

NUEVA BABILONIA

[LA UTOPIA DE LA CIUDAD IDEAL
EN EL SIGLO XX]

CONSTANT

NUEVA BABILONIA

[LA UTOPIA DE LA CIUDAD IDEAL
EN EL SIGLO XX]

Incluye el texto íntegro de

New-Babylon
esbozo de una cultura

Edición y estudio introductorio de Juan Pro

Traducción de Virginia Maza

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.ª edición, 2021

Ilustración de cubierta: Constant, *Mapa de Nueva Babilonia, núm. 1*, 1963. Litografía en color (38,9 × 75,8 cm), fotografía de Tom Haarstsen, © Constant / Fondation Constant / VEGAP, Madrid, 2021.

Fotografía de solapa: Bram Wisman, *Constant soldando una estructura*, 1957, Archivo Fondation Constant, © Bram Wisman, 2021.

Este libro se ha realizado con ayuda del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica e Innovación (Agencia Estatal de Investigación-Ministerio de Ciencia e Innovación), a través de los proyectos del grupo HISTOPÍA: *Historia del futuro: la utopía y sus alternativas en los horizontes de expectativa del mundo contemporáneo, siglos XIX-XXI* (HAR2015-65957-P) y *Espacios emocionales: los lugares de la utopía en la Historia Contemporánea* (PGC2018-093778-B-I00).



Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Constant / Fondation Konstant, 2021
© De la edición y del estudio introductorio, Juan Pro, 2021
© De la traducción, Virginia Maza, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 25.814-2021
I.S.B.N.: 978-84-376-4342-7
Printed in Spain

ESTUDIO INTRODUCTORIO

La no-utopía de Constant para un tiempo de utopías

JUAN PRO

El artista holandés Constant Nieuwenhuys (1920-2005), conocido como *Constant*, se dedicó durante 18 años, de 1956 a 1974, a trabajar casi exclusivamente en un único proyecto, que llamó New-Babylon. El proyecto es conocido sobre todo por sus imágenes: cuadros, dibujos, grabados, esculturas, planos y maquetas han recorrido el mundo desde aquella época formando parte de exposiciones, libros y catálogos ilustrados. Se trata de la obra de un artista plástico. Pero esto ha dejado en un segundo plano los textos que había detrás, en los que también se reflejaba la filosofía que inspiró todo aquel trabajo artístico. Algunas de las ideas básicas del pensamiento de Constant las verbalizó él mismo mediante artículos y conferencias; otras han aparecido en ediciones posteriores¹. Pero el texto de conjunto que él escribió para explicar el significado de su propuesta nunca se publicó: se le hizo poco caso al manuscrito en su tiempo y quedó olvidado².

El texto se mecanografió en dos versiones, una en holandés y otra en alemán. En holandés solo se conserva un borrador con muchas tachaduras, titulado *New-Babylon, een ontwerp vor een cultur*³. La versión alemana, *New-Babylon: Skizze zu*

¹ En el apéndice 1 se ofrece un listado de los textos de Constant publicados en relación con el proyecto New-Babylon.

² Posteriormente apenas se han hecho eco de él Martin Van Shaik, «Psychogeogram: An Artist's Utopia. Parts I, II, and III», en Martin Van Shaik y Otakar Máčel (eds.), *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76* (Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, Prestel Verlag, 2005), págs. 36-54, 104-124, 220-235; especialmente en págs. 104-122. Y Jérémie M. McGowan, *Revisiting New Babylon: The Making and Unmaking of a Nomadic Myth* (tesis doctoral, The University of Edinburgh, 2011), págs. 11-12.

³ *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (en adelante RKD), Archivo Constant, NL-HaRKD.0095, Carpeta 414(a). Este manuscrito en holandés consta de 125 páginas, con algunos dibujos bosquejados en los reversos. Contiene 73 apartados divididos en dos partes, de tres capítulos cada una. Van precedidos por un índice, una página de título y citas de una copla flamenca

einer Kultur, es más completa y tiene un aspecto más acabado, lo que permite colegir que era la versión definitiva para publicar⁴. Constant entendía el alemán —en su archivo se conserva correspondencia en ese idioma—, pero probablemente no lo dominaba hasta el punto de atreverse a escribir en alemán un texto publicable. Para elaborar la versión alemana que enviaría a los editores contó con la ayuda de alguien que, desde Múnich, le escribió el 6 de septiembre de 1964 haciendo referencia a un original completo que no se ha conservado:

Estimado Constant:

Muchas gracias por el manuscrito de Nueva Babilonia que he traducido y leído con gran detenimiento. Prefiero no comentarte nada ahora por escrito y poder visitarte en octubre para hacerlo en persona (te llevaré también un libro de SPUR). ¿Me permitirías publicar tu manuscrito? ¿Qué te parecería hacerlo en el segundo libro de SPUR o a través de un amigo que está a punto de publicar un libro sobre estas cuestiones en la editorial Rowohlt?

Tu Hans-Peter⁵.

El autor de la carta era probablemente el pintor y escultor alemán Hans-Peter Zimmer (1936-1992), uno de los integrantes del Grupo SPUR de Múnich. El grupo artístico SPUR funcionó entre 1957 y 1965⁶. Constant había coincidi-

y de una frase de Vaida Voivod III, y seguidos de un anexo, un epílogo y otro texto titulado *Atlas de New-Babylon*. A partir del capítulo II de la segunda parte deja de tener los apartados numerados.

⁴ RKD, Archivo Constant, NL-HaRKD.0095, Carpeta 414(b). Este manuscrito en alemán consta de 170 páginas, con un apartado más que la versión holandesa: el apartado 71 (*Raumgestaltung*, «Configuración del espacio») solo existe en la versión alemana, que por lo tanto tiene 74.

⁵ Traducción de Virginia Maza de la carta en alemán fechada en Múnich el 6 de septiembre de 1964 y firmada por Hans-Peter (RKD, Archivo Constant, NL-HaRKD.0095, 205):

«Lieber Constant,

Besten Dank für Dein Neu-Babylon-Manuskript, das ich übersetzt und sehr aufmerksam gelesen habe. Ich möchte Dir jetzt dazu nichts schreiben, aber ich hoffe, Dich im Oktober zu besuchen und mit Dir darüber zu sprechen. (Ich bringe Dir dann auch ein Spur-Buch mit). Würdest Du mir mitteilen, ob dich Dein Manuskript veröffentlichen kann? Entweder im 2. Spur-Buch, oder durch einen Freund, der im Rowohlt-Verlag demnächst ein Buch über solche Sachen herausbringt?

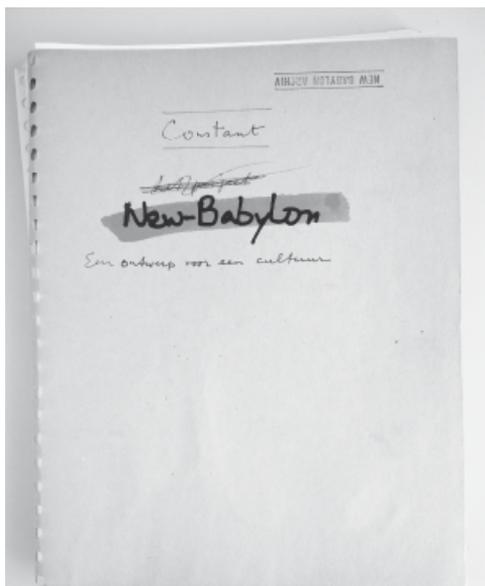
Herzlichst,

Dein Hans-Peter».

Agradezco a Virginia Maza su ayuda en la interpretación de la carta y su procedencia, incluyendo la comparación de muestras caligráficas.

La alusión en la carta al libro de SPUR se refiere, sin duda, al único que hasta entonces había publicado ese grupo, del cual se habían imprimido tan solo 270 ejemplares: *SPUR-Buch. SPUR-Zeitschriften Nr. 1-7* (Múnich, Gruppe Spur, 1962); hay una reimpresión moderna, Jo-Anne Birnie Danzker und Pia Dornacher (Hrsg.), *Gruppe SPUR* (Stuttgart, Hatje Cantz, 2006).

⁶ Jacopo Galimberti, «The Spur Group, Détournement, and the Politics of Time in the Adenauer Era», *Oxford Art Journal*, núm. 39-2 (2016), págs. 399-419.



