejo que se podía desmontar, transportar y volver a montar. Después de que la Internacional Situacionista fuera disuelta, la compañera de Debord, Alice Becker-Ho, escribió un fascinante librito sobre el idioma romaní. Hay una sensación obvia de que este interés por respaldar a los nómadas y a los gitanos podría estar también relacionado con el apoyo de Jorn a lo espontáneo y lo dionisiaco, por encima de lo clásico y lo apolíneo. Estar fijo, estático, es rechazar la actividad espontánea, permanecer, en cierto sentido, aprisionado en un único lugar de confinamiento. Constant diseñó, de hecho, como veremos, su proyecto de ciudad, Nueva Babilonia, que sería habitada sólo por transeúntes, en lugar de tener una población estable. De alguna forma, era como un único y enorme hotel a escala de ciudad.

3

Ahora, la *dérive*. Guy Debord escribió el texto clásico sobre la «Teoría de la *dérive*» –normalmente traducida como deriva– en diciembre de 1958, en el segundo número de *Internationale Situationniste*. La define como

«una técnica de tránsito fugaz por diferentes ambientes». Nótese, de nuevo, el gusto por la fugacidad y la espontaneidad. La idea básica de Debord es que este proyecto de vagabundeo por la ciudad no debería estar determinado por ningún plan preconcebido, sino por las atracciones o contraatracciones desalentadoras de la propia ciudad. Exige un «dejar pasar» las «razones usuales para el movimiento y la acción», podríamos casi decir que es un dejar pasar la identidad diaria. Debord parece haber sido inspirado en parte por el estudio titulado *Paris et l'agglomération parisienne*, de Paul Henry Chombart de Lauwe, publicado en 1952; y especialmente por sus mapas, que con frecuencia se usan como ilustración de la revista situacionista y en las propias obras de arte de Debord. Le impresionó especialmente un mapa que detallaba todos los movimientos hechos en un año por una estudiante que vivía en el *arrondissement* 16: «su itinerario traza un pequeño triángulo, sin desvíos, cuyos vértices están formados por la Escuela de Ciencias Políticas, su residencia, y la de su profesor de piano».

Horrorizado por esta rígida repetición de un patrón de movilidad fijo, Debord concibió su *dérive* como una forma de crear itinerarios completamente nuevos e impredecibles, dependientes de la casualidad y de los impulsos y reacciones espontáneos y subjetivos del vagabundo. El recurso a la casualidad nos recuerda, inevitablemente, la doctrina de la «casualidad objetiva» de André Breton, y sobre todo a su gran libro, *Nadja*, que registra una serie de paseos sin objetivo por París, puntuados por un patrón de atracción y repulsión hacia ciertos edificios, o tipos de edificios, en lugar de otros. Debord señala que esta técnica de *dérive* sólo es necesaria, de alguna forma, porque su proyecto más amplio de «psicogeografía» todavía no está suficientemente desarrollado. La psicogeografía haría posible la creación de mapas en los que se hubiese designado ya qué lugares o regiones favorecían el despertar de un tipo de respuesta afectiva o estética, de forma que se pudiese realizar una cierta planificación previa. Mientras tanto, la casualidad era el mejor método. (Es realmente significativo que este texto se escribiese mientras John Cage dirigía sus seminarios sobre procedimientos casuales en la School for Social Research de Nueva York. Quizá fuese una coincidencia.)

Una *dérive* podía durar unos minutos o incluso varios días. La duración carecía de importancia. Se podían utilizar taxis para conseguir un transporte rápido fuera del entorno habitual propio. (Una de las demandas situacionistas era la abolición de los coches privados y su sustitución por flotas de taxis de bajo coste.) Como el libro de Breton, la *dérive* también implicaba la posibilidad de encuentros casuales, de conocer a desconocidos. Debord sugiere incluso que el sujeto de una *dérive* podría ser invitado a visitar un lugar concreto en un momento dado, con la expectación de conocer a una persona desconocida, viéndose así obligado a presentarse aleatoriamente a los transeúntes en un esfuerzo por determinar si ésa era la persona que estaba buscando. Ésta se denominaba la técnica de la «posible cita». También revela un gusto por extraviarse en lugares

extraños: «pasar la noche en casas a punto de ser demolidas [...] pasear por catacumbas subterráneas, prohibidas al público, etc.». Aquí vemos la *dérive* como una especie de viaje onírico, incluso como una invitación a romper tabúes; o quizá, simplemente, a disfrutar de lo que podríamos considerar, en el registro arquitectónico, lo pintoresco gótico.

