

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI: DEL LABERINTO AL CIRCUITO. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ANDAR COMO PRÁCTICA ESTÉTICO-POLÍTICA*

Irene Valle Corpas

Universidad de Granada

Data recepción: 2016/09/13

Data aceptación: 2017/07/23

Contacto autora: irenevalle1991@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5153-5994>

RESUMEN

La imagen del laberinto ha sido objeto de múltiples revisiones en el dominio artístico durante todo el siglo XX. Pero fue la década de los sesenta la que hizo de ella una figura esencial para numerosos teóricos y creadores que se negaban a seguir los preceptos del urbanismo dominante. A partir de la noción deleuziana de pliegue, el presente artículo pretende esclarecer las razones que motivaron el rescate de ciertos aspectos del arte Barroco y determinar cuál es su relación con el recurso a lo laberíntico y el andar performativo. Para finalizar, trataremos de situarnos en las últimas décadas de la centuria con el objetivo de comprobar qué fortuna ha tenido esta metáfora como mecanismo de actuación política.

Palabras clave: laberinto, pliegue, Barroco, Internacional Situacionista, Surrealismo

ABSTRACT

The image of the labyrinth was reworked on numerous occasions by artists during the twentieth century, though it was in the 1960s that it became an essential figure for many theorists and creators who refused to follow the precepts of urbanism, in all their dominant forms. Making use of Deleuze's notion of folding, this paper aims to clarify the factors that motivated the recovery of certain aspects of Baroque art, while also attempting to determine its relationship with the recourse to the labyrinthine and performative walking. Finally, we will look at the final decades of the century and assess the fate of this metaphor as a mechanism for political action.

Keywords: labyrinth, folding, Baroque, Situationist International, Surrealism

Llamaremos a este hombre el viajero – si por casualidad ello es necesario – a causa de la lentitud de su paso, a causa del extravío de sus ojos. Marguerite Duras, El amor.

Ya no sé volver a la salida. Desciendo, luego subo. Y hago un giro. Laberinto. No pude salir nunca. Y ahora habito para siempre en el interior de un edificio que sin duda va a derrumbarse, víctima de una secreta enfermedad. Nadar, citado por Walter Benjamin en Obra de los pasajes.

Ya lo apuntó Foucault: “la inquietud actual concierne fundamentalmente al espacio, sin duda mucho más que al tiempo; el tiempo no aparece probablemente sino como uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se reparten en el espacio”¹. Precisamente por ser la época del espacio, el siglo XX fue también deleuziano, pues Gilles Deleuze poseía una brillante capacidad para fabricar toda una serie de conceptos con los que cartografiar y pensar el espacio hasta

Ligne active prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement (fig. 1) :

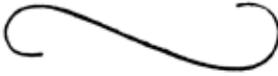


Fig. 1

Cette même ligne avec des formes d'accompagnement (fig. 2 et 3) :



Fig. 2



Fig. 3

Figures de Klee

Fig. 1. Pliegues de Paul Klee, en G. Deleuze, *El pliegue, Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 26

el punto de practicar una auténtica topografía de la escritura². De entre las numerosas figuras geográficas que descubrimos en sus obras podríamos citar las más relevantes: meseta, grieta, estrato, caminar nómada o los pares rizoma/raíz y oasis/desierto; pero, sin duda, y a pesar de que en gran medida no puede pensarse separada de las demás, la imagen de pliegue³ es una de las que mayor fortuna ha tenido en el ámbito de las artes plásticas y la arquitectura⁴. En las primeras líneas de su libro dedicado a Leibniz, el filósofo francés nos brinda una definición de pliegue como función operatoria esencial del Barroco, si bien más adelante advertimos que Deleuze teoriza esta noción en respuesta a toda una tendencia del arte contemporáneo que irrumpe en los años sesenta⁵. Es interesante comprobar cómo ese barroquismo de la década de los sesenta, que Deleuze detecta retrospectivamente, tiene importantes implicaciones en el desarrollo del urbanismo radical que posteriormente mutaría sus rasgos en esa otra era neobarroca que son los años ochenta.

En esencia, el pliegue es el retorcimiento infinito de la materia, el movimiento curvilíneo de un organismo que evidencia que la materia y el espacio no están formados por partículas sepa-

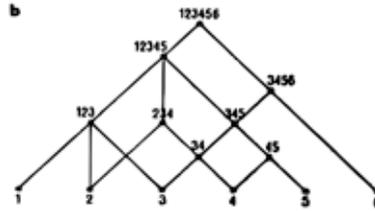
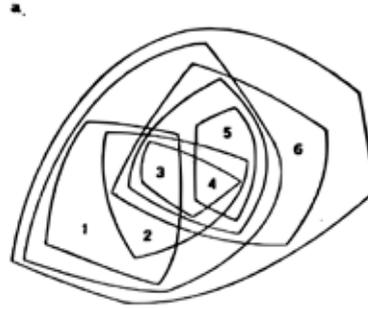


Fig. 2. Oposición entre semi-trama (arriba) y árbol (abajo) en C. Alexander, "La ciudad no es un árbol", *Cuadernos summanueva visión*, 9, 1968, p. 21

radas sino que cada ser es un torbellino de pliegues unido al resto de la materia. O dicho de otro modo, el pliegue es un indicador de la elasticidad de los cuerpos y la fluidez de los fenómenos, la prueba de que lo vivo presenta la forma de tejido o laberinto:

Así, pues, el laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, como la arena fluida en granos, sino que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito o se descompone en movimientos curvos, cada uno de los cuales está determinado por el entorno consistente o conspirante. [...] La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. [...] De lo anterior se derivan ya dos consecuencias que hacen sentir la afinidad de la materia con la vida, con el organismo⁶. (fig. 1)