[1] Portadas del manuscrito *New-Babylon: esbozo de una cultura* en su versión holandesa en borrador (izquierda) y la versión definitiva en alemán (derecha).
RKD, Archivo Constant, La Haya.

do con ellos —y con Zimmer— en el entorno de la Internacional Situacionista en 1959-1960; después, Constant había salido de aquel movimiento, como lo harían Zimmer y sus compañeros de SPUR en 1962. Sabemos que, efectivamente, Zimmer realizó en 1964 el viaje a los Países Bajos que le anunciaba a Constant en la carta. Si nuestra hipótesis es cierta, fue Hans-Peter Zimmer, pues, quien ayudó a Constant a traducir al alemán su primer borrador en holandés de *New-Babylon* [1].

La versión definitiva del libro quedó terminada en agosto de 1965 (así lo indica la fecha que el propio Constant puso como colofón). Caspari, editor de Constant, intentó incansablemente que algún editor publicara el manuscrito en alemán, pero lo rechazaron al menos tres, y ahí parece perderse la pista del proyecto de editar el texto completo⁷. Constant habló de este documento en una entrevista de 1966, refiriéndose a él como el manuscrito de la Nueva Babilonia y diciendo que era la obra cumbre de su vida («his lifetime achievement»)⁸. Se ha lle-

⁷ Martin Van Shaik, «Psychoeogram: An Artist's Utopia», pág. 121.

⁸ Betty Van Garrel y Rem Koolhaas, «Toekomst-bouwer Constant / De stad van de toekomst: HP gesprek met Constant over New-Babylon», *Haagse Post*, núm. 53-2694 (6 de agosto 1966), págs. 14-15 [traducción inglesa: «The City of Future: HP-Talk with Constant about New-Babylon», en Martin Van Shaik & Otakar Máčel (eds.), *Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-1976* (Múnich-Berlín-Londres-Nueva York, Prestel Verlag, 2005), págs. 10-12].

gado a decir que New-Babylon ha sido «el proyecto arquitectónico más grande de la historia de la humanidad»⁹. Pero el manuscrito ha quedado inexplicablemente inédito hasta el presente¹⁰. Constant lo guardó y lo utilizó como documento maestro del cual extraer fragmentos que publicaría por separado en forma de artículos y conferencias (ver apéndice 1). Su publicación completa se hace por primera vez en este libro, en castellano¹¹.

Además del manuscrito propiamente dicho, el proyecto comprende un extenso conjunto de dibujos, maquetas, fotografías, *collages*, mapas, textos publicados, conferencias, vídeos, programas de radio y de televisión. Constant unificó estos materiales poniéndoles un sello que dice: Archivo Nueva Babilonia [New-Babylon Archiv]. Mientras que el grueso de las maquetas y obras artísticas quedó en el Gemeentemuseum [Museo de la Ciudad] de La Haya (llamado ahora Kunstmuseum [Museo de Arte], desde septiembre de 2019), la documentación escrita se encuentra en el RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie [Oficina Nacional de Documentación Histórica del Arte]), también en La Haya.

EN BUSCA DE LA CIUDAD IDEAL

La parte más conocida del proyecto New-Babylon lo muestra como un planteamiento extremadamente original, una utopía de futuro en la cual encontramos la apuesta por un nuevo tipo de hábitat, indisociable de un nuevo tipo de sociedad. La esencia de esa sociedad alternativa de los «neobabilonios» quedó, en gran medida, eclipsada tras la visión deslumbrante del diseño material de la Nueva Babilonia en sí misma, a la cual su sugerente nombre le dio la entidad de una nueva ciudad, una gran ciudad imaginaria. En ese sentido, el trabajo de Constant se inserta en la tradición occidental del pensamiento utópico, iniciada en el Renacimiento con obras como la de Tomás Moro (1516), que da nombre a la *utopía*, por más que Constant la rechace expresamente: en esa obra fundacional del género utópico, Moro esbozaba una sociedad ideal, pero también prestaba atención a la estructura de la capital de aquella isla imaginaria, Amaurota.

De hecho, toda la tradición utópica que ha acompañado a la modernidad en Occidente ha prestado gran atención al diseño de los espacios urbanos en los que

⁹ Mark Wigley, «Hospitalidad extrema», en *Constant: Nueva Babilonia* [Catálogo] (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), págs. 120-135, en pág. 122.

¹⁰ Como ya apuntó la tesis doctoral de Jérémie Michael McGowan, *Revisiting New-Babylon*, pág. 11.

¹¹ A lo largo de este texto, las menciones al manuscrito *New-Babylon: esbozo de una cultura* se harán siguiendo la numeración original de sus apartados, indicando entre paréntesis el número precedido del símbolo §.

debería asentarse la sociedad perfecta que cada autor imaginaba. Al desarrollar este componente urbanístico de las utopías, sus creadores parecían pensar en el efecto que el ordenamiento del espacio ejerce sobre quienes lo habitan. De alguna manera, confiaban en que una ciudad bien ordenada produciría por sí misma una sociedad bien ordenada, o al menos ayudaría a que esta fuera posible.

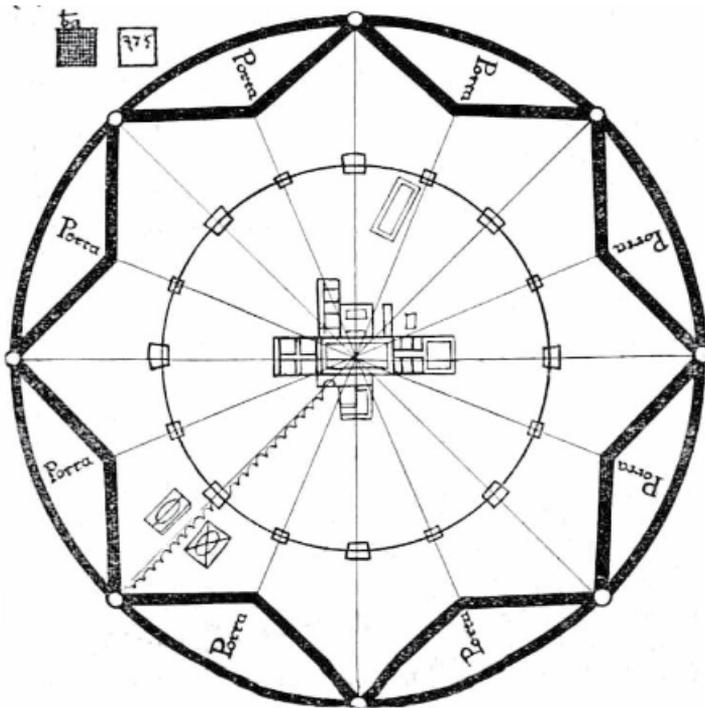
El Renacimiento europeo puso en el centro de atención lo que se suponía que era un viejo tema del pensamiento clásico, que por entonces se estaba intentando recuperar como fuente de ideas y valores para impulsar la modernidad: la cuestión de la ciudad ideal¹². En la antigua Grecia, formada por ciudades-estado (*polis*), los filósofos habían discutido hasta la saciedad cuál sería la mejor forma de organizar una ciudad, lo que en la práctica significaba al mismo tiempo discutir la estructura de la comunidad política, de las instituciones que la gobernaban y del espacio físico que habitaba. *La República* de Platón, que a veces es citada como la gran precursora de las utopías modernas o la primera utopía escrita en Occidente, es un diálogo en busca de la ciudad ideal. Aristóteles, igualmente, habló en la *Política* de las características que debería tener la ciudad ideal; e incluyó una referencia a Hipodamo de Mileto, el mítico arquitecto que se supone que había ideado el plano ortogonal, llamado desde entonces *plano hipodámico*.

Precisamente ese plano ortogonal, basado en el trazado de calles rectilíneas que se cruzan en ángulo recto formando una cuadrícula, ha sido recurrente desde la Antigüedad en multitud de utopías urbanísticas; quizá porque expresa mejor que ningún otro trazado la obsesión por el orden —orden material y orden social— que ha caracterizado a buena parte de la tradición utópica.

Sin embargo, el ideal urbano de la Antigüedad grecorromana resulta hoy poco menos que incomprensible, ligado como estaba a principios religiosos y a una concepción del mundo que nos es ajena. Lo que hace que parezca familiar, y que con frecuencia se malinterprete, es la relectura moderna y la sublimación de ese ideal que tuvo lugar en el Renacimiento. Fue en la Europa de los siglos xv-xvi cuando se recuperaron selectivamente los modelos urbanos antiguos y sus idealizaciones filosóficas, empezando por las de Platón y Aristóteles. En ese sentido, y aunque resulte paradójico, el concepto de *ciudad ideal* no es de la Antigüedad, sino un producto típicamente moderno, vinculado al nuevo pensamiento utópico. Solo toma a la Antigüedad como referente remoto, idealizado, que sirve de mecanismo de distanciamiento o de extrañamiento (de manera no muy distinta a como en otros subgéneros utópicos se emplea el viaje en el espacio o en el tiempo).