4

En cuarto lugar, «Luis II, el rey loco». El rey Luis II de Baviera construyó los palacios de Neuschwanstein, Herrenchiemsee y Linderhof, extraños caprichos colgados en la parte alta de las montañas, con un repertorio arquitectónico que varía de las torrecillas de cuentos de hadas a las grutas wagnerianas. Los caprichos del rey loco atraían a los situacionistas presumiblemente porque desafiaban los protocolos de la razón instrumental. El rey construía exactamente lo que deseaba, como quería, casi como si estuviese atraído por una especie de *dérive* constructiva. La idea de capricho parece crucial al pensamiento arquitectónico situacionista, como también lo era para los surrealistas. De alguna forma, sin embargo, «capricho» es una palabra demasiado débil, recordando como recuerda a Stowe o Stourhead, monumentos del pintoresco siglo XVIII; un calificativo mejor habría sido el de «arquitectura inconformista». Por otra parte, un constructor como Gaudí era un arquitecto profesional, a pesar de la idiosincrasia de su obra. Niki de Saint-Phalle, que ha construido extrañas casas en Francia e Italia, es un artista profesional. Quizá el aspecto principal es que todos estos edificios parecen combinar escultura con arquitectura, y ser obras de la imaginación desbocada, más que de la razón controladora. En la revista presituacionista *Potlatch*, Luis II fue invocado junto con Claude Lorrain, Piranesi y el cartero Cheval como un pionero de la psicogeografía.

5

Quizá el edificio más mencionado allí fuese el Palais Idéal del cartero Cheval, otro favorito de los surrealistas, que se encuentra en una pequeña aldea cercana a Lyon. En el museo de Silkeborg, Dinamarca, se halla una fotografía de Debord en el Palais Idéal. Instigado por un sueño basado, quizá, en recuerdos de un simulado palacio asiático que vio en la Exposición Universal de París, el Palais Idéal entra en la categoría de edificios de gran ornamentación aprobados por Jorn, que producen una sensación cuasi orgánica, como si hubiesen salido de la roca, en lugar de estar cuidadosamente planeado y construido por su obsesivo y artesanal creador. Además, hay abundantes referencias a la arquitectura norteafricana, a una mezquita árabe, a una casa árabe y a una construcción de estilo egipcio, según el propio Cheval. Es importante también que Cheval, como Constant o Pinot Gallizio o, incluso, Luis II de Baviera, no fuese un arquitecto profesional que trabajaba por encargo, sino un visionario dispuesto a dedicar su vida a hacer realidad su sueño. Aunque podríamos pensar que era un obseso compulsivo, desde otra perspectiva se le podría

describir como un hombre completamente libre, que dedicó el tiempo que no le consumía su profesión de cartero a su gran proyecto imaginativo. De hecho, incluso sus horas de cartero estuvieron dedicadas, en parte, a la tarea. Siempre iba buscando rocas útiles, la suave piedra caliza de la región, mientras pedaleaba por los caminos rurales con su cartera, y se paraba a dejarlas en la orilla para recogerlas más tarde, con su carro, y usarlas en el edificio.

6

El *Merzbau* de Kurt Schwitters en Hannover es, por así decirlo, la versión de arte inconformista de un artista en activo, un único cuarto lleno de señales y símbolos de un mundo imaginativo intensamente íntimo. Pero también resulta ordenado y elaborado, con un claro sentido del diseño geométrico y puntos focales cuidadosamente preparados para la vista. Para los artistas que componían el grueso del grupo situacionista, especialmente en sus primeros años, Schwitters era un modelo más apropiado que el rey loco y autoritario, con sus recursos aparentemente ilimitados, o que el extraño y sencillo cartero, con su único y compulsivo proyecto vital. Schwitters era perfectamente consciente de lo que hacía y por qué, aun cuando estaba dispuesto a utilizar los elementos de la casualidad o a seguir un impulso repentino. La escala de su trabajo era también menos grandiosa, casi doméstica. No es que los situacionistas no tuviesen un lado megalómano, sino más bien que sus visiones públicas verdaderamente grandiosas de construir ciudades revolucionarias completamente nuevas eran mucho más ambiciosas incluso que las de los artistas inconformistas, mientras que sus proyectos privados (películas, instalaciones, modelos, etc.) eran en realidad bastante viables.

7

La contrapartida del elogio que los situacionistas hacen a Schwitters puede encontrarse en el odio que sentían por Le Corbusier y por la arquitectura racionalista moderna en general. En cierto sentido, además, Le Corbusier se podía considerar como un rival, con sus propios planes urbanísticos megalómanos, diseñados, sin embargo, sobre una base intelectual muy diferente. El disgusto por Le Corbusier se puede encontrar muy pronto en los escritos de Jorn. Éste había estudiado pintura de joven con Fernand Léger, y había trabajado de hecho, en aquella época, en un proyecto de decoración pintada bajo la dirección de Le Corbusier. Según el más agudo comentarista del pensamiento de Jorn, Graham Birtwistle, «estos experimentos le produjeron una gran impresión, estimulando una antipatía por el tipo de teoría y práctica que había encontrado en París, y un duradero respeto por Léger y Le Corbusier, a quien Jorn evidentemente continuó considerando el más noble de los enemigos»¹. La polémica de Jorn con

¹ Graham BIRTWISTLE, *Living Art: Asger Jorn's Comprehensive Theory of Art Between Helbesten and Cobra, 1946-1949*, Utrecht, 1986.