Como si de una mónada se tratase, este párrafo condensa las ideas principales que componen el fondo del pensamiento organicista en arquitectura y urbanismo, además de arrojar luz sobre las razones que llevaron a mediados de siglo a muchos teóricos de la ciudad a recurrir a la imagen del laberinto como táctica de oposición contra el reduccionismo de los planteamientos

dominantes. De antemano, Deleuze señala que por más que busquemos en el laberinto no encontraremos un punto aislable sino, con suerte, un hilo que nos lleve a uno de los extremos de la trama. A esta estructura laberíntica de líneas plegadas y conectadas Deleuze la llama rizoma y le otorga un valor político significativo por varias razones. En primer lugar, lo rizomático remite a lo horizontal pues supone la negación de un tronco generador en favor de una multiplicidad de centros, de suerte que el rizoma tendría numerosas entradas y salidas⁷. Asimismo, al carecer de eje, el rizoma-laberinto no divide el espacio entre un exterior y un interior pues todo queda dentro de la malla. Lo opuesto al rizoma es el árbol, donde el crecimiento es radial y vertebrado sobre un tronco que separa las extremidades y cierra la estructura sobre sí misma (fig. 2). Por otro lado, a juicio de Deleuze, el rizoma está generado por el deseo, en tanto que este nunca persigue un único objeto sino toda la red de relaciones asociadas a él, por lo que el deseo no se detiene nunca y el espacio que genera es siempre cambiante y rizomático. En última instancia, el poder político del rizoma estriba no solo en su capacidad para conectar cualquier punto con otro sin necesidad de pasar por un eje sino, sobre todo, en la exigencia de actualizar constantemente las conexiones en virtud de una temporalidad, haciendo muy difícil la imposición de un orden férreo al conjunto. De ahí que Deleuze nos emplace a actuar como los nómadas que “han inventado una máquina de guerra frente al aparato del Estado” al producir una geografía en acto marcada tan solo por una serie de trazos que se borran con el tiempo⁸. Al igual que ocurre en un laberinto, si tuviéramos que caminar por el rizoma los recorridos serían cada vez distintos y estarían determinados por una toma de decisiones que no por ello escapa al deseo o el azar. No en vano Deleuze dirá que el mapa (otra imagen rizomática) “es un asunto de *performance*” pues además de ser abierto, es susceptible de ser modificado, desmontado o alterado⁹.

Por supuesto, todas estas ideas latían en el contexto del pensamiento urbano de mediados de siglo antes incluso de que Deleuze escribiese sus obras más conocidas, si bien sus ensayos las sintetizan de forma privilegiada¹⁰. Es bien sabido que ya incluso en la década de los cincuenta y a

raíz de la crisis de los CIAM¹¹ aparecieron muchos arquitectos preocupados por ofrecer una alternativa al espacio racionalista y abstracto heredado del Movimiento Moderno, para lo cual apelaron a figuras biomórficas como el corazón de la ciudad o el tejido urbano y promovieron un nuevo interés por la materia en *bruto*. Sin embargo, la crítica radical contra el modelo espacial del funcionalismo no alcanzaría su punto culminante hasta los años sesenta cuando autores como Henri Lefebvre, Michel Foucault o Guy Debord y sus compañeros de la Internacional Situacionista conjugaron la censura a la ortogonalidad cartesiana con un ataque aún más feroz contra la naciente sociedad de consumo y de control. Todos ellos coincidían en que la transformación urbana que había traído el *boom* económico con su estandarización y fragmentación de la ciudad en zonas según una reducción de la vida a cuatro actividades (ocio-consumo, residencia, trabajo y circulación), a duras penas podía esconder sus verdaderas intenciones ideológicas, a saber, el orden y contención social. Tal taxonomía urbana poco o nada tenía que ver con una vivencia real de la ciudad que solo podía nacer de una apropiación del espacio a partir del deseo y más allá del tiempo repetitivo de la producción.

Para experimentar la ciudad en todas sus posibilidades psicológicas y sociales era necesario subvertir los dos dispositivos principales que ordenaban el espacio de forma coactiva y castradora: el circuito y el panóptico. La maniobra con la que llevar dicha tarea a buen puerto pasaba por recuperar ciertos aspectos del Barroco y actualizarlos según una lectura política¹². A la solidez y rigidez de la arquitectura moderna contraponían el gusto por lo fugaz, lo ilusorio y la seducción de la curva¹³; el urbanismo como ideología y técnica de separación debía ser sustituido por la *Gesamtkunstwerk* o unión de las artes entre sí y con la vida en el espacio público (la plaza y la calle serían pues, lugares privilegiados de la acción estética y política)¹⁴; a la ideología del *menos es más* y la ciudad como máquina de producción respondían con el derroche festivo y lúdico de lo teatral; y para atacar el espacio escópico¹⁵ y cerrado de la vigilancia, nada mejor que el recorrido fenomenológico y caótico que exigían ciertas manifestaciones artísticas del Barroco.

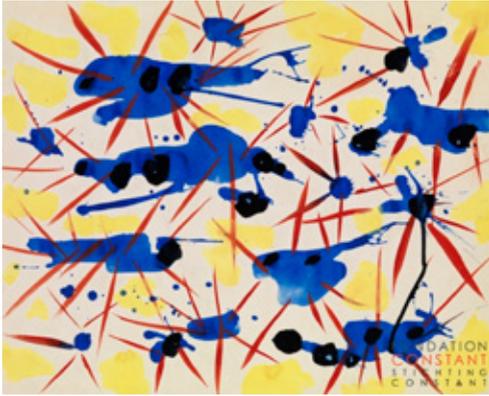


Fig. 3. Constant, *Diseño para tejido E*, 1956 circa, Colección Fundación Constant, (Fuente: <http://stichtingconstant.nl/>)

Solo teniendo en cuenta estos parámetros evitaremos caer en el error de explicar el recurso a lo laberíntico en las décadas centrales del siglo como un mero capricho formal. Las piezas de artistas como Constant, ya sean experimentaciones (fig. 3) o planes de proyectos urbanos (fig. 4), no persiguen una motivación exclusivamente artística, como tampoco lo hacen, aunque desde otro ámbito, las también laberínticas obras de Hélio Oiticica (fig. 5)¹⁶. En un momento en el que proliferaban las estructuras cerradas que impedían cualquier recorrido libre forzando a obedecer los itinerarios marcados, aquellas tácticas que tiraban líneas de fuga con las que romper el círculo, indicaban una actitud de resistencia. De la misma manera, si la circulación había sido la gran privilegiada en el reparto de zonas, y andar era ya algo más parecido a un trabajo que a una vivencia, caminar a la *dérive* a merced de unas reglas *propias* desplegando una verdadera estética del instante era, cuando menos, una provocación¹⁷. Al fin y al cabo, tanto el *détournement* como la deriva apuntaban al corazón del sistema: la conversión frenética de toda realidad en mercancía, incluidos tiempo y espacio. Lo que estaba en juego era nada menos que cortocircuitar los procesos que habían transformado la propia ciudad en objeto de consumo haciendo del orden y la orientación condición *sine qua non* para mantener dicha lógica. Ante tal paisaje banal y utilitario era preferible perderse y vagabundear *hic et nunc*, producir un espacio y un relato propio (pues ¿qué es andar sino contar un relato?) aceptando el azar y haciendo resurgir “el tiempo

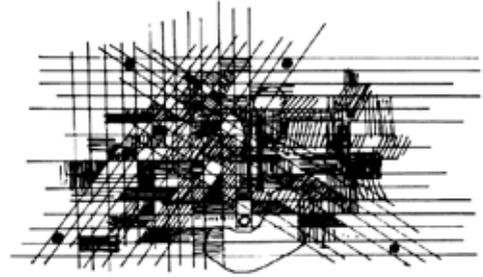


Fig. 4. Constant, *Comienzo de planificación de una ciudad cubierta*, 1959 (Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/>)

como intimidad, interioridad y subjetividad”¹⁸. El andar laberíntico deviene así una expresión directa de independencia social¹⁹.