La búsqueda del orden urbano perfecto asume como precedentes míticos a aquel casi desconocido Hipodamo de Mileto y la Roma de Vitrubio, la ciudad por antono-

¹² Helen Rosenau, *La ciudad ideal: su evolución arquitectónica en Europa* (Madrid, Alianza Editorial, 1986); Ruth Eaton, *Ideal Cities. Utopianism and the (Un)Built Environment* (Londres, Thames & Hudson, 2002).



[2] Ejemplo de urbanismo ideal del Renacimiento: planta de la ciudad de Sforzinda (Milán) por Antonio Filarete, c. 1461-1464. Biblioteca Nacional, Florencia.

masia. Pero su historia comienza realmente con los diseños renacentistas de Filarete —que concibió en el siglo xv la ciudad ideal de Sforzinda para los Sforza de Milán [2]¹³— y las descripciones urbanas incluidas en utopías del siglo xvii como *La Ciudad del Sol* de Tommaso Campanella, la *Cristianópolis* de Johann Valentin Andreae o la *Nueva Atlántida* de Francis Bacon. El espacio urbano se empezó a concebir como un espacio racional y homogéneo, dotado de ciertas virtudes de uniformidad y de armonía por la aplicación sistemática de formas geométricas como el círculo, el cuadrado o la estrella. A veces, esa búsqueda del marco urbano perfecto se ponía al servicio de un ideal superior, de carácter político, social o religioso: era el orden global de la comunidad el que se quería forzar mediante el diseño material de una ciudad perfectamente adaptada al mismo (como en Moro, Campanella, Andreae o Bacon). Otras veces, el proyecto sociopolítico quedaba implícito, y el diseño urbano aparecía como la última manifestación de un ideal estético, una obra de arte total que llevaba al plano y a las calles la belleza de la armonía, del equilibrio y de la simetría (como en los cuadros de ciudades ideales del Renacimiento italiano o en las arquitecturas visionarias que han llegado hasta nosotros en diseños de los siglos xvi, xvii y xviii). Pero

¹³ Antonio Avelino, *Filarete, Trattato di Architettura* [1461-1464] (Milán, Il Profilo, 1972), 2 vols.

siempre estaba presente, de una forma o de otra el diseño de ordenar lo que de por sí tiende al desorden: la vida social, la vida urbana, la vida en definitiva. La geometría y la simetría funcionaban como metáfora del orden social¹⁴.

Desde luego, aquel *topos* de la ciudad ideal tuvo un impulso especial con la expansión colonial. La colonización de territorios lejanos había ofrecido la oportunidad de partir de cero en el diseño de nuevas poblaciones, ya desde la Grecia clásica. La ciudad ideal no fue solo un motivo de reflexión filosófica para los griegos, sino también un objeto de experimentación práctica con la fundación de ciudades, por ejemplo en el sur de Italia, la Magna Grecia. Las colonias allí fundadas escriben otra historia del urbanismo ideal, paralela y complementaria de la que ha quedado inscrita en los textos de los filósofos. Se trataba de crear ciudades que no reprodujeran los problemas diagnosticados en las metrópolis originarias, problemas tal vez heredados de un pasado que había dado a las ciudades formas abigarradas, conflictivas y desordenadas. Nada de eso tenía por qué ser exportado a las colonias, que eran vistas como espacios vírgenes en los que hacer realidad diseños ideales congruentes con la ideología dominante.

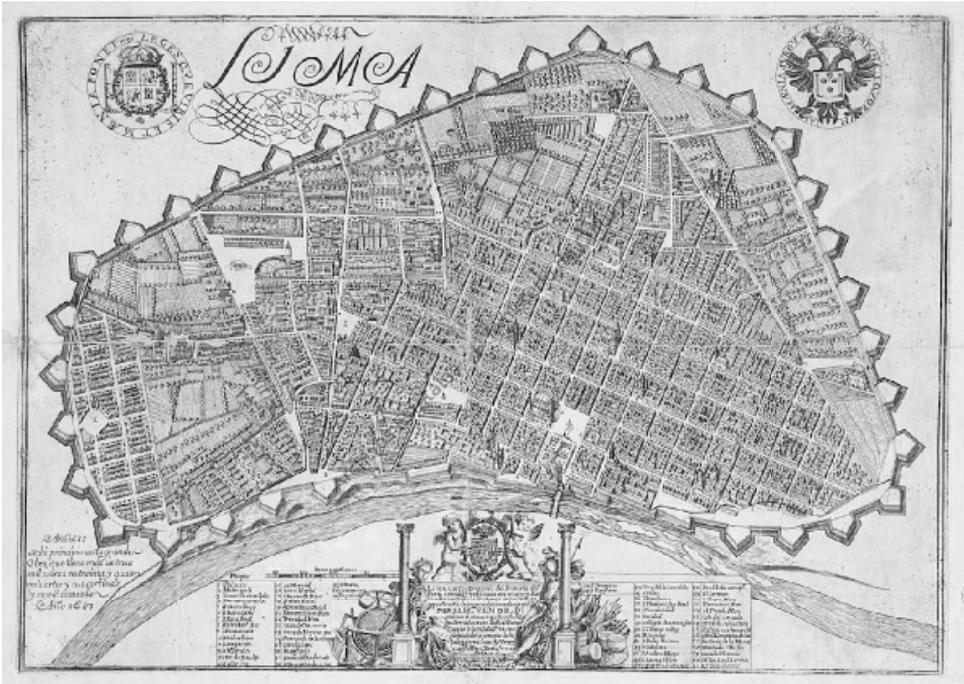
El mismo impulso utópico de las ciudades coloniales antiguas volvió a aparecer desde el Renacimiento con la expansión colonial española y portuguesa hacia América; después con la expansión colonial de Europa hacia los demás continentes, en términos más generales. Tras la conquista, los españoles fundaron en América ciudades de nueva planta, por lo general con un plano en damero, en las que pretendían cultivar un modelo de comunidad cristiana perfectamente ordenada en torno a una plaza central donde residían el poder temporal de la monarquía y el poder espiritual de la Iglesia [3]¹⁵. El ordenamiento urbanístico moderno empezó a manifestarse en disposiciones dictadas por poderes de ámbito supralocal —en este caso, la monarquía española— con las ordenanzas de Carlos V (1523) y Felipe II (1573)¹⁶.

Aquel viejo tema de la ciudad ideal siguió admitiendo variaciones todavía en el siglo XIX. El sueño de disciplinar a la sociedad mediante la imposición de un

¹⁴ No es casualidad que uno de los primeros historiadores que se ocuparon de las utopías (Lewis Mumford, *Historia de las utopías* [1922], Logroño, Pepitas de Calabaza, 2013) fuera, al mismo tiempo, un historiador del urbanismo, crítico de las ciudades del siglo XX (Lewis Mumford, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* [1961], Logroño, Pepitas de Calabaza, 2012) y que entablara un largo diálogo con Frank Lloyd Wright (Robert Wojtowicz y Bruce Brooks Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright & Lewis Mumford: Thirty Years of Correspondence*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2001).

¹⁵ Fernando Terán (dir.), *La ciudad hispanoamericana. El sueño de un orden* (Madrid, Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1989).

¹⁶ Instrucción para la población de la Nueva España, conversión de indios y organización del país, de 26 de junio de 1523; y Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, de 13 de julio de 1573 (en Diego de Encinas, *Cedulario indiano* [1596], Madrid, Cultura Hispánica, 1945-1946, vol. IV, págs. 247-252 y 232-246).



[3] Ejemplo de urbanismo colonial latinoamericano: plano de Lima (Perú) de Pedro de Nolasco, 1687, Archivo General de Indias, Sevilla.

urbanismo rectilíneo alcanzó su máxima expresión cuando el Barón de Haussmann remodeló París abriendo los grandes bulevares que debían servir de escaparate para el poder del Estado, de área residencial y comercial para la burguesía y de vía rápida para las maniobras del ejército en la represión de las protestas populares (1852-1870). De hecho, se pensaba que aquellas reformas urbanísticas harían irrepetibles movimientos revolucionarios como los vividos en 1848¹⁷.