Le Corbusier estuvo principalmente dirigida contra su funcionalismo, contra una idea que reducía la arquitectura a mero medio para un fin, en lugar de considerarla un fin en sí misma. Fue precisamente porque estaba buscando una forma de establecer una crítica a Le Corbusier, según parece, por lo que Jorn se volvió hacia Erik Lundberg con tanto interés y entusiasmo. Esencialmente se impuso la tarea, nunca completada, de elaborar una nueva contrateoría a la de Le Corbusier.

Uno de los principales argumentos de Debord contra el capitalismo se contenía en su película *Critique de la séparation*, estrenada en 1961, que incluía una llamada al ataque contra el conjunto de la sociedad, porque sólo una revolución total podría derrocar la separación de sujeto y objeto que el capitalismo implicaba. Jorn, un poco antes, había desarrollado su propia crítica de la separación, pero en un contexto diferente: la crítica a Le Corbusier.

Los funcionalistas lógicos veían un valor en la división de los elementos arquitectónicos en elementos de apoyo, aislamiento y cierre, de la misma forma que intentaban dividir las ciudades en distritos para familias con niños, distritos para ancianos, para estudiantes, artistas, etc. Se afirmaba incluso que es natural, como si las funciones de la vida pudieran dividirse entre sí. ¿Es, por ejemplo, el esqueleto humano el que sujeta el sistema muscular? ¿O son los músculos los que sujetan el esqueleto? ¿Es el tallo o es la savia el principio de sostén de un tulipán? ¿Puede un esqueleto mantenerse en pie sin músculos; pueden los músculos sujetar un esqueleto sin sangre? ¿Puede un tulipán mantenerse erguido sin ayuda de su savia?

Como observa Birtwistle, «el polémico argumento de Jorn está claro: el diseño moderno necesita aprender de nuevo la lección de la unidad orgánica de la vida natural y material». El propio Jorn lo resumió como sigue, en otro artículo: «Los funcionalistas han definido el urbanismo como la creación de nuestro marco para vivir. Para ampliar esta buena idea debemos sustituir el marco racionalista por una forma de trabajo artística, en la que todas las ramas del arte cooperen en un “arte de unidad” orgánico». Esto, por supuesto, era lo que Schwitters buscaba al unir la pintura, la escultura y la arquitectura en el *Merzbau*. Visto de otra manera, la afirmación subyacente de Jorn era que «el marco para vivir» no podía ser impuesto desde el exterior por urbanistas y arquitectos. Debía construirse en cooperación con los propios habitantes de la ciudad, cuya aportación libre era necesaria, al igual que el esqueleto necesitaba los músculos y el tallo la savia. De esta forma, la crítica a Le Corbusier se convirtió en una teoría del «urbanismo unitario», que a su vez se convirtió en una teoría de las doctrinas políticas de la democracia consejista y el control por parte de los trabajadores que caracterizó el levantamiento de mayo de 1968.

8

El centro del pensamiento situacionista, por supuesto, era París. París era la ciudad en la que vivían, de la cual amaban ciertos aspectos y odiaban

otros, y fue la ciudad en la que se levantaron las barricadas de mayo. Los situacionistas paradójicamente combinaron un interés revolucionario –incluso utópico–, por crear un París del futuro completamente nuevo, con una vena fuertemente conservacionista, condenando incesantemente la destrucción de viejas calles y protestando contra la «modernización» burocrática de la ciudad. Por ejemplo, la destrucción de la *rue* Sauvage, en el *arrondissement* 13, se lamentó específicamente en *Potlatch*. Más tarde, la destrucción de la antigua zona de mercado alrededor de Les Halles, para crear un centro comercial y un museo de arte, fue duramente atacada por Debord. Cuando yo colaboré en la organización de la exposición situacionista en el Beaubourg, Debord indicó que no podría asistir porque había jurado no poner jamás un pie en el edificio. En primer lugar, llevaba el odiado nombre de Pompidou, el enemigo maldito del mayo de 1968, y, en segundo, era la fruta envenenada de la destrucción del anterior bullicio de vida callejera y de café, amada por Debord y sus camaradas.