Ahora bien, llegados a este punto es pertinente responder a un par de preguntas subyacentes. Por una parte, es evidente que la figura del laberinto no fue inventada por ningún grupo de jóvenes *enragés* dispuestos a hacer frente a los últimos cambios del sistema capitalista, como tampoco es la creación de un filósofo aficionado a las imágenes. Los laberintos ya existían antes y formaban parte del imaginario de Occidente desde el antiguo Egipto y, ciertamente, desde que Dédalo construyese uno en Creta para encerrar al Minotauro. La Edad Media haría del laberinto una alegoría de las andanzas realizadas por el hombre hasta su encuentro con Dios y la Ilustración lo erigiría como símbolo mismo de la sinrazón. ¿Por qué entonces afirmar como hacía Perniola en 1968 que “el verdadero laberinto no ha existido nunca”²⁰? ¿En qué se diferenciaba la noción de laberinto en la teoría situacionista para que dicha afirmación fuese algo más que una simple *boutade*? En segundo lugar, tampoco el andar como práctica estética buscando esos espacios oscuros o pliegues de la ciudad, era ninguna novedad. A comienzos de siglo, una serie de artistas plásticos consiguieron apoderarse de un tipo de experiencia, el paseo, que hasta entonces obraba en poder de la literatura. Tanto los dadaístas con sus *ready-made* urbanos como forma de antipaseo (lo que Careri denomina el *anti-walk*), como las deambulaciones oníricas de los surrealistas habían explorado las posibilidades del extravío como mecanismo para crear un arte sin obra²¹. ¿En ese caso, cuáles eran las variaciones intro-



Fig. 5. Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960 (Fuente: <http://ilikethisart.net/?p=15086>)

ducidas en los años sesenta y las razones que las motivaban?

Intentaremos contestar a estas dos observaciones de una vez. Perniola distingue tres conceptos diversos en la historia del laberinto: místico-religioso, ilustrado y unitario. Si el primero, de tradición judeocristiana, entiende el laberinto como una peregrinación espiritual jalonada de obstáculos, el segundo, de herencia griega, lo considera una prueba que el intelecto humano debe superar. En ambos casos, la postura hacia lo dedálico es negativa pues desdeña el desorden, y el esfuerzo de andar se comprende solo en virtud de la llegada. A diferencia de ellos, como hemos podido apreciar, los miembros de la IS defendían un tercer tipo de laberinto, esta vez *unitario*, que “no tiene ni centro ni periferia; no tiene ninguna regularidad; es la única experiencia no cosificada del espacio porque se resuelve completamente en la aventura temporal de la búsqueda eterna”²². Así, los situacionistas serían los primeros en reclamar un laberinto genuinamente laberíntico, esto es, un lugar donde la meta no es llegar sino andar siguiendo un rumbo marcado por impulsos psíquicos. Sin embargo, dicha afirmación solo se sostiene si obviamos un dato trascendental. Existe un cuarto concepto de laberinto que Perniola apenas menciona donde las premisas anteriores se cumplen con creces: el inconsciente. Para acercarnos a este nuevo laberinto — cuyo interés no es menor pues en cierto sentido es el embrión de aquel otro en el que nos hallamos inmersos —, tenemos primero que hacer un pequeño *excursus*.

Que el inconsciente tiene estructura laberíntica es una idea que rondaba los círculos intelectuales de los años veinte y treinta. Bataille, Breton y sus respectivos grupos lo tenían muy claro²³. Para el primero, el laberinto, espacio ciego e irracional, junto con lo informe, lo primitivo, lo inquietante o la *bassesse*, era un modo de trasgredir la formas tradicionales de la arquitectura clásica así como dismantelar el eje vertical que las sustentaba²⁴. Los seguidores de Breton también tomaban lo laberíntico como figura emancipadora porque funcionaba como un resorte con el que liberar una experiencia que, a causa de la cosificación de la realidad, estaba “confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir”²⁵. Los surrealistas, como después sus herederos de la IS, estimaban que el hombre había sido reducido a un cuerpo fantasmal y maquina incapaz de mantener un trato con su mundo circundante que no estuviese mediado por el hechizo cadavérico de la mercancía²⁶. Salir de la jaula significaba para ellos crear nuevo tipo de materialismo de inspiración antropológica y corporal, donde la experiencia del hombre con el mundo y sus objetos estuviese cargada de acciones embriagadas con las que despertar del letargo de la alienación. Varias son las formas de embriaguez (esa *Rausch* benjaminiana) con las que contaban los seguidores de Breton: el sueño, el amor, los objetos anticuados, la droga o el paseo. Todas ellas iban encaminadas a producir un rebajamiento de conciencia, un estado heroico en el que el sujeto se adentra en una atmósfera anímica narcotizante (*Stimmung*) saturada de imágenes. Imágenes que nacen de un encantamiento místico presente en el corazón de lo cotidiano, de un contacto con los objetos atravesado por el deseo. Por ello, los surrealistas más que nadie dieron valor al laberinto, pensándolo casi como una *iluminación profana* y se zambulleron completamente en ese espacio sinuoso y líquido que es la ciudad²⁷. Con sus *flâneries* oníricas quisieron introducir al mundo en un flujo inconsciente:

*El Teseo surrealista, el revolucionario, no libera al mundo de la tiranía penetrando en el laberinto y destruyendo a la bestia, sino llevando consigo al mundo entero dentro del laberinto, donde, confundido con lo inconsciente liberado, el mundo se transforma*²⁸.