En el otro lado del espectro ideológico, también los socialistas utópicos acompañaron sus modelos ideales de sociedad con diseños arquitectónicos y urbanísticos encaminados a orientar la construcción material del nuevo mundo que debía sustituir al capitalismo. No obstante, en casi todos ellos predominaba la idea de vivir en pequeñas comunidades autosuficientes, como reacción contra el crecimiento descontrolado de las ciudades bajo el impulso de la industrialización capitalista¹⁸. Así, por ejemplo, las comunidades ideales que definió Fourier con extraordinaria

¹⁷ Jeanne Gaillard, *Paris, la ville, 1852-1870: l'urbanisme parisien à l'heure d'Haussmann. Des Provinciaux aux Parisiens. La vocation ou les vocations parisiennes* (París, Honoré Champion, 1977).

¹⁸ Françoise Choay, *El urbanismo: utopías y realidades* [1965] (Barcelona, Lumen, 1971); Dolores Hayden, *Seven American Utopias: The Architecture of Communitarian Socialism, 1790-1975* (Cambridge, MA, MIT Press, 1976).

precisión, los falansterios, tenían en torno a 1600 habitantes y respondían más bien a la tipología del palacio que a la de una ciudad. Muchas de aquellas comunidades imaginadas por el socialismo romántico del siglo XIX adoptaron formas de hábitat no propiamente urbano, algunas de ellas ya conocidas desde antiguo, como habían sido los monasterios, verdaderas comunidades ideales de inspiración religiosa que nunca habían dejado de existir en paralelo al crecimiento de las ciudades por toda la cristiandad.

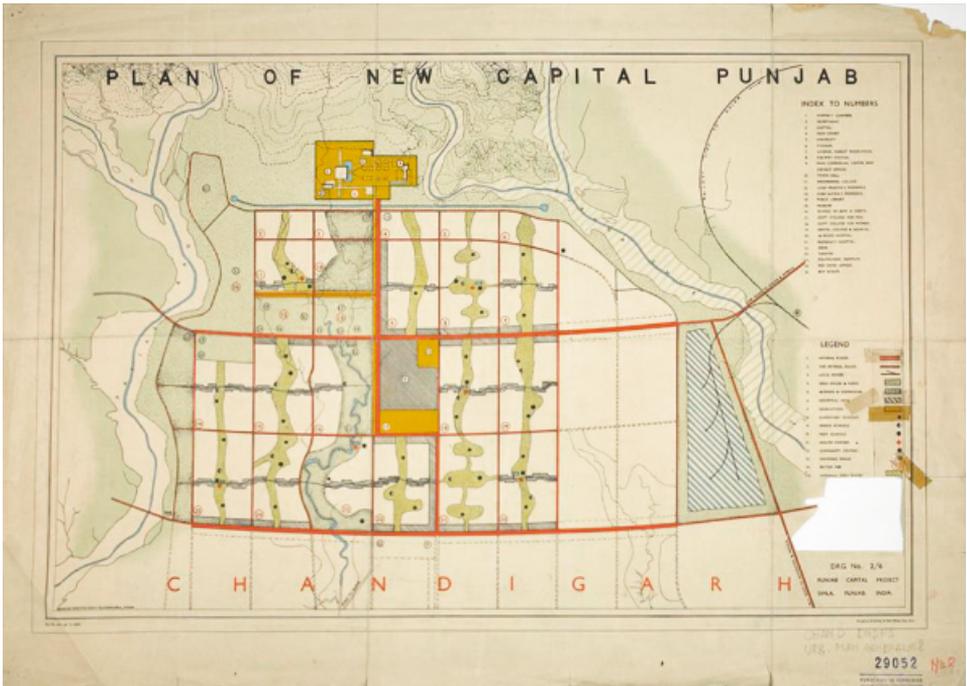
Fue en el siglo XX cuando el sueño de la ciudad ideal recobró nueva vitalidad, en un momento en que se avanzaba hacia el predominio de la población urbana sobre la rural (predominio que, estadísticamente, solo se alcanzaría a nivel mundial en los comienzos del siglo XXI). La ciudad jardín de Ebenezer Howard, al igual que su precedente en España, la ciudad lineal de Arturo Soria, fueron planteamientos alternativos destinados a mitigar el malestar de la urbanización acelerada en las primeras décadas del siglo XX¹⁹. Pero mitigar las consecuencias más desagradables de la industrialización y el capitalismo no significaba acabar con ellos ni aspirar a un cambio de sistema. Desde que existe el urbanismo como disciplina académica y área administrativa, este ha formado parte del sistema, ha contribuido funcionalmente a sostenerlo, y su respuesta a los problemas sociales se ha limitado a «erradicar la parte más oscura de la ciudad»²⁰.

La Nueva Babilonia de Constant se inscribe en un movimiento general de crítica al urbanismo burgués y capitalista que había guiado el crecimiento de las ciudades desde la segunda mitad del siglo XIX; y, al mismo tiempo, es una respuesta contundente contra el llamado «movimiento moderno» en la arquitectura y el urbanismo, que había constituido la primera oleada de críticas a aquel urbanismo tradicional.

El urbanismo moderno había dado lugar a grandes proyectos en los que se pueden apreciar atisbos utópicos, como los de Frank Lloyd Wright y Le Corbusier. También a realizaciones que partían de proyectos tan innovadores que pueden considerarse utópicos a pesar de su materialización, como serían las ciudades de Chandigarh en la India (1951) [4] y de Brasilia, la nueva capital del Brasil (1956). Aquel urbanismo moderno se basaba en la segregación de los espacios como mecanismo de ordenación: se creaban barrios residenciales, zonas comerciales, zonas de ocio, polígonos industriales, zonas financieras y de servicios... Se construían edificios de gran altura para liberar espacios diáfanos dentro del tejido urbano. Y todo ello aprovechando las posibilidades técnicas no solo de la construcción de rascacielos, sino también de medios de transporte rápidos que conectaran unas zonas con otras. Este urbanismo fue consagrado como ortodoxia por los congre-

¹⁹ Ebenezer Howard, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (Londres, S. Sonnenschein, 1898); Ebenezer Howard, *Garden Cities: To-Morrow* (Londres, Faber and Faber, 1902).

²⁰ Dejan Sudjic, *El lenguaje de las ciudades* (Barcelona, Ariel, 2017), pág. 206.



[4] Le Corbusier, Plano de Chandigarh, nueva capital del Punjab, India, 1951.

sos internacionales de arquitectura moderna (CIAM) y particularmente por la Carta de Atenas del IV CIAM (1933).

Pero ¿era este el final del camino? ¿Daba respuesta eficaz este tipo de urbanismo a los problemas acuciantes de las grandes ciudades del siglo xx? ¿Ofrecían sus barrios el entorno adecuado para desarrollar la vida feliz y la armonía social que las ciudades convencionales negaban a sus desesperados habitantes?

Parece claro que la respuesta ha de ser negativa para todas estas preguntas, o así lo interpretaron toda una serie de pensadores, activistas, arquitectos y urbanistas de los decenios centrales del siglo xx, Constant incluido. Los elementos presentes en los diseños urbanos mencionados admiten valoraciones diversas según el punto de vista. Pero ninguno de ellos producía ni acompañaba a una transformación profunda de las estructuras sociales. No era eso lo que pretendían, sino resolver las tensiones que amenazaban con destruir los modelos sociales y económicos vigentes. De ahí la denominación de «urbanismo funcionalista» que le asignaron, prácticamente en paralelo, Constant y Henri Lefebvre²¹. El término *funcionalista* provenía de un

²¹ Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad* (Barcelona, Península, 1969), págs. 113-122. La relación entre Constant y Lefebvre ha sido analizada por Francesco Careri, «Autodialogo sulla produzione di utopie concrete», en Alessandra Criconia (a cura di), *Una Città per tutti: Diritti, spazi*,

juego de palabras con las cuatro «funciones» esenciales que debían cumplir las diferentes zonas de la ciudad según Le Corbusier, como si se tratara de un organismo: habitar, trabajar, circular y recrear. El nuevo urbanismo resultaba funcional para el mantenimiento del capitalismo avanzado, haciendo del trabajo el sentido de la vida de los habitantes de las ciudades, obligados a desplazarse de casa al trabajo y del trabajo a casa, con escapadas ocasionales a los centros de ocio y comercio en su tiempo libre. Todo ello con un gasto ingente de energía en los desplazamientos, y con una desagregación de los espacios vitales. La unidad orgánica de la ciudad tradicional y de sus barrios —dotados de los servicios necesarios en proximidad— se rompía para producir una sociedad de trabajadores-consumidores aislados y sin posibilidad de contacto entre sí o de acceso a experiencias colectivas. El máximo exponente de esta desagregación y de una concepción de la sociedad como mera suma de egoísmos individuales fue la desaparición del centro cívico de las ciudades. Aquel «urbanismo funcionalista» de los años cincuenta era, a fin de cuentas, una variante más de una forma hegemónica de planificación urbana que se remontaba como mínimo a los tiempos de Haussmann.