Por otra parte, se señalaron diversas áreas de París para que se les prestase una atención positiva. El *arrondissement* 7 –el distrito situado alrededor y detrás de Les Invalides– se invocó favorablemente. La plaza des Missions Étrangères, cerca de la unión de la *rue* de Babylone y el boulevard Raspail, se recomendaba específicamente. El número 36 de la *rue* des Morrillons fue objeto de elogio. Éste podría ser el *abbatoir* [matadero], según mi mapa. Sería fácil hacer una visita situacionista de París, porque los dos mapas plegables de la ciudad pertenecientes a Debord escogen específicamente las áreas por las que vale la pena vagar e indican con brillantes flechas rojas posibles direcciones para los viajes en taxi entre ellas. Las áreas de la ciudad sugeridas para una especial atención e investigación fueron el Butte-aux-Cailles, cerca de la *place* d'Italie; el «continente de Contrescarpe», presumiblemente el área que rodea a la *place* de la Contrescarpe; la Morgue; Aubervilliers, justamente a la salida de la ciudad hacia el norte; y el Désert de Retz. En este sentido, podemos ver que la aparente llamada hecha por los situacionistas a la revolución «total» debe ser un tanto matizada. Aunque las relaciones sociales deberían transformarse por completo, se debería honrar y conservar lo mejor del pasado. De hecho, en muchos de los textos de Debord hay una nota fuertemente elegíaca y un intenso interés por el pasado, no sólo por sus luchas y sus revoluciones fracasadas, sino también por su literatura y sus monumentos.

9

Una breve nota sobre la psicogeografía, el campo de investigación que guió a los situacionistas en su valoración de la ciudad y de su arquitectura. El que primero la introdujo en el discurso situacionista fue Guy Debord, de la siguiente forma:

La palabra *psicogeografía*, sugerida por un *kabyle* analfabeto como término general para el fenómeno que algunos de nosotros estábamos investigando alrededor del verano de 1953, no es demasiado inapropiada [...]. La *psicogeografía* podría

establecer por sí misma el estudio de las leyes precisas y de los efectos específicos del entorno geográfico, conscientemente organizado o no, sobre las emociones y el comportamiento de los individuos. El adjetivo *psicogeográfico*, que conserva una vaguedad bastante satisfactoria, puede aplicarse así a los resultados a los que llegue esta investigación, a su influencia en los seres humanos, e incluso más en general a cualquier situación o conducta que parezca reflejar el mismo espíritu de descubrimiento.

A continuación sigue un ejemplo en forma de pregunta: «Desde hace tiempo se dice que el desierto es monoteísta. ¿Es ilógico o carente de interés señalar que el distrito de París situado entre la *place* de la Contrescarpe y la *rue* de l'Arbalète [¿de nuevo el continente?] conduce más bien al ateísmo, al olvido y a la desorientación de los reflejos habituales?».

En esta fase precoz del pensamiento situacionista, la idea principal era simplemente hacer propuestas delirantes, tan seductoras como fuese posible, con el objetivo de transformar «toda la vida en un juego fascinante: el principio lúdico anterior al principio de trabajo, *homo ludens*, en palabras de Huizinga, antes del hombre pensador o trabajador. Las galerías de Chirico podrían ser modelos de una nueva arquitectura urbana, los cuadros de puertos al anochecer pintados por Claude Lorrain tienen una extraña belleza: no «una belleza plástica –la nueva belleza sólo puede ser una belleza de situación–, sino simplemente la presentación particularmente conmovedora, en ambos casos, de una suma de posibilidades». Así, desde el comienzo, la psicogeografía se ligó a la creación de situaciones; y el concepto de situaciones se amplió, con el tiempo, para abarcar no sólo la ciudad, sino a toda la sociedad, a la totalidad de posibilidades abiertas en una comunidad no alienada. Debord continúa mencionando algunos otros proyectos prácticos. Por ejemplo, todas las estatuas ecuestres de París deberían quitarse y montarse de nuevo en medio del Sahara, dispuestas como para «una carga de caballería artificial». ¡De hecho, no todas las ciudades de París, sino todas las estatuas «de todas las ciudades del mundo!» El nuevo conjunto debería estar «dedicado a la memoria de los mayores masacradores de la historia, desde Tamburlaine al general Ridgway. Aquí –concluye Debord– vemos reaparecer una de las principales exigencias de nuestra generación: el valor educativo». En la propia ciudad, una nueva conciencia del efecto atmosférico de las calles haría posible crear nuevas y fascinantes variedades de experiencia emocional, mediante la creación de decorados urbanos, de forma «análoga a la combinación de sustancias químicas puras en un infinito número mezclas».

10

El libro de fotografías de Ed van der Elsken, *Love on the Left Bank*, nos proporciona una idea fascinante de la vida que realmente vivían en París los futuros situacionistas, entonces todavía rebeldes letristas o imaginistas. El personaje central, un mexicano –cuyo punto de vista parece adoptar el fotógrafo– ha llegado a París como autoestopista, y duerme en los ban-

cos. Pronto hace nuevos amigos y vaga de café en café con una chica australiana, en busca de la escena. El libro consiste principalmente en fotografías de los cafés de la *rive gauche*, retratos de sus moradores dormitando, abrazándose, bebiendo, metiendo dinero en la máquina de discos, jugando al ajedrez, susurrando, vendiendo hachís, leyendo libros de psicología, actuando como guías turísticos que enseñan las salas de fiestas a los turistas, mendigando, tocando la guitarra, entregando folletos publicitarios en la calle, pintando, sonriendo, comiendo emparedados de queso, durmiendo en un cine de noticias o en el metro, discutiendo, cantando, fumando hachís, coqueteando, emborrachándose, empezando una pelea, bailando, reconciliándose, escuchando música, esperando sin más, siendo llevados a la cárcel, soñando, enamorándose. Finalmente, vuelve a México. De hecho, es una vida muy confinada, limitada por la falta de dinero y, supongo, la falta de objetivo, si ésa es la palabra. Parece de noche todo el tiempo. ¿Quién sabe lo que pasa a la luz del día?