El problema — y Benjamin²⁹ no se cansó de advertirnos —, era que este laberinto podía ser una trampa. Abandonarse a un continuo *état de surprise* sin pensar en un ulterior “despertar dialéctico, copernicano”, no solo era propio de la fúnebre mentalidad romántica sino que, ante todo, era peligroso porque encerraba al sujeto (colectivo) en una jaula, impidiéndole tornar de vuelta a la realidad. Benjamin reprochaba a Aragon el no querer salir de su incesante *vague de rêves* que sin acudir a esa constelación del despertar, no se distinguía en mucho de aquella otra ensoñación de la fantasmagoría³⁰. Esto es justamente lo que ocurría en los Pasajes, esas *Urformen* de los actuales centros comerciales, donde el *flâneur* vagaba guiado por el deseo, pero esta vez el deseo era fetichista y el laberinto había devenido laberinto de la mercancía: “Caminar a través de los pasajes es hacer un camino de fantasmas donde ceden las puertas y se ablandan, las paredes se abren³¹ [...] El laberinto es sin duda el camino correcto para quien quiere llegar pronto a la meta. Porque dicha meta es el mercado”³².

Si las imágenes y el sueño solo juegan en favor del consumo y la fascinación, convirtiendo el deambular en una simulación que niega sus posibilidades como “trampolín” hacia una revolución, el laberinto de la *rêverie* se antoja un lugar contradictorio y problemático. Es de este modo como deben pensarse los reproches de Benjamin a estos “hijos del frenesí y de la sombra”, por usar la fórmula de Louis Aragon. Cuando desde mediados de los cincuenta la ciudad entró en un período de transformación radical, en una auténtica crisis urbana que solo podía resolverse colectivamente, los paseos pulsionales y subjetivos de los surrealistas se interpretaron como una huida de la realidad y los reproches se multiplicaron³³. En el momento en que la colonización de imágenes era ya dominante y más que propiciarla primaba combatirla, los situacionistas echaban en falta una actitud más abiertamente política y consciente. Su laberinto debía estar del lado del despertar. Tenía que ser ante todo una forma de activar un nuevo uso de la vida que para ellos no podía desligarse del espacio colectivo de la ciudad y no tanto un mecanismo de indagación personal. En definitiva, el laberinto situacionista no era más que una táctica de defensa urbana cuando la ciudad se había convertido en un espectáculo

consumido de forma pasiva³⁴. La reformulación de esta metáfora sigue por tanto, unas directrices distintas en la década de los cincuenta y sesenta que en las vanguardias precedentes pero no por ello es la primera reivindicación de un laberinto plenamente laberíntico.

Pero aún queda una pregunta sin contestar: ¿qué fue de todo esto una vez liquidadas las expectativas políticas tras el fracaso del 68, y la posterior crisis de los 70 que culmina en el giro neoliberal en el que aún estamos inmersos? ¿Cuáles son nuestros laberintos? En un mundo como el nuestro, donde las imágenes se multiplican *ad nauseam* provocando que muchos pensadores hablen de una hipertrofia de la imagen, no es extraño que la posmodernidad haya tomado a los surrealistas como padres putativos, no sin cierta dosis de injusticia. Ciertamente resulta paradójico que el surrealismo haya pasado de ser la única vanguardia que comprendió el *Manifiesto* a convertirse en un laboratorio de experimentación psicológica puesto al servicio de la publicidad. Una vez domesticada y empaquetada, esa embriaguez se ha integrado perfectamente en el sistema. Las ensoñaciones y delirios surrealistas pueblan nuestras pantallas de televisión y medios de comunicación. En palabras de Krauss, “la importancia del surrealismo radica en el pasado, admitámoslo”³⁵ porque ya no se trata sólo de decir *sí* a la obra de arte como extensión de la experiencia del mundo. El problema al que nos enfrentamos ahora es aprender a orientarnos en un entorno de sobreesitimulación “donde los residuos de viejas represiones que los surrealistas encontraron desperdigados por el París de entreguerras se convierten hoy en el aura de sueño que envuelve a un universo mercantil prácticamente autonomizado”³⁶. Si hay un lugar en el que se nos invite a andar al compás de nuestros sueños — fabricados, claro está — ese es el centro comercial donde la estructura laberíntica ha adquirido verdadera carta de naturaleza. No en vano señalaría Frederic Jameson que en el vestíbulo del Hotel Buenaventura de Los Ángeles, concebido como un espacio comercial, es imposible situarse y los clientes son incapaces de crearse un mapa cognitivo no ya solo del sitio sino de la propia ciudad³⁷. Una sensación similar asalta al operador de cámara ficticio de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) en su viaje a Tokio. Ciudad invadida por pantallas que constituye el



Fig. 6. Fotogramas de *Sans Soleil* dirigida por Chris Marker en 1983

epítome del espacio de sobreestimulación, en Tokio la imagen mediática penetra en la vida de las personas hasta en sus gestos más cotidianos (un trayecto en metro se vive como una película o un videojuego). La desconocida mujer que lee las cartas del camarógrafo relata uno de sus sueños. A su voz en off le acompañan imágenes de una multitud que recorre como sonámbula los pasillos de una estación de metro y un centro comercial de la capital japonesa (fig. 6):

Descripción de un sueño: cada vez con más frecuencia mis sueños tienen lugar en los centros comerciales de Tokio, en los túneles subterráneos que lo extienden y discurren paralelos a la ciudad (les galeries souterraines qui le prolongent et doublent la ville). Una cara aparece, desaparece; un rastro es encontrado, desaparecido. Todo el folklore de los sueños está tan en su sitio que al día siguiente cuando me despierto me doy cuenta de que continúo buscando en la base del laberinto, la presencia encubierta de la noche anterior. Empiezo a preguntarme si esos sueños son realmente míos o si forman parte de un conjunto, de un gigantesco sueño colectivo del cual la ciudad entera podría ser la proyección.



Fig. 7. Mapa de establecimiento comercial Ikea, años 2000

No podemos aquí historizar en todos sus matices la noción de lo laberíntico en la era posmoderna pero sí podemos decir que en su vertiente despolitizada³⁸ en buena medida se trata de un *rizoma arborificado* o bloqueado, un espacio intrincado y movedido pero siempre circular y enclaustrado en un recinto que traza una firme línea entre interior y exterior, entre dentro y fuera (fig. 7). En estos espacios el recorrido es siempre el mismo y el tiempo que se haga cada vez más³⁹. Este tipo de disposiciones espaciales se multiplican en nuestras ciudades a través de la conversión de los cascos históricos en guetos turísticos o la proliferación de espacios autosuficientes y blindados. Debord era plenamente consciente de esta posibilidad, por lo que no es extraño que en la desencantada década de los setenta se sirviese de un palíndromo para expresar lo que él consideraba un presente sin salida ni reposo: *In girum imus nocte et consumimur igni* (damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego)⁴⁰.