Para Constant, el problema no era solo que el urbanismo funcionalista, del tipo del que representaba Le Corbusier, destruyera cualquier sentido humano de la ciudad como un espacio orgánico para la vida. El problema era que, de hecho, estaba orientado a convertir la ciudad en un instrumento del capitalismo: espacios residenciales para las masas de trabajadores esclavizados por el sistema, espacios de trabajo para explotar a esos mismos trabajadores y espacios para regenerar la capacidad productiva de la mano de obra mediante el «tiempo libre»; todo ello conectado por una red de circulación. En eso consistiría la *ciudad funcional* que Constant pretendía combatir y superar (§28). Frente a esa ciudad funcional, que surge del cálculo racional propio del capitalismo (contabilidad, horario, contratos...) y del Estado nación (estadística, fiscalidad, administración...), Constant propone abrir espacio para el encuentro de los diferentes, para lo inesperado, de donde surgen la novedad y la creación²².

Constant no fue el único crítico de aquel urbanismo moderno o funcionalista. Por la misma época pueden señalarse otros, como el ya citado Lefebvre o también Jane Jacobs²³. Pero el ataque de Constant fue de todos el más utópico, el más radical y el más definitivo. Rechazaba otro tipo de utopías intermedias, como las

cittadinanza (Milán, Donzelli, 2019), págs. 111-120 [versión española de Alessandra Merlo: «Francesco Careri. Autodiálogo sobre la producción de utopías concretas», *Dearq*, núm. 28 (2020), págs. 8-17].

²² Pascal Gielen, «La representación de la ciudad del común. En la encrucijada del arte, la política y la vida pública», en *Constant: Nueva Babilonia* [Catálogo] (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), págs. 234-245.

²³ Henri Lefebvre, *La revolución urbana* (Madrid, Alianza Editorial, 1972); Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades* (Madrid, Península, 1967).

diversas variantes de la ciudad jardín, a las cuales consideraba reacciones tradicionalistas frente al crecimiento acelerado de las ciudades en la era industrial (§29-31); o como las también múltiples variantes de la ciudad lineal, que subordinaba toda la estructura de la ciudad a las necesidades de transporte, resueltas mediante el recurso prioritario al ferrocarril. Y con más razón, versiones oportunistas de la misma idea de ciudad para la circulación, como *Ville Radieuse* o *Ville Verte*, del propio Le Corbusier, a quien Constant recrimina no haberse enfrentado a la deshumanización de la ciudad y de la vida que supone el automóvil. A fin de cuentas, señalaba Constant, la utópica ciudad de Chandigarh, que Le Corbusier diseñó para la India [4], es peor como residencia que los *slums* de Calcuta o de Nueva Delhi (§30). En el límite, no duda en identificar los objetivos del funcionalismo con los del fascismo: uniformización, estandarización y disciplinamiento de la mano de obra (§33).

Constant no hablaba de reformar las ciudades ni de reorientar el urbanismo, sino de superar ambos conceptos. Y no lo hacía en teoría, sino en la práctica: su ataque constaba de un solo proyecto, la Nueva Babilonia. Su ciudad ideal era una anticiudad. Su propuesta hacía antiurbanismo.

Cuando se dice que la Nueva Babilonia era una anticiudad no se está exagerando en absoluto. Para la nueva humanidad nómada en la que pensaba Constant, que podría permitirse vivir sin trabajar, habrían desaparecido las antiguas necesidades de defensa, comercio e industria que habían justificado la morfología de la «ciudad funcional» a lo largo de la historia. El nuevo hábitat, por lo tanto, dejaría de concebirse como un entorno cerrado o siquiera delimitado, convirtiéndose en una especie de «ciudad abierta» que se expande en todas direcciones hasta cubrir todo el territorio (§42). El hábitat de módulos elevados en el que se basa este proyecto, extendido como una red interconectada por todo el mundo, difumina cualquier frontera entre lo urbano y lo rural, pero también cualquier límite imaginario entre una población y otra. Abajo, en el suelo, quedan tanto las viejas ciudades como el campo que las rodea; pero en altura, lo que hay no es rural ni urbano, es solo neobabilónico. Es a la vez, por lo tanto, una ciudad total y algo muy diferente de lo que habitualmente entendemos por *ciudad*.

Si no hay ciudad, no hay urbanismo. Pero al decir que Constant hizo antiurbanismo con este proyecto se está diciendo algo más. El núcleo ideológico del urbanismo convencional consiste en traducir toda cuestión social a una cuestión espacial. Tras suponer que la problemática relevante de la sociedad actual puede reducirse a una mala organización del espacio, el urbanista ofrece soluciones que pasan por una reordenación del espacio urbano a fin de transformar la sociedad y acabar con sus problemas. En esto consiste propiamente la utopía urbanística. Constant procede en sentido contrario, haciendo saltar por los aires todo el entramado ideológico del urbanismo de su tiempo: no es la modificación del espacio físico de las ciudades la que puede dar lugar a un cambio social en el sentido

apetecido, sino que es precisa una revolución cultural, un cambio completo de las prioridades sociales, para conseguir la nueva humanidad con la que se sueña. El cambio en el hábitat material solo puede acompañar y hacer viable esa profunda transformación de la vida, que ha de producirse en otro ámbito.

Teniendo presente la larga tradición utópica del urbanismo occidental y su apego a la imposición autoritaria de geometrías simples, como el plano ortogonal y sus alternativas radiales, el proyecto de la Nueva Babilonia adquiere el valor de una innovación extraordinaria. Lejos de inscribirse en una continuidad con la tradición de búsqueda de la ciudad ideal, rompió todos los esquemas asentados en el urbanismo hasta entonces: nada de regularidades geométricas, nada de un centro ni de un perímetro, nada de pensar en calles ni plazas, nada de especializar zonas o barrios para diferentes funciones. En lugar de recurrir a una simetría impuesta desde arriba por quienes conocen el orden ideal de las cosas, en Nueva Babilonia el orden surge de la libertad de la gente²⁴. Es la creatividad de los neobabilonios la que dará forma espontáneamente a un hábitat adaptado a las necesidades y a los deseos de quienes han de vivirlo. Como en un campamento global para una humanidad nómada, no hay plan urbanístico, sino un marco flexible que se define día a día con el ejercicio de la creatividad. Como en un juego.

EL TIEMPO DE CONSTANT

Constant era pintor, aunque luego rompiera esa limitación y practicara todas las artes plásticas, combinándolas entre sí. Un pintor de vanguardia, que compartió con las vanguardias que venían sucediéndose desde comienzos del siglo XX la mezcla de disciplinas artísticas, la experimentación y la idea de que desafiar las concepciones estéticas dominantes implicaba desafiar también las ideas dominantes sobre la sociedad, la economía, el poder y la cultura (lo cual otorgaba a la producción artística una relevancia decisiva como arma para cualquier revolución). Aunque negara validez a los planteamientos de los movimientos de vanguardia precedentes, sin duda formaba parte de esa tradición, que también incluía la tendencia a renegar de todo lo anterior. No obstante, acceder al campo del arte después del profundo trauma colectivo de la Segunda Guerra Mundial le daba a su generación algunos matices diferenciales con respecto a las vanguardias «clásicas».

Como pintor, inició su andadura en el Grupo CoBrA (1948-1951), junto a otros artistas que trabajaban por una nueva era de arte popular, instintivo,

²⁴ Este desarrollo orgánico del hábitat por autogestión o autodeterminación recuerda al concepto de *ciudad espontánea* (*ville spontanée*) que utilizó Pierre Lavedan (*Géographie des villes*, París, Gallimard, 1936) por oposición a las *ciudades creadas* (*villes créées*) fruto de un planeamiento.

visceral y primigenio, que expresara solamente la sensación de vivir. Constant incluyó los manifiestos del grupo CoBrA en un anexo al final del primer capítulo del manuscrito *New-Babylon: esbozo de una cultura*, dando así testimonio de la conexión directa que quería establecer entre aquella experiencia y el proyecto de New-Babylon. Uno de estos manifiestos «incluye las que serán ideas básicas del presente libro» —más de un decenio antes de esbozar la utopía neobabilónica:

Para nosotros, hombres del siglo xx, hablar del deseo es hablar de lo desconocido, porque todo lo que sabemos del imperio de nuestros deseos es que se reducen a un inmenso deseo de libertad. Sin embargo, la liberación de nuestra vida social que nos proponemos como tarea elemental nos abrirá la puerta que lleva al mundo nuevo, un mundo en el cual todos los aspectos culturales, todas las realizaciones interiores de nuestras vidas unidas tendrán otro valor. Resulta imposible conocer un deseo si no es satisfaciéndolo y la satisfacción de nuestro deseo elemental es la revolución. Por lo tanto, es en la revolución donde se sitúa la actividad creativa, es decir, la actividad cultural del siglo xx²⁵.