Es el mismo mundo o, al menos, un mundo que se superpone al celebrado por Debord en su película *Sur la passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, realizada en 1959, que es también una especie de documental, un documental de vanguardia, realizado dos o tres años después del libro de Van der Elsken. Las cosas ha cambiado mucho. Debord comienza por invocar la arquitectura del barrio de la *rive gauche*, Saint-Germain-des-Prés. En altos edificios vive la gente corriente, indefinida, los *petits bourgeois*, en edificios diseñados para refugiarlos de la vida callejera de abajo. Los de abajo, los jóvenes que vimos en el libro de Van der Elsken, son miembros de una especie de microsociedad provisional. Están en los márgenes de la economía. Son consumidores más que productores; sobre todo, consumen su propio tiempo, su propio tiempo libre. La vida no cambia mucho. Vuelven una y otra vez a los mismos lugares. Nadie quiere irse a dormir. Buscan una salida. Están perdidos en una especie de laberinto. No tienen sentido del futuro. Nunca volverán a ser tan libres. Todo parece efímero, incluidas las relaciones. Su libertad es en realidad sólo un sueño. Su sentido lúdico es inherentemente inestable. En cualquier momento, la vida diaria puede reclamar sus derechos. El juego en el que participan tiene impuestos unos límites espaciales muy estrictos.

Fuera de su pequeña área, hay toda una ciudad en la que uno nunca se encuentra a nadie conocido. A veces, la policía llega y se lleva a algunos, quizá a una institución, quizá para devolverlos a su detestada familia. Al menos éstos, los sujetos de la película, son conscientes de la inadecuación del área en la que viven. Quieren (ahora Debord cambia al «nosotros») encontrar otra forma de utilizar el paisaje urbano, quieren encontrar nuevas pasiones. La atmósfera de los lugares que frecuentan les hace sentir la potencial fuerza de una arquitectura que todavía ha de ser creada, su fuerza para proporcionar una base y un marco de juegos con mayor sentido. El actual entorno urbano simplemente proclama, con violencia, los requisitos y los gustos de la sociedad dominante. Hay que cambiarlo todo. Aquí la pantalla se queda en blanco.

Lo interesante de la película de Debord es la forma en que de una crítica a la espacialidad y a la arquitectura se desprende directamente una llamada a la revolución. Es como si la arquitectura fuese el punto en el que el poder oculto de la sociedad dominante se impone más directamente, aunque sea una forma que pasa desapercibida. Es en este punto donde podemos comenzar a ver cómo la crítica a la arquitectura urbana, el proyecto de urbanismo unitario, se pudo transformar en una llamada a la revolución social. Comienza con una microsociedad marginal, situada fuera del mundo del trabajo, que se las arregla como puede, vende en la calle, roba, y de ahí pasa a analizar la forma en la que, aunque todos sueñan con salir de allí, volver a México (por ejemplo) se ven realmente atrapados en su pequeña área. La única forma de salir es el furgón policial. Están atrapados no sólo por su falta de visión, aunque ésta forme parte de la historia, sino también por la fragmentación espacial de la sociedad, su segregación en diferentes microsociedades que no llegan realmente a encontrarse. De ahí el proyecto de urbanismo unitario, que en sí se considera que implica una revolución social. La sociedad en conjunto, la sociedad totalizada, tiene que transformarse para que las microsociedades particulares puedan también cambiar.

11

Cuando llegó la revolución y la microsociedad rompió sus límites, en mayo de 1968, cuando la retotalización parecía estar a la orden del día, aun así fracasó. Quizá el único esfuerzo práctico que se conservó fue el proyecto de las bicicletas blancas de Amsterdam, organizado por los provos, para quienes Constant era una importante fuente de ideas. Las bicicletas blancas las podía llevar cualquiera, y dejarlas en la calle cuando terminaba el trayecto para que cualquier otro las usase en otro trayecto, y así sucesivamente. Un transporte gratis y espontáneo a cualquier lugar de la ciudad. Se asimila a la idea de la *dérive*, más que a la de urbanismo unitario, pero durante un tiempo, mientras hubo voluntad, pareció funcionar. Quizá fue lo más cerca que estuvieron los situacionistas de cambiar el entorno urbano. La principal actividad de mayo de 1968, sin embargo, fue la promoción de ocupaciones de edificios y, lo más celebrado de todo, la realización de pintadas. Las ocupaciones cambiaron las relaciones de poder, temporalmente, pero no cambiaron la arquitectura. Las pintadas entraron en la memoria popular, pero al final las borraron.