Si el surrealismo ha sobrevivido — pero de qué manera — y el laberinto se ha vuelto circuito, tampoco han gozado de mejor fortuna otras pretensiones del situacionismo y el urbanismo radical. Como asegurar Rem Koolhaas y otros

teóricos contemporáneos las aspiraciones lúdicas de la que es considerada última vanguardia, su barroquismo y desde luego la insistencia en la porosidad y la fluidez de los tránsitos toman cuerpo en nuestras ciudades líquidas, informales, desordenadas y vertiginosas — vivimos en la era del *keep walking*⁴¹. No solo la solidez se ha desvanecido en el aire, también lo blando, lo débil o lo líquido han seguido un camino similar. Al mismo tiempo, la retórica de la creatividad ha convertido al *homo ludens* en un trabajador perpetuo, como antaño le ocurrió al paseante. Si hay algo que hemos visto repartirse en las últimas décadas es el cambio de bando de las tácticas o su plena fagocitación, eso que Boltanski y Chiapello llaman la crítica como motor del capitalismo⁴². Podemos decir con Perniola que el situacionismo ha tenido una “serena derrota”, en tanto que el mundo no ha sido esencialmente transformado⁴³. David Harvey va aún más lejos y sugiere que “en 1967 Guy Debord escribió un texto profético, *La société du Spectacle*, y casi parece que los representantes del capital lo hubieran leído cuidadosamente y hubieran adoptado sus tesis como los fundamentos de sus estrategias consumistas”⁴⁴.

En 1972, año en que clausura la IS, Italo Calvino escribió su “último poema de amor a las ciudades” cuando, debido a su crecimiento desmesurado y las políticas de exclusión social, se habían convertido en lugares invivibles que invitaban a un repliegue hacia la imaginación y sus *ciudades invisibles*. No obstante, conscientes de que zafarse es ahora más necesario que nunca, muchos artistas siguen trabajando con todo el conjunto de ideas heredados del urbanismo radical, releendo las propuestas de Deleuze y asumiendo la tarea de volver a tejer el verdadero laberinto: emancipador, escurridizo, abierto y colectivo. Han nacido nuevas formas de andar políticamente, mucho más conscientes de la importancia de trabajar en espacios olvidados o marginales donde aún es factible lograr la heterotopía. Pero, eso sí, tratando de sortear el peligro de que estos lugares se cierren sobre sí mismos o lleven a una estetización vacua de la nomadología⁴⁵, para lo cual conviene fortalecer las líneas que conectan el archipiélago de ciudades que compone nues-

tras urbes. Así, en la mejor tradición de la deriva, el artista Francis Alÿs ha querido tomarse el tiempo de caminar por la ciudad de México en varias acciones con el objetivo de crear un *relato fabuloso* con el que deconstruir el discurso oficial sobre la ciudad y mostrarlo como lo que es, un cuento como otro cualquiera. En *Cuento de Hadas* (1995), una performance consistente en caminar por las calles dejando atrás el hilo de su jersey que se va destejiendo con sus pasos, vuelve al mito del laberinto para ponerse en la posición de Ariadna y pensar la ciudad como hilo narrativo urdido al andar. En palabras de Thierry Davila, se trata de formular preguntas a nuestra experiencia urbana, de insertar una “fábula en la vorágine de la megalópolis”, en definitiva, de practicar un écart en la ciudad⁴⁶. Un impulso parecido, aún más laberíntico incluso, mueve la transurbancia del ya conocido colectivo Stalker. Hablamos de un grupo de artistas, arquitectos y activistas que con sus errabundeos han decidido explorar los territorios vacíos de la periferia de Roma y otras capitales. Fuertemente influidos por el concepto de *devenir rizomático* en la teoría de Deleuze y Guattari así como por los trabajos de Constant y el situacionismo, consideran el viaje como un método para construir colectividades.

El laberinto vuelve así a ser una actividad táctica según la formulación de Michel De Certeau, quien realzaba el poder de los ciudadanos para darle la vuelta a las acciones y usos del espacio, la lengua o los recursos programados por los sujetos poderosos en función de sus intereses⁴⁷. A este ardid silencioso pero efectivo del poder lo llamaba De Certeau *estrategia*, y postulaba que toda buena estrategia dispone de un lugar propio donde desplegar sus relaciones de fuerzas. Las tácticas, sin embargo, “no tienen más lugar que el del otro”, dependen solo del uso del tiempo. Parece que tal despliegue de términos está hecho a la medida de nuestra pequeña historia del laberinto. De modo que en los últimos años el enemigo del laberinto habría sido él mismo en su versión vaciada y distorsionada, en su postura *estratégica*. Si queremos mantener su fuerza táctica, hagamos caso al profeta. Perdámonos, pero despiertos.

NOTAS

* Este artículo es fruto del trabajo en el ámbito de un proyecto de tesis doctoral que cuenta con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU14/03622).

¹ M. Foucault, "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, p. 47.

² J. Rodríguez Gómez, "Literatura y filosofía: Deleuze o la caza de Snark", *La Balsa de la Medusa*, 36, 1995, p. 53.

³ Hay que advertir que ni el término ni el concepto son exclusivos de Deleuze. Más bien este lo toma de Foucault quien lo teoriza como forma de subjetivación o de inclusión del *afuera*. Véase el capítulo *Los pliegues o el adentro del pensamiento (subjetivación)* del estudio de Deleuze sobre la filosofía de su amigo, en G. Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁴ Para un estudio de la importancia del pensamiento de Deleuze en arquitectura es útil cualquier obra de Solà-Morales, no obstante, podemos concretar: I. Solà-Morales, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 77-137.