La repetida alusión al *siglo*, la autopercepción del hombre del siglo xx como sujeto, resulta de primordial importancia para entender las preocupaciones latentes en toda aquella generación, que llevaba sobre sus espaldas el peso de las dos guerras mundiales y aún podía temerse lo peor bajo la amenaza nuclear en tiempos de la Guerra Fría. El lenguaje y los temas que preocupaban a Constant eran los de su tiempo, los de aquella era de extremos que fue el *corto siglo xx*²⁶: la confrontación entre dos modelos socioeconómicos igualmente indeseables —capitalismo y socialismo—, la superpoblación mundial, la desigualdad entre países desarrollados y subdesarrollados (§34)... Era *ese siglo xx* el objeto y el marco de la acción transformadora que Constant visualizaba y que compartió con varios compañeros de viaje en uno u otro momento de su trayectoria. Desde el punto de vista artístico, eso significaba rechazar de plano la abstracción como un pataleo infantil completamente estéril: de los cuadros de Mondrian llega a decir que están vacíos («¡Llenemos el lienzo virgen de Mondrian, aunque sea con nuestras desdichas!»). El siglo xx, ya mediado, aún podía enderezarse, pero debía ir en otra dirección, una dirección de lucha y de liberación. Constant empezaba a experimentar en esa dirección, y

²⁵ Constant, «Nuestro deseo es lo que hace la revolución», publicado originalmente en francés como «C'est notre désir qui fait la révolution», *COBRA*, núm. 4 (1949), págs. 3-4. Reeditado en facsímil por Christian Dotremont (ed.), *COBRA 1948-1951* (París, Jean-Michel Place, 1980), pág. 66.

²⁶ Eric J. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991* (Londres, Abacus, 1994) [versión española: *Historia del siglo xx* (Barcelona, Crítica, 1994)].



[5] Walter Olmo, Piero Simondo, Guy Debord, Pinot Gallizio y Constant (de izquierda a derecha) en Alba, diciembre de 1956, Archivo Fondation Constant.

ya no la abandonaría nunca: New-Babylon sería un capítulo fundamental de la experimentación y de la lucha.

La intensa campaña por la integración de las artes que desarrolló Constant a lo largo de los años cincuenta trataba de borrar la separación entre arquitectura, pintura, escultura, diseño, etc. Y él mismo practicó esa integración que preconizaba en varios trabajos que mezclaban los géneros y las técnicas hasta resultar inclasificables. No había tenido una formación profesional como arquitecto, pero colmó esa laguna con ayuda de su amigo el arquitecto Aldo van Eyck. Él orientó las lecturas de Constant, que le dieron una formación arquitectónica autodidacta, e hizo que fuera admitido en los círculos profesionales de los arquitectos holandeses²⁷.

La historia de la Nueva Babilonia arranca de un encuentro que se produjo con motivo del llamado *Primer Congreso de los Artistas Libres* [*Primo Congresso degli Artisti Liberi*], celebrado en la pequeña ciudad italiana de Alba (Piamonte) en septiembre de 1956. Allí, acogidos por Giuseppe Pinot Gallizio, se reunieron los artistas e intelectuales de varios movimientos, como la *Internacional Letrista* y el *Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista y contra una Bauhaus Imaginaria* (MIBI), de cuya convergencia nacería poco después la *Internacional Situa-*

²⁷ Mark Wigley, *Constant's New-Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art - 010 Publishers, 1998), págs. 20-21.

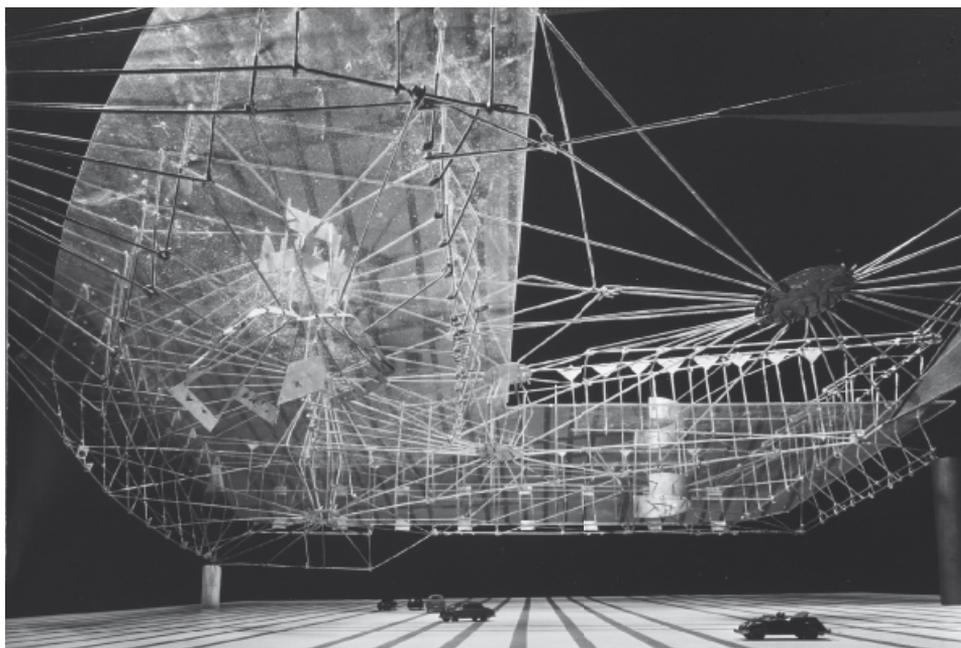
cionista. Constant acudió a la reunión por iniciativa de su amigo Asger Jorn, antiguo compañero del grupo CoBrA, a cuyo movimiento MIBI se acababa de incorporar. Expuso sus ideas en una conferencia titulada «Mañana la poesía alojará a la vida»²⁸, y se produjo el encuentro con quienes iban a ser los compañeros de viaje y de utopía en los años siguientes. Constant fue invitado a quedarse unos meses en Alba, donde Pinot Gallizio y Piero Simondo le ofrecieron un lugar para vivir y trabajar en su *Laboratorio Experimental*. Fue durante esa estancia en el norte de Italia cuando recibió —en diciembre de 1956— la visita de Guy Debord, el líder del movimiento de agitación intelectual y política conocido como *situacionismo*, con quien acabaría colaborando [5]²⁹.

Allí, en Alba, se produjo la anécdota que Constant relata en su manuscrito como inspiración primigenia de la Nueva Babilonia: la contemplación de un campamento gitano, al que Pinot Gallizio había cedido unos terrenos de su propiedad para instalarse, ante la falta de apoyo de las autoridades locales. Constant diseñó un modelo de campamento gitano, que ofreció sin éxito al Ayuntamiento de Alba, y que —según cuenta él mismo— fue el embrión de la Nueva Babilonia [28]. El primer prototipo de esta fue diseñado enseguida, con el título *Ambiente de una ciudad futura* (*Ambiance d'une ville future*), puesto que el nombre «Nueva Babilonia» no se le daría hasta dos años más tarde [6].

A partir de ahí, el proyecto evolucionó muy rápido, para pasar de una intuición sobre un hábitat futuro a una propuesta artística completa sobre una megaciudad planetaria y un cambio social radical. Según relató después el propio Constant, hubo un periodo inicial —aproximadamente entre 1956 y 1960— durante el cual puso el acento sobre la movilidad de las microestructuras habitacionales que debía servir para permitir a las personas moldearlas libremente (un ejemplo de ese enfoque sería la maqueta *Ambiente de una ciudad futura* [6], comienzo de una serie de maquetas de sectores que realizó en los años cincuenta). La década de 1960-1970 constituiría una segunda fase, en la cual adquirió protagonismo la continuidad territorial de la red en detrimento de los asentamientos individuales. Quizá esa tendencia estaba ya implícita en el *Primer boceto de Nueva Babilonia* (1958) [7], que sugería la idea de una red interconectada sin centro ni bordes, desarrollada en mapas y dibujos posteriores. A partir de entonces, la movilidad ilimitada de los habitantes pasó a ser una prioridad y el diseño se orientó hacia «una macroestruc-

²⁸ Constant, «*Demain la poesie logera la vie*» (texto escrito el 19 de agosto de 1956 y leído en la reunión de Alba el 6 de septiembre), publicado en Gérard Berreby (ed.), *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste, 1948-1957* (París, Allia, 1985), págs. 595-596.