12

Los proyectos más locos de *détournement* de los situacionistas nunca despegaron. En *Potlatch* se habían planteado diversas propuestas visionarias: el metro debería funcionar toda la noche, deberían construirse pasarelas aéreas especiales para facilitar el tránsito por los tejados, las iglesias deberían convertirse en parques para los niños (o en casas de terror), las estaciones de ferrocarril deberían dejarse exactamente como están (si bien debería eliminarse de ellas toda la información sobre horarios y viajes).

Los cementerios deberían abolirse. Las prisiones deberían abrirse. Los nombres de las calles deberían cambiarse. Todos los museos deberían ser cerrados y las obras de arte distribuidas, para que las colgasen en bares y cafés árabes. El *détournement* ya había sido formulado como estrategia en «*Les Léèvres Nues*» [«Los labios desnudos»], en mayo de 1956, en un artículo sobre sus métodos escrito en colaboración por Guy Debord y Gil Wolman. Esencialmente, la idea era algo como el concepto de refuncionalización de Bertolt Brecht. (De hecho, Brecht se cita positivamente en el artículo, cuando se hace referencia a los cambios en los clásicos, así que quizá hubiese una conexión directa.) Las dos ideas básicas que subyacen al *détournement* fueron las de recontextualización y plagio activo, ideas que se encontrarán posteriormente en los escritos de Kathy Acker, quien ciertamente había leído a Debord y a los situacionistas.

El artículo trata principalmente de la refuncionalización literaria: insertar fragmentos de un texto en otros para cambiar su significado y su efecto, crear significados nuevos e inesperados mediante una yuxtaposición sorprendente de pasajes bien conocidos, cambiar el sentido de los textos existentes mediante una serie de cambios de palabras, etc. Pero había también partes dedicadas al cine (la fuerza del montaje) y a la arquitectura:

En la medida en que la nueva arquitectura debe evidentemente comenzar con una fase barroca experimental, el complejo arquitectónico –que nosotros concebimos como la construcción de un entorno dinámico relacionado con las formas de comportamiento– refuncionalizará probablemente las formas arquitectónicas existentes, y en cualquier caso hará un uso plástico y emocional de todos los tipos de objetos refuncionalizados: la sustitución de la difunta tradición escultórica por grúas o andamiajes metálicos dispuestos de manera calculada. Esto es escandaloso sólo para los más fanáticos admiradores de los jardines clásicos franceses.

A la escala de la ciudad, Debord y Wolman diseñaron un ambicioso plan para transferir vecindarios completos de una ciudad e insertarlos, exactamente como estaban, a otra. «La vida nunca puede provocar excesiva desorientación: una refuncionalización de este nivel la haría realmente hermosa».

13

Poco después, Pinot Gallizio trazó un plan de «pintura industrial», una refuncionalización, en efecto, tanto de la arquitectura como de la cadena de montaje, ligando ambas. Inventó una especie de máquina al estilo Heath Robinson que, utilizando pinturas industriales, pudiese cubrir rollos de lienzo, alimentados a través de ella, con manchas arbitrarias de pintura. De alguna forma, por supuesto, estaba pensada como una refuncionalización conceptual de Jackson Pollock, insertando su estilo de pintura en un absurdo contexto industrial. Pinot Gallizio desarrolló después la idea sugiriendo que rollos inmensos de pintura industrial podían utilizarse como pavimentos de *autostrada*, hasta que todas las carreteras de

Italia acabasen asfaltadas de expresionismo abstracto. Más modestamente, Gallizio construyó realmente una «caverna de la antimateria» con sus pinturas industriales, dando forma a paredes y techos, creando una caverna o gruta que era un entorno pictórico completamente artificial. Me pareció una experiencia extraña entrar en ella, cuando la reconstruyeron en el Beaubourg, después de que el hijo de Gallizio encontrase los rollos originales, almacenados en un sótano. Pensé que era una refuncionalización de la pintura, no sólo como arquitectura, sino incluso como naturaleza, porque las paredes de la caverna se combaban y parecían cubiertas por una especie de extraño depósito, a punto de desmoronarse o gotear.