⁵ El propio Deleuze reconoce que tanto detrás de las esculturas planas de Carl Andre, los trabajos igualmente minimalistas de Tony Smith, los gigantes envolvimientos de Christo o los movimientos del cuerpo en los artistas performativos hay un espíritu barroco. Si el Barroco se caracteriza por ese pliegue *all over* que subraya la unión de espacio y materia, todo arte que participe de este impulso unitario — y el de los artistas citados así lo hacía — será también barroco. La fórmula en la que se traduce esta defensa de la continuidad de las artes es la del teatro o lo teatral. El teatro para el filósofo francés es un espacio social desbordante donde el arte finalmente se convierte en *máquina viviente*. En dicho sentido, la performatividad del *minimal* y el hecho de situarse en un espacio difuso *entre* escultura o arquitectura, llevan a Deleuze a calificar a Smith de artista neoleibniziano o a reclamar un inventario de temas barrocos en personajes como Robert Morris o Sol LeWitt (véase: G. Deleuze, *El pliegue, Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 159). A nadie se le

escapa que esta lectura choca frontalmente con aquella otra formulada por Michael Fried en *Art and Objecthood*, libro escrito directamente para atacar la teatralidad de los artistas *literalistas* al considerar que la presencia del espectador en las obras y la universalidad que arrastra el teatro hacían degenerar al arte. Por último, más allá de la componente teatral, Deleuze señala que existe otra vertiente barroca en el arte contemporáneo, esta vez motivada por un interés por las texturas de la materia y una inclinación hacia lo informal, lo bajo y lo que está a ras de suelo. Todo ello coincidiría con los rasgos biomórficos que adquiere la materia al plegarse. Así, también serían "pintores barrocos modernos" artistas como Klee, Fautrier, Dubuffet o Betencourt (*Ibid.*, p. 51).

⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁷ Véase G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2004, p. 26.

⁸ Palabras de Deleuze tomadas de F. Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 38.

⁹ G. Deleuze, *El pliegue...*, p. 18.

¹⁰ Por otro lado, Solà-Morales señala que no habría que esperar a *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* o *El pliegue. Leibniz y el Barroco* para encontrar una reflexión profunda sobre el espacio en la obra de Deleuze, sino que muy al contrario, ya en *Diferencia y repetición*, publicado en 1968, se desarrolla todo un pensamiento saturado de nociones topológicas y figurativas. Véase: I. Solà-Morales, *op. cit.*, p. 72.

¹¹ Para un breve pero informado relato de las sucesivas crisis del CIAM hasta su disolución definitiva en 1959, véase: B. Gravagnuolo, *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*, Akal, Madrid, 1998, pp. 423-434.

¹² Aunque muy someramente, hemos podido apreciar la fuerte atracción que siente Deleuze por la filosofía y el arte barrocos, algo que resulta extensible a otras figuras a él contemporáneas como Debord, Lefebvre y, en otro sentido, también Jacques Lacan y Michel De Certeau según señala Christine Buci-Glucksmann. Además de los aspectos espaciales arriba comentados, podríamos pensar en otras razones.

Por un lado, el Barroco podía interesar a todos aquellos autores desde Bataille a Foucault o Horkheimer y Adorno que se proponían desenmascarar el mito de la Ilustración como época de libertad y progreso. Igualmente, para muchos pensadores, como ha apuntado Martin Jay, el Barroco se identificaba con una época en la que el sistema visual se sobrecargó con un exceso de imágenes, lo que Buci-Glucksmann denomina «la locura de la visión», en muchos casos dirigidas al estado llano y que se correspondía a la perfección con la explosión de la imagen desde los sesenta en adelante. Véase: M. Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, p. 44.

¹³ En *Hiroshima mon amour*, publicada en 1960, Marguerite Duras contrarrestaba la efervescencia amorosa de dos jóvenes con el hastío y la angustia vividos en una ciudad de provincias en plena guerra a partir de un recurso formal: «En aquellas calles tortuosas se vive, pues, la línea recta de la espera de la muerte» (M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p.122). La contraposición de valores poéticos a partir del juego con el antagonismo recta/curva parece ser una constante en estos años aunque es algo de lo que se ocupó la fenomenología francesa desde Bergson a Bachelard. Este último publicó en una fecha muy cercana, 1957, su conocido libro *La poética del espacio* donde afirma: «Es un hecho poético el que un soñador pueda escribir que una curva es caliente. ¿Creemos que Bergson no *rebasaba el sentido* atribuyendo a la curva la gracia y sin duda a línea recta la *rigidez*? ¿Qué hacemos de más si decimos que un ángulo es frío y una curva caliente? ¿Que la curva nos acoge y que el ángulo demasiado agudo nos expulsa? ¿Que el ángulo es masculino y la curva femenina? Una nada de valor lo cambia todo. La gracia de una curva es una invitación a permanecer» (G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 135). Los edificios de Oscar Niemeyer o Eero Saarinen no están muy lejos de este tipo de enunciados.

¹⁴ No debemos olvidar que para Debord «la *separación* es el α y

omega del espectáculo» (G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2015, p. 46). De la misma manera, Lefebvre se queja amargamente de la parcelación del espacio que, en su opinión es simétrica al surgimiento de una especie de *zooning* corporal: «Confinado por la abstracción del espacio fragmentarlo en lugares especializados, el cuerpo mismo se fragmenta y se pulveriza. [...] En el espacio abstracto, donde quiera que se sienta su influencia, la muerte del cuerpo se cumple de dos maneras: una simbólica y otra concreta» (H. Lefebvre, *La producción del espacio*, Capitan Swing, Madrid, 2013, p. 346).

¹⁵ En opinión de Martin Jay, desde Bataille a Derrida, los teóricos franceses del siglo XX elaboraron una crítica a la facultad de ver (*voir*) en tanto que consideraban que presentaba un estrecho vínculo con esas otras actividades nada inocentes de *pouvoir* (poder) y *savoir* (saber) – M. Jay, *op. cit., passim* –. Esta crítica tiene importantes consecuencias en la teoría del espacio en Debord y su aversión hacia el espectáculo, en Lefebvre con su reprobación de los espacios de representación o el conocido análisis foucaultiano del panóptico. Desde luego el recurso a lo laberíntico en estos años debe ser leído como una forma de esquivar al imperio del ojo.

¹⁶ Podríamos aventurar la hipótesis de que los artistas que en los años 60 de una u otra manera trabajaron con las fórmulas y modelos del constructivismo desarrollaron después un interés por el espacio laberíntico y con la idea del caminar como práctica estética. Al menos así lo sugiere Mario Perniola: «La importancia de la contribución de los constructivistas a una concepción auténticamente laberíntica del espacio es claramente deducible a través de su planteamiento dialéctico de las relaciones existentes entre la forma y las necesidades humanas. Desde el desarrollo de la tesis de la realización práctica del arte, el constructivismo sostiene la abolición del arte como actividad separada y autónoma y considera que el trabajo del arquitecto debe ser inventar contemporáneamente nuevos espacios y nuevas condiciones de vida» (M. Perniola, "Apuntes para una historia del urbanismo laberíntico", *URBS. Revista*

de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 4, 1968, p. 191).