²⁹ Trudy Van der Horst, «Constant (Ámsterdam, 1920-Utrecht, 2005)», en *Constant. Nueva Babilonia* [Catálogo] (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), págs. 284-302, en págs. 292-295.



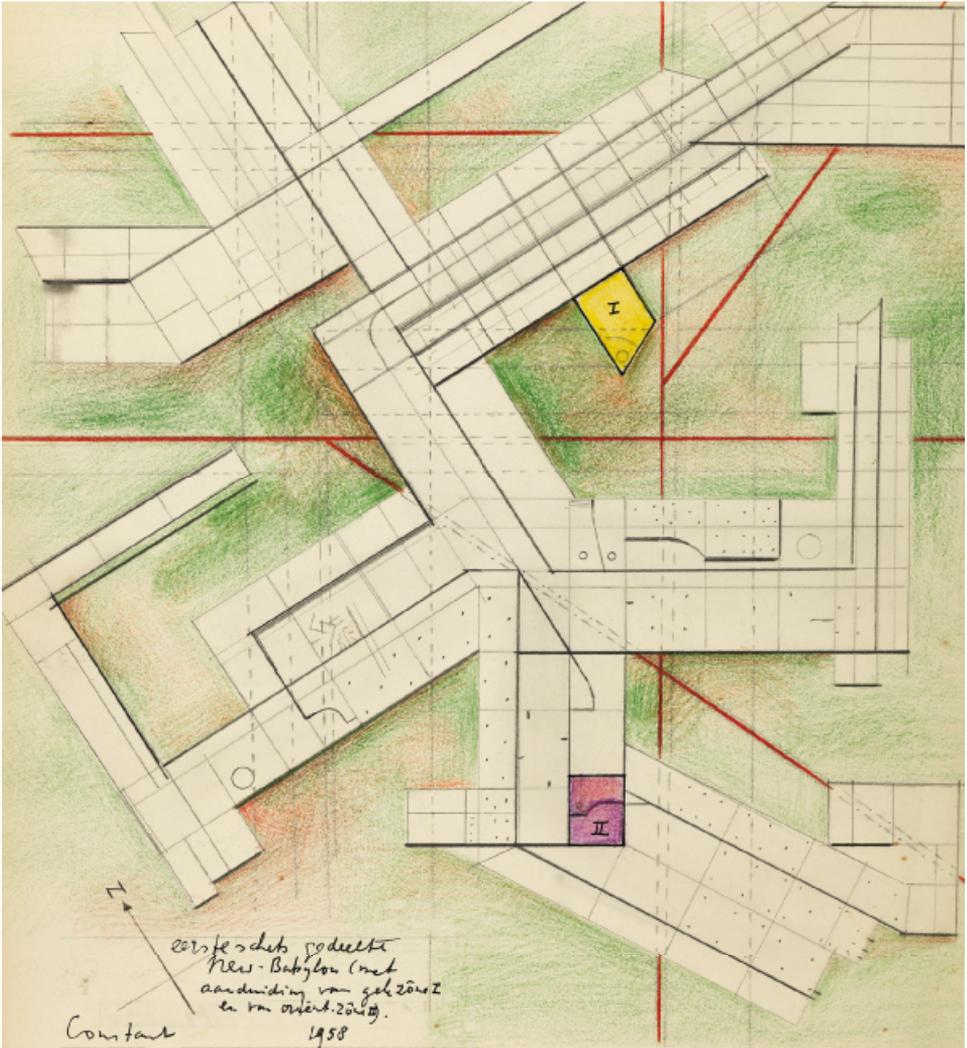
[6] Constant, *Ambiente de una ciudad futura [Ambiance d'une ville future]* (1958),
Archivo Fondation Constant.

tura mundial capaz de garantizar la libertad para disponer del tiempo y del espacio»³⁰. Y desde 1970 cesó prácticamente el trabajo de creación sobre el proyecto New-Babylon, antes de abandonarlo en 1974.

Sin duda, la concepción de aquella utopía que acababa de echar a andar se produjo en una época de utopías, la que *grosso modo* identificamos con la década de los sesenta³¹. Por un lado, la época se hallaba marcada aún por el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y era, en ese sentido, hija de la posguerra. Aún estaban muy vivos los traumas de la guerra: no se había olvidado la violencia masiva desencadenada, en especial las masacres que asociamos al Holocausto, ni tampoco la furia con la que los nacionalismos habían precipitado al mundo hacia esa espiral de intolerancia, muerte y destrucción. Pero, junto a aquel recuerdo siniestro, estaba también la añoranza de los fugaces días de alegría vividos al término de la guerra, en 1945: se recordaba aquel clima especial de unidad y de intensa actividad que se vivió al llegar la paz, cuando por un momento las ciuda-

³⁰ Constant, «Nueva Babilonia. Diez años después (1980)», en *Constant: Nueva Babilonia* [catálogo] (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), págs. 270-283, en pág. 276.

³¹ Xosé M. Núñez Seixas, *Las utopías pendientes: Una breve historia del mundo desde 1945* (Barcelona, Crítica, 2015). Diana Uribe, *Contracultura. Los movimientos de los años 60 hacia la utopía* (Bogotá, Penguin Random House, 2016).



[7] Constant, *Primer boceto de Nueva Babilonia [Eerste schets gedeelte New-Babylon]* (1958), Fondation Constant.

des liberadas fueron de la gente, que las ocupó con un espíritu de improvisación y espontaneidad cercano a la anarquía³². La generación de Constant (que tenía 20 años cuando la guerra llegó a su país y 25 cuando terminó) recordaba todo aquello, y recor-

³² Rebecca Solnit menciona, en *Un paraíso en el infierno: las extraordinarias comunidades que surgen en el desastre* (Madrid, Capitán Swing, 2020), como la desaparición temporal de las autoridades en momentos de desastre abre un espacio fugaz para la solidaridad, el altruismo, el ingenio y la generosidad. Agradezco a Julia Ramírez Blanco que me señalara esta analogía con el planteamiento de Constant con respecto a la posguerra.

daba como después se perdió aquel impulso de liberación y reaparecieron los coches en las calles, la policía, la falta de libertad, y nuevas guerras y nuevos genocidios.

El diagnóstico que Constant compartía con los artistas e intelectuales de vanguardia a mediados de los años cincuenta identificaba la Posguerra como un vacío cultural. Como explica en el §12 («El experimento»), aquel vacío era el resultado de la destrucción de los antiguos conceptos del arte y de la cultura, que no habían sido sustituidos por nada más que esbozos de pseudoarte y pseudocultura: «Ya no hay arte ni lo volverá a haber». Lejos de proponer la reconstrucción de nada, ese vacío debía llenarse con algo enteramente nuevo, enteramente creativo. De ahí la llamada al experimento como nueva forma de creatividad artística, que Constant practicó desde sus tiempos de militancia en CoBrA, y que llevó a su máxima expresión con la Nueva Babilonia. El experimento debía aumentar en tamaño y ambición, para evitar que su autor se convirtiera en uno de esos «experimentales corrompidos por el dinero, cuya producción consiste en la repetición infinita de experimentos pasados», un «bufón a sueldo de la gran industria» (§13: «La comercialización de la cultura»).

La explosión del experimento hacia una dimensión infinitamente más audaz era necesaria para sacudir a la sociedad europea y así sacarla del estado de pasividad, de estancamiento y de apatía en el que había caído. Se trataba de propiciar un renacimiento de la creatividad, y artistas como Constant creyeron posible lograrlo lanzando la utopía primitivista de un regreso a las fuentes originales de la creación.

Fue en aquel contexto en el que apareció la Internacional Situacionista. La organización pervivió hasta 1972, en medio de continuas crisis, escisiones y disidencias³³. La colaboración de Constant con Guy Debord fue muy intensa durante los primeros tiempos en que estuvo trabajando en la Nueva Babilonia, de manera que el proyecto absorbió ideas que procedían de los letristas y situacionistas. La colaboración llegó hasta un punto en que la Nueva Babilonia fue presentada públicamente como la propuesta urbanística de la Internacional Situacionista³⁴. Pero Constant albergaba serias dudas sobre el movimiento situacionista. De hecho, había tardado en integrarse en el mismo, y solo lo había hecho en junio de 1958, tras

³³ Jean-François Martos, *Historia de la Internacional Situacionista* (San José de Costa Rica, Montemira, 2012); Mario Berniola, *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX* (Madrid, Acuarela-Antonio Machado, 2008).