14

El proyecto de Nueva Babilonia de Constant, por otro lado —que fue el intento más ambicioso de prever las posibles implicaciones del urbanismo unitario—, parecía completamente futurista y me atrevería a decir que, incluso, racionalista. El título se tomó de la película realizada en la URSS por Kozintsev y Trauberg en 1929 sobre la Comuna de París. Así, el nombre dado por Constant a esta ciudad utópica invocaba dos revoluciones, una en San Petersburgo y la otra en París. La visionaria ciudad de Constant era esencialmente lineal y parecía diseñada principalmente para una población nómada. Los helicópteros y aviones del futuro podrían llegar a campos de aterrizaje, y los viajeros podrían quedarse tanto como desearan, antes de seguir en lo que, supongo, sería una especie de *dérive* futurista, interurbana y aérea. Mientras estuviesen en Nueva Babilonia podrían, sin embargo, decidir democráticamente cómo asignar el espacio estructural, porque todas las paredes serían móviles al toque de un interruptor. De manera similar, el clima interno estaría completamente controlado: todo podría pedirse, desde una sauna a una tormenta de nieve. Nueva Babilonia, de hecho, combinaba características del comunismo de consejos o el control de los trabajadores (aunque con viajeros en lugar de trabajadores, ya que todo estaría automatizado) con el compromiso con la fugacidad y una visión confiada sobre el poder de la tecnología. De hecho, el proyecto de Constant parece más factible ahora, cuando leemos sobre sistemas de calefacción inteligente y demás, que en la época en la que fue concebido, hace unos cuarenta años.

De todas las ciudades futuristas diseñadas en aquella época —y hubo muchas— la de Constant sigue siendo la más fascinante. Consciente, por supuesto, de la crítica que sus colegas habían hecho a la arquitectura, cuidó mucho de que los habitantes de su proyecto fuesen controladores democráticos de su forma práctica, cambiándola día a día para adaptarla a sus necesidades o, supongo, en términos psicogeográficos, a su deseo de experimentar nuevos estados emotivos. Incluso permitió la programación de luz coloreada y perfumes. Al mismo tiempo, siguiendo a Pinot Gallizio, imaginó una ciudad de gitanos, nómadas que se movían cuando les apetecía y allí donde deseaban ir, siempre, supongo, gratis, como si los aviones del futuro fueran las bicicletas blancas que Constant promo-

vería más tarde. Los modelos de plástico también estaban diseñados para ser a un tiempo arquitectónicos y esculturales, para funcionar como objetos estéticos por derecho propio, y como previsiones de futuras construcciones.

15

Constant, sin embargo, parece haber abandonado por completo el deseo de conservar las ciudades ya existentes que tenemos hoy, o incluso sus elementos. Trabajó con una *tabula rasa*. Quizá imaginaba que las ciudades en las que vivimos en la actualidad habían sido destruidas por una especie de catástrofe, o habrían sido quemadas hasta los cimientos por un levantamiento masivo, una especie de revueltas de Watts a escala mundial. Los situacionistas, por supuesto, dieron la bienvenida a las revueltas de Watts cuando se produjeron en Los Ángeles a mediados de la década de 1960. Fueron evocadas de nuevo recientemente por dos ex situacionistas expulsados, T. J. Clark y Donald Nicholson Smith, como un modelo revolucionario bien recibido. Pero parece haber una diferencia entre destruir tu entorno y transformarlo, por muy grande que sea la presión bajo la que uno actúa. Hay algo extraño en la ausencia de pasado de Nueva Babilonia, una sensación de que, de alguna forma, el concepto de nuevo ha sido llevado demasiado lejos, al extremo opuesto de lo viejo, mucho más lejos de lo que Debord deseaba llevarlo. Debord se identificaba con Lacenaire, el asesino de *Los niños del paraíso*, la gran película de Marcel Carné. Dejando a un lado la identificación de Debord con una figura que Mary Joyce ha descrito como la de un «dandi/forajido», a mí me llamó de nuevo la atención la nostalgia por el París perdido, en el que una multitud no alienada llenaba las calles y disfrutaba de un espectáculo que hablaba a un tiempo desde y a su condición.

16

Recientemente, pensando en qué tipo de arquitectura podría interesar hoy en día a los situacionistas, me encontré ante un problema. ¿No se habría convertido la arquitectura definitivamente en parte del espectáculo, al menos en sus formas más reconocidas? Espectaculares bloques de oficinas en Londres o Kuala Lumpur, espectaculares museos en Los Ángeles o Bilbao, espectaculares nuevos aeropuertos en Tokio o Hong Kong. ¿Quizá deberían todos ser arrasados hasta los cimientos? Sólo se deberían conservar los clásicos. Por otra parte, había nuevos tipos de arquitectura que emergían en otras partes de la misma sociedad. Pensé en el proyecto de Margaret Morton, *The Architecture of Despair*, partes del cual se han publicado en el libro de Diana Balmori y Margaret Morton, *Transitory Gardens, Uprooted Lives*². Es un libro que trata sobre jardines creados y cuidados por personas sin hogar en el campo desolado en el que han

² Diana BALMORI y Margaret MORTON, *Transitory Gardens, Uprooted Lives*, New Haven, Connecticut, 1993.

construido sus provisionales chabolas. O hay otro proyecto similar, el de *Landscapes of Despair* de Anthony Hernández, otro archivo fotográfico de las viviendas abyectas y transitorias de los sin hogar, esta vez en Los Ángeles, principalmente en la zona vacía que hay a lo largo de las autopistas³. Éstos son los arquitectos inconformistas de hoy.