¹⁷ A veces se ha olvidado que no sólo los europeos realizaron este tipo de paseos. No nos debe extrañar que Oiticica hiciera sus propias derivas en las que recogía un conjunto de objetos de las calles de Río de Janeiro (*Delirio ambulatorio* o *Apropiaciones* son algunos ejemplos). Artur Barrio hizo lo propio en *4 días, 4 noches* (1970) y más adelante Francis Alÿs exploraría la ciudad de Méjico como si se tratase de un enorme organismo. Véase: T. Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Editions du Regard, Paris, 2002, pp. 83-92.

¹⁸ H. Lefebvre, *op. cit.*, p. 424.

¹⁹ Así es como Constant define al espacio social de *Nueva Babilonia* pensado directamente a partir de la figura del laberinto. Véase: L. Andreotti, X. Costa (eds.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Actar, Barcelona, 1996, p. 168.

²⁰ M. Perniola, *op. cit.*, p. 187.

²¹ Para saber más sobre el paseo como práctica estética en las primeras vanguardias véase F. Careri, *op. cit.*, pp. 68-88.

²² M. Perniola, *op. cit.*, p. 187. Resulta interesante insistir en esta relación entre el concepto de pliegue deleuziano y ciertos aspectos del urbanismo radical. Para los artistas cercanos a la IS el laberinto griego no es un paradigma a seguir como tampoco es satisfactorio el pliegue griego según el criterio de Deleuze porque supone una mezcla de términos que «actúan por disposiciones en círculo que corresponden a la repetición de la proporción», es decir, porque no proporciona una unidad real (véase: G. Deleuze, *El pliegue...*, p. 54). El rechazo de la cerrazón del círculo es quizá el punto en común más sólido en este sentido.

²³ Para una comprensión algo más profunda de este asunto acompañada de una rica bibliografía, véase: M. Jay, *op. cit.*, p. 199. Hay que decir también que no todos los pensadores del inconsciente sostienen que este presenta una disposición laberíntica. En la línea marcada por Freud, Breton se sirve de esta imagen, pero más adelante Lacan pondrá la banda de Moebius o las bote-

llas de Klein como figuras más ajustadas al funcionamiento real del inconsciente. Claro que tampoco en Lacan el deseo se mueve rizomáticamente sino que se encadena persiguiendo un único objeto. Véase *Ibid.*, p. 277.

²⁴ R. Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 183.

²⁵ A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 26.

²⁶ La cuestión de lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico no es baladí. Benjamin toma de Marx la noción de mercancía como ese lugar en el que se esconde una muerte (lo inorgánico): «En el viviente percibe la moda los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al sex-appeal de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto a la mercancía pone a este al servicio de lo inorgánico.» (*Libro de los Pasajes*, B 9,1). Y Marx, aunque no refiriéndose a la mercancía sino al capital, apunta: «El capital es trabajo muerto que, a la manera del vampiro, vive sólo de chupar el trabajo vivo, y tanto más vive, cuanto más chupa» (C. Marx, *El Capital I. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, Méjico D. F., 2014, p. 209). Se hace evidente que en el surrealismo y más tarde en el organicismo de posguerra, el laberinto se entiende dentro de esta dualidad: es lo vivo, la forma que adquiere la materia cuando por ella traspasa la vida.

²⁷ Para un estudio de la ciudad surrealista como líquido amniótico véase F. Careri, *op. cit.*, pp. 84-88.

²⁸ Palabras de Breton tomadas de M. Jay, *op. cit.*, p. 199.

²⁹ Sería necesario un estudio aparte del concepto de laberinto en Benjamin. Esto es lo que hace de alguna manera el capítulo dedicado al filósofo alemán en el ensayo de D. Frisby, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1992, pp. 373-415.

³⁰ Para la crítica de Benjamin a los surrealistas: S. Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, pp. 286-288.

³¹ W. Benjamin, "Obra de los pasajes, J 61, 8". En: <http://www.circu>

lobellas artes.com/benjamin/termino.php?id=139. [Consulta: 16/05/2016].

³² W. Benjamin, "Parque Central Obras I, 2, p. 275". En: <http://www.circlobellas.artes.com/benjamin/termino.php?id=139>. [Consulta: 16/05/2016].

³³ Tales recriminaciones no siempre son justas. Si tomamos al pie de la letra las palabras de Aragon, no existe tal huida sino una reformulación del plano de lo real: «lo que pedimos a gritos son, no lo duden, realidades. RE-A-LI-DA-DES» (L. Aragon, *El campesino de París*, Bruquerra, Barcelona, 1979, p. 58). Además si hay una vanguardia que se anticipó a la importancia que más tarde cobraría lo cotidiano esa es el surrealismo.

³⁴ Jacques Rancière ha querido contestar a esta y otras tesis de Debord. Para el autor de *El espectador emancipado* la condena del observador como un personaje pasivo que no logra obtener conocimiento con su mirada no es sólo una reducción simplista inscrita en un marco platónico y antimimético sino que, ante todo, constituye un obstáculo para la emancipación. Rancière no parece compartir la oposición entre ser y ver, acción y pasividad que tanto ha preocupado a los críticos de izquierdas pues para él, a la larga, ésta genera siempre una desigualdad. En su defensa de la experiencia estética como forma de producir una desviación en la experiencia ordinaria, Rancière mantiene una fe en el poder emancipador de la mirada que en cierto sentido lo sitúa lejos de algunos de los teóricos que aquí hemos mencionado. Véase: J. Rancière, "Crítica de la crítica del espectáculo", en *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis* (AA.VV), Errata Naturae, Madrid, pp. 379-397.

³⁵ R. Krauss, *op. cit.*, p. 43.

³⁶ G. Cabello, *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 10.

³⁷ Véase: F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 2011, pp. 96-115.

³⁸ Algunas de las versiones más subversivas siguen la estela de la crítica antiocular de modo que, por tomar un ejemplo, la atracción de Derrida por

los laberintos y otros lugares ocultos a la vista, como las criptas, tiene que ver con un apego a pensar las experiencias táctiles y sonoras. Habría otra explicación además del oclularcentrismo para comprender el interés por lo laberíntico desde los setenta en adelante que tiene que ver con la superación de la rigidez del paradigma estructuralista. Véase: M. Jay, *op. cit.*, pp. 372-409.