³⁴ Constant y Guy Debord, «La déclaration d'Amsterdam», *Internationale Situationniste*, núm. 2 (1958), pág. 31 [traducción española de Luis Navarro, «Declaración de Ámsterdam», en *Internacional Situacionista*, vol. 1: *La realización del arte* (Madrid, Literatura Gris, 1999), págs. 61-62]. Debord llegó a ilustrar con dos modelos de Constant un artículo suyo sobre las relaciones entre arte y revolución en el número 3 de la revista del grupo (Guy Debord, «Le sens du dépérissement de l'art», *Internationale Situationniste*, núm. 3, 1959, págs. 3-8), en el que también se incluía el texto de Constant, «Une autre ville pour une autre vie» [ambos traducidos al español por Luis Navarro: «El sentido de la descomposición del arte» y «Otra ciudad para otra vida», en *Internacional Situacionista*, vol. 1, págs. 65-69 y 96-98].

asegurarse de que sus miembros aceptaban plenamente el planteamiento del «urbanismo unitario» que él proponía³⁵.

Con el concepto de «urbanismo unitario», los situacionistas asumieron el tipo de alternativa que Constant planteaba para las ciudades en la segunda mitad de los años cincuenta. La Nueva Babilonia se presentaba como materialización de ese nuevo concepto, tomado de la Internacional Letrista, concretamente, de un trabajo de Ivan Chitchevlov titulado *Formulario para un urbanismo nuevo* (1953)³⁶. Constant creó en Ámsterdam una *Oficina de Urbanismo Unitario* que funcionó como sección holandesa de la Internacional Situacionista.

El urbanismo unitario suponía una toma de postura en contra de la arquitectura y del urbanismo funcionalistas, que se ponen al servicio del mercado capitalista y de una sociedad sin más horizontes que el crecimiento económico. Supone un posicionamiento contra la perversión de aplicar la arquitectura moderna a unas ciudades despersonalizadas y banales³⁷.

Las tensiones entre Constant y los situacionistas nunca desaparecieron. El conflicto personal e ideológico con Debord acabó conduciendo a la ruptura en 1960. Constant salió entonces de la Internacional Situacionista (que perviviría doce años más) y siguió trabajando por su cuenta en la Nueva Babilonia, ya como un proyecto meramente personal. Separándose cada vez más de aquel grupo, en el que convivían personalidades terriblemente egocéntricas y conflictivas, Constant quiso ir más allá de lo artístico y de lo político. Concibió un esbozo completo de la sociedad futura y de las tendencias históricas que inevitablemente conducirían hasta ella. Para fundamentar su argumentación sobre el cambio económico y social que daría paso a la nueva sociedad se documentó a fondo. Siguiendo los pasos de Karl Marx un siglo antes, Constant leyó los textos que le parecieran relevantes sobre las bases materiales de esa transformación, y se apoyó críticamente sobre un elenco bastante ecléctico de autores del momento como Norbert Wiener, Colin Clark, Jean Fourastié o Vance Packard.

NEW-BABYLON: LA CIUDAD TOTAL

En realidad, aunque Constant había «descubierto» la arquitectura en 1952 y la había incorporado a su proyecto artístico integral, la Nueva Babilonia no es tanto una nueva propuesta arquitectónica o urbanística como un ejercicio de an-

³⁵ Van der Horst, «Constant (Ámsterdam, 1920-Utrecht, 2005)», pág. 295.

³⁶ «Formulaire pour un urbanisme nouveau» (1953), versión abreviada en *Internationale Situationniste*, núm. 1 (junio de 1958) [traducción española de Luis Navarro: «Formulario para un nuevo urbanismo», en *Internacional Situacionista*, vol. 1, págs. 19-22]. Versión completa en Jean-Marie Apostolides y Boris Donné (eds.), *Écrits retrouvés* (París, Allia, 2006), págs. 7-16.

³⁷ Bartomeu Marí, «Preface», en Wigley, *Constant's New-Babylon*, pág. 5.

tiarquitectura y de antiurbanismo, por lo que tiene de ruptura con ambas disciplinas tal como se entendían en su tiempo (y en el nuestro). Como escribió el propio Constant en 1963: «Nueva Babilonia no es un proyecto de planificación urbana, sino una manera de pensar, de imaginar, de ver las cosas y la vida»³⁸. Y luego concluía, parafraseando a Marx: «El artista siempre ha intentado representar la imagen del mundo, pero es más importante transformar el propio mundo en un lugar más habitable»³⁹.

Nueva Babilonia se imagina como un conjunto de estructuras arquitectónicas cubiertas y elevadas. Se distinguen en ella cuatro niveles: la ciudad elevada propiamente dicha (los *sectores*); por debajo, las actividades agrarias y los espacios verdes, salpicados de antiguas construcciones y de las viejas ciudades, con el tráfico automóvil discurriendo sobre el suelo o en un nivel intermedio entre el suelo y los sectores, separado de la vida cotidiana; bajo tierra se encuentran los trenes y las fábricas, completamente automatizadas, que se hacen invisibles para evitar a los habitantes las molestias del ruido y la contaminación; y en las terrazas de los sectores se sitúa «el entramado de pistas de aterrizaje y aeródromos, campos de juego y de deporte, paseos y azoteas ajardinadas» (§48)⁴⁰.

Esta ciudad global está formada por *sectores*. Constant la denomina *red sectorial* [7] [11]. Los sectores podrían ser estructuras horizontales de entre 10 y 30 ha de extensión, con una altura que va de los 20 a los 50 m (§72). Se elevan a una altura entre 16 y 20 m, buscando el mínimo contacto con el suelo, eligiendo entre tres sistemas —«sobre pilotes, autoportante o en suspensión» (§49)— según las circunstancias [8] [34] [35]. Son ligeros, gracias a las posibilidades técnicas de materiales modernos como el titanio o el nylon. Y se comunican unos con otros mediante espacios-puente.

Los sectores son «unidades de ambiente». Se rellenan de interiores desmontables en continuo cambio: la gente los montará, desmontará y transformará a su conveniencia. Los habitantes tienen completa libertad para crear y modificar ambientes, y disponen de los medios necesarios para ajustar las condiciones del espacio en el que viven. Gradúan las condiciones de luz y temperatura, pero también

³⁸ Conferencia leída en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, 7 de noviembre de 1963 (manuscrito en RKD, Archivo Constant, La Haya), traducida en *Constant. Nueva Babilonia* [Catálogo] (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015), págs. 194-201, en pág. 195.

³⁹ *Ibidem*, pág. 198. La frase original de Marx, que figura en el epitafio de su tumba en el cementerio londinense de Highgate, dice exactamente: «Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo» (*Tesis sobre Feuerbach*, 1845, tesis 11), reinterpretada en la edición de Friedrich Engels como «Los filósofos, hasta el momento, no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, ahora de lo que se trata es de transformarlo» (*Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*, 1888).

⁴⁰ Constant habla en este §48 de solo tres sectores, puesto que describe estrictamente la topografía neobabilónica, y no el nivel subterráneo, del que habla en otros pasajes.



[8] Constant, *Sector colgante* [*Hangende sector*] (1958-1961), Kunstmuseum, La Haya.

los materiales y colores de los que quieren rodearse, así como la estructura que quieren dar a su entorno (§42). Todos tienen acceso a las últimas tecnologías para la producción audiovisual y la telecomunicación, de manera que pueden difundir sus creaciones desde las múltiples «instalaciones de mando» que habrá en cada sector (§69-70). Los medios de comunicación son, pues, plurales y comunes. La mayor parte de esos espacios no son residenciales, sino «un extenso terreno colectivo de juego» que refleja el papel que el juego ha adquirido en la nueva sociedad, que ya no es una actividad marginal para el tiempo libre, sino el objeto central que estructura la vida (§43).

Según esta idea de la Nueva Babilonia que ofrece Constant, en cada sector habrá una central de producción de energía y algunos equipamientos colectivos, como guarderías, escuelas, bibliotecas, hospitales, etc. Pero la mayor parte del espacio queda protegido como *espacio social* para el encuentro, el juego y la creación, preservado de cualquier dedicación utilitaria (§52). Este concepto de *espacio social* (*Sozialraum*) es fundamental a lo largo de todo el texto de Constant, dado que aúna una idea física del espacio geográfico y una idea psicológica, seguramente relacionada con la psicogeografía y la exploración urbana de las *dérives* que practicaban los situacionistas. Como señala en el §72, los sectores se agrupan formando complejos que combinan diversos ambientes y que tienen también la finalidad de compartir equipamientos colectivos (de tipo sanitario, educativo, etc.); así quedará más espacio libre para la interacción personal y el juego, que es lo realmente importante.