17

En cuanto a la propia actitud de Debord, me impresionó la forma en que, en su última película, hace una cita de *Johnny Guitar*, de Nicholas Ray: específicamente la escena en la que la figura al margen de la ley, un músico ambulante, un nómada, el propio Johnny Guitar (interpretado por Sterling Hayden) aparece inesperadamente en el Vienna's Place, un salón y casa de juego en medio de ninguna parte, regido por una antigua amante, Vienna (interpretada por Joan Crawford). Es como si el nómada tuviese que dejar por fin de vagar, que intentara llegar por fin a casa, por muy ajena que pudiese parecer. Por supuesto, es una esperanza sentenciada. Una airada banda de linchadores quema el Vienna's Place hasta los cimientos. No hay opción: la vida nómada es la única que hay. Quizá, al final, la opinión que Debord tenía de la arquitectura fuese una opinión trágica, la de que no había una gran solución, la de que uno estaba sentenciado a representar el papel de vagabundo al margen de la ley, pero tal vez éste fuese, después de todo, el papel más honrado que hay. El Vienna's Place era el hogar soñado pero, al final, tenía que acabar en llamas, como los acontecimientos de mayo tenían que acabar en fracaso. Aun así, había poco que lamentar y mucho de lo que estar, en tono elegíaco, orgulloso.

18

Quiero terminar, sin embargo, con una nota más optimista. En 1974, se publicó en Turín un libro sobre el jardín de Asger Jorn en Albisola⁴. Básicamente, Jorn, antes de morir, había transpuesto un grupo de edificios vernáculos que miraban al mar, convirtiéndolos en una especie de jardín cerámico, con esculturas pintadas, mosaicos de azulejos, murales de materiales encontrados, etc., unidos, por supuesto, con camas y macetas de flores. Guy Debord escribió un ensayo para el libro titulado «Acerca de la arquitectura silvestre». Comenzó recordándonos que los situacionistas habían llamado a la construcción de nuevos tipos de ciudad, de entornos favorables a la expresión de incontables pasiones nuevas. Naturalmente, continúa, esto no era fácil de conseguir y, como resultado, se vieron obligados a intentar conseguir otro objetivo, uno incluso más difícil de llevar a cabo. Como resultado, tuvieron que abandonar sus proyectos y sus grandes talentos se malgastaron, como sucede con los de otros muchos cientos de millones.

³ Anthony HERNÁNDEZ, *Landscapes of Despair*, Hannover, 1995.

⁴ Alberico SALA y Guy DEBORD, *Le jardin d'Albisola*, Turín, 1974.

Debord pasa entonces a considerar el jardín inconformista de Jorn. Recuerda a Jorn y la importancia de su papel en la historia de la Internacional Situacionista. Recuerda cómo Jorn, lo que a menudo se olvida, fue uno de los primeros en desarrollar «una crítica moderna a las formas más recientes de arquitectura represiva». En Albisola, continúa, Jorn demostró que, sean cuales sean nuestros fallos a gran escala, cada uno de nosotros se puede apropiarse de su espacio, hacer el mundo a pequeña escala como deseamos que sea. A partir de lo que al principio podría parecer un caos de escombros y trastos viejos, Jorn había conseguido realizar una obra compleja y unificada. Para aquellos que recuerdan el apasionado conflicto habido entre los situacionistas y la arquitectura, sugiere Debord, Albisola se puede considerar una especie de Pompeya inversa: los perfiles de una ciudad que todavía no ha nacido. Había sido una obra en colaboración, que proporcionó al menos una idea de las formas de «juego colectivo» que podían por sí solas poner fin a la separación, típica de nuestra sociedad, entre la cultura y la vida cotidiana. A continuación, Debord invocó –una vez más, después de tantos años– el ejemplo del cartero Cheval, que construyó una arquitectura monumental completamente solo; y al rey de Baviera, que había hecho lo mismo con muchos más medios. Jorn había demostrado lo que se podía hacer con «sólo un poco de tiempo, un poco de suerte, una salud suficientemente buena, suficiente dinero, un poco de pensamiento, y también, buen humor».

Los situacionistas, señala, tenían las reservas de humor que tanto se necesitaban, dado el escándalo que produjeron. Para aquellos que preguntan en vano si no habría sido mejor que los situacionistas no hubiesen existido, sugiere una pregunta diferente: ¿no habría sido mejor darles dos o tres pueblos para reconstruir, en lugar de frustrarlos hasta el punto de que intentasen subvertir la sociedad? Pero entonces otros podrían explicar que el resultado habría sido el mismo. Intentar comprarlos sólo habría servido para avivar su insaciable apetito de cambio. Y así mi *dérive*, desde el minarete al jardín inconformista, llega a su fin.