³⁹ «La duración media de la permanencia en los *shopping mall* ha pasado de veinte minutos en los años sesenta – que corresponden el tiempo medio de la permanencia en un comercio a las tres horas actuales – duración media, en cambio, de un largo paseo urbano. El tiempo no basta nunca desde el momento en que el *shopping mall* es un mundo entero que contiene todo, es una ciudad en la ciudad, un mundo en el mundo» (G. Aymendola, *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste ediciones, Madrid, 2000, p.260).

⁴⁰ Este es el título de un film de Guy Debord fechado en 1978 cuyo guión fue publicado: G. Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni. Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*, Ateneu Enciclopèdic Popular, Barcelona, 1999.

⁴¹ P. Gielen, R. Koolhaas, "El desbarajuste de la arquitectura utópica. Rem Koolhaas y Pascal Gielen conversan sobre Constant Nieuwenhuys" en *Constant. Nueva Babilonia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, pp. 246-270.

⁴² L. Boltansky, È. Chiapello, *El espíritu del nuevo capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, p. 241.

⁴³ Véase: M. Perniola, "La amarga victoria del movimiento situacionista", *Imago Crítica*, 4, 2014, pp. 41-50.

⁴⁴ D. Harvey, *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, IAEN, Quito, 2014, p. 234.

⁴⁵ Frente a este peligro se ha pronunciado Pascal Gielen en un texto escrito a modo de advertencia contra el riesgo que en la actualidad sufren numerosos artistas y curadores de sostener una visión romántica del andar nómada, en ocasiones alimentada por una lectura poco profunda de los trabajos de Deleuze y Guattari, que les

lleva a hacer apología del todo movimiento continuo y proceso de desterritorialización. Si no se tiene la debida precaución, esta postura juega en favor del discurso de la economía neoliberal asentada sobre un flujo esquizofrénico de capitales y personas. Si se echa un vistazo al actual panorama geopolítico, se hace difícil glorificar la actitud nómada en tanto en cuanto el mundo está repleto de campamentos de refugiados y pueblos enteros vagando de un continente a otro de forma nada voluntaria ni poética, mientras la otra mitad del planeta se ve obligada otro tipo de ultramovilidad globalizada e insomne que licúa las relaciones sociales. Sin embargo, precisamente este estado de cosas puede permitir el brote de formas contra-hegemónicas de caminar, aunque a juicio de Gielen el éxito de las mismas pasa por desterrar el ideal liberal del artista individual y lanzarse a un andar colectivo que tenga muy presente que los nuevos enemigos son esas dos versiones de nomadismo forzado. Véase P. Gielen, "Noma()deología. La estetización de la existencia nómada" en *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2014, pp. 139-157.

⁴⁶ Para la obra de Francis Alys y otros artistas de finales del siglo XX interesados por la *flânerie* en el contexto de las nuevas ciudades véase T. Davila, *op. cit.*, *pasim*. En cuanto a las líneas arriba citadas, se trata de las páginas 114 y 115 de esta obra. (Traducción nuestra).

⁴⁷ Aunque De Certeau desarrolla esta cuestión en *La invención de lo cotidiano* (Universidad Iberoamericana, México, 1999), nosotros la hemos tomado de P. Gielen, "La representación de la ciudad del común" en *Constant. Nueva Babilonia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, pp. 229-237. Por nuestra parte podemos afirmar que tal distinción elaborada por De Certeau se asemeja mucho a la dualidad lengua/jerga que definió Henri Lefebvre. Véase: H. Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, Ediciones Península, Madrid, 1971, pp. 93-94.

REFERENCIAS

- Andreotti, Libero, and Xavier Costa, ed. 1996. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar.
- Aragon, Louis. 1979. *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera.
- Aymendola, Giandomenico. 2000. *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste ediciones.
- Bachelard, Gaston. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. "Obra de los pasajes, J 61, 8". Accessed May 16, 2016. http://www.circulobellas_artes.com/benjamin/termino.php?id=139
- Benjamin, Walter. "Parque Central Obras I, 2, p. 275". Accessed May 16, 2016. http://www.circulobellas_artes.com/benjamin/termino.php?id=139
- Boltansky, Luc, and Ève Chiapello. 2002. *El espíritu del nuevo capitalismo*. Madrid: Akal.
- Breton, André. 2001. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Buck-Morss, Susan. 1995. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Cabello, Gabriel. 2005. *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Careri, Francesco. 2014. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris: Éditions du Regard.
- Debord, Guy. 1999. *In girum imus nocte et consumimur igni. Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*. Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular.
- Debord, Guy. 2015. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue, Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Duras, Marguerite. 1984. *Hiroshima mon amour*. Barcelona: Seix Barral.
- Foucault, Michel. 1984. "Des espaces autres." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (October): 46-49.
- Frisby, David. 1992. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Gielen, Pascal. 2014. "Noma(i)deología. La estetización de la existencia nómada." In *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, 139-157. Madrid: Brumaria.
- Gielen, Pascal, and Rem Koolhaas. 2015. "El desbarajuste de la arquitectura utópica. Rem Koolhaas y Pascal Gielen conversan sobre Constant Nieuwenhuys." In: *Constant. Nueva Babilonia*, 246-270. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gielen, Pascal. 2015. "La representación de la ciudad del común." In *Constant. Nueva Babilonia*, 229-237. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gravagnuolo, Benedetto. 1998. *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*. Madrid: Akal.
- Harvey, David. 2014. *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito: IAEN.
- Jameson, Fredric. 2011. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Krauss, Rosalind. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Lefebvre, Henri. 1971. *De lo rural a lo urbano*. Madrid: Península.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.

- Marx, Carlos. 2014. *El Capital I. Crítica de la economía política*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Perniola, Mario. 1968. "Apuntes para una historia del urbanismo laberíntico." *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 4, no. 1, 179-197.
- Perniola, Mario. 2014. "La amarga victoria del movimiento situacionista." *Imago Crítica* 4, 41-49.
- Rancière, Jacques. 2012. "Crítica de la crítica del espectáculo." In *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis*, 379-397. Madrid: Errata Naturae.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1995. "Literatura y filosofía: Deleuze o la caza de Snark." *La Balsa de la Medusa* 36 (October): 53-56.
- Solà-Morales, Ignasi. 2002. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.