

LA CIUDAD CREATIVA COMO UTOPIA Y UNA ALTERNATIVA A PARTIR DE WALTER BENJAMIN¹

Eduard Montesinos
Universidad de Barcelona
emontesinos@ub.edu

La ciudad creativa como utopía y una alternativa a partir de Walter Benjamin (Resumen)

En este texto se revisa el proyecto hegemónico de ciudad tras la crisis de 1973 con el propósito de ofrecer claves interpretativas de los proyectos de ciudad que surgieron después de la crisis de 2008. El concepto de la ciudad creativa es una noción “afirmativa” de lo urbano, elaborada por autores cuyo interés era mantener el *statu quo* neoliberal. Sin embargo, existen en ella elementos utópicos, entre los cuales el fundamental es la apelación de la cultura como piedra angular de la organización de la ciudad. Si se termina con su mercantilización, con su valor de cambio, puede utilizarse como una potente herramienta de emancipación individual y colectiva. El interés en estudiar en la actualidad la obra de autores como Walter Benjamin reside en el espíritu transgresor que se desprende de ese posicionamiento.

Palabras clave: ciudad creativa, utopía, Walter Benjamin.

The creative city as utopia and an alternative from Walter Benjamin (Abstract)

In this text, the hegemonic urban model after the 1973 crisis is reviewed with the purpose of providing keys to interpret the urban models emerged after the 2008 crisis. The creative city is an “affirmative” notion of the urban, elaborated by authors whose interest was to maintain the neoliberal *status quo*. However, it contains utopian elements, among which the fundamental one is the appeal of culture as the cornerstone of the organization of the city. Finishing off its commodification, its exchange value, it could be used as a powerful tool for individual and collective emancipation. The interest in studying nowadays the work of authors like Walter Benjamin lies in the transgressive spirit that rises from that position.

Keywords: creative city, utopia, Walter Benjamin.

Preguntarse por el contenido utópico de los proyectos de ciudad puede ser una vía útil para discernir la retórica de los discursos en que se basan, de la intencionalidad real de

¹ El autor de esta comunicación es beneficiario del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (Referencia FPU14/2908).

sus políticas. A la luz de esta cuestión, en este texto se revisa el proyecto hegemónico de ciudad tras la crisis de 1973 con el propósito de ofrecer claves interpretativas de los proyectos de ciudad que surgieron después de la crisis de 2008. Se argumenta que estas crisis económicas y políticas también pueden ser consideradas crisis urbanas. El objetivo general que subyace en este análisis es encontrar una nueva utopía para la ciudad del siglo XXI. Para conseguirlo se parte de una crítica del presente –la ciudad neoliberal–, para encontrar elementos que sirvan para repensar un futuro más justo.

En este estudio, la crítica se fundamenta en las bases teóricas de la Escuela de Frankfurt, uno de los grupos de intelectuales que más brillantemente han estudiado las relaciones entre cultura y economía en las sociedades capitalistas; relaciones que se postulan como centrales en las ciudades contemporáneas. Concretamente, en las páginas siguientes se profundiza en el potencial explicativo y transformador de las categorías analíticas propuestas por Walter Benjamin (1892-1940) aplicadas a la reflexión sobre lo urbano. Este filósofo alemán inició el proyecto de desarrollar la teoría estética (o cultural) que, a su juicio, le faltaba al marxismo, y aportó muchas ideas originales al pensamiento sobre la ciudad en sus diversos escritos. Además del interés que de por sí tiene la obra de Benjamin, es trascendental que tomara en cuenta, para desarrollar sus intuiciones sobre el hecho urbano, las propuestas de Henri de Saint-Simon (1760-1825) o de Charles Fourier (1772-1837), pensadores que se inscriben en el socialismo utópico.

Así pues, el debate se centra en la teoría crítica. La reflexión sobre el papel de la utopía en los estudios urbanos críticos de raíz marxista forma parte de un programa de investigación colectivo, que desarrolla el Observatorio del Comercio de la Universidad de Barcelona (OCUB), cuyos miembros presentamos en este Coloquio tres comunicaciones. La discusión sobre el concepto de utopía en el seno del marxismo ha sido abordada por los colegas Carles Carreras y Alejandro Morcuende², mientras que un análisis de los resultados prácticos de los proyectos de los socialistas utópicos ha sido elaborado por los colegas Lluís Frago y Sergi Martínez-Rigol.³ La presente comunicación tiene una posición intermedia entre las dimensiones teórica y empírica, pues pretende ser una aportación para entender el legado de los socialistas utópicos en la teoría crítica, como punto de partida para estudiar la ciudad creativa.

La metodología del trabajo se ha basado en el análisis documental. En primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión de la obra de Walter Benjamin más estrechamente ligada con la cuestión de la utopía urbana, a partir de fuentes primarias y secundarias.⁴ Paralelamente, se han contextualizado sus ideas en relación con la Escuela de Frankfurt, a partir también de fuentes primarias y secundarias.⁵ En segundo lugar, desde el punto de vista de la teoría crítica de los autores anteriormente citados, se ha procedido a la realización de una genealogía del concepto “ciudad creativa”, en base a literatura académica y a literatura técnica.⁶ Finalmente, en el último apartado se ha llevado a cabo

² Carreras y Morcuende, 2016.

³ Frago y Martínez-Rigol, 2016.

⁴ Benjamin, 2005 [1982] y 2003 [1936], Caygill, 2004, Cohen, 2004 y Pensky, 2004.

⁵ Horkheimer y Adorno, 1994 [1947] y Slater, 1977.

⁶ Para una visión del contexto histórico se ha consultado a Piore y Sabel, 1984 y a Harvey, 2005. Sobre las distintas propuestas de ciudad postindustrial, se han analizado a Castells, 1989, Landry, 2000 y Townsend, 2013. Específicamente sobre la ciudad creativa se han tenido en cuenta también a Florida, 2005 y Andersson 2011. En cuanto a los críticos de ese proyecto de ciudad, véase Krätke, 2010, Pratt, 2011 y Scott, 2014. El análisis de la literatura técnica se ha basado fundamentalmente en Comedia, 1991.

una valoración de la utilidad del análisis realizado, desde la perspectiva de la teoría urbana crítica.⁷

Las constelaciones de imágenes dialécticas de Walter Benjamin

En este primer apartado se presenta la personal versión del materialismo dialéctico de Walter Benjamin, las constelaciones de imágenes dialécticas, aplicada al estudio de lo urbano. La principal fuente de información ha sido la vasta obra en la que el autor trabajó durante los últimos años de su vida, sin redactar una versión definitiva, y que fue editada con bastante posterioridad, pese a las dificultades, gracias a la intervención de algunos de sus colegas, entre los cuales Theodor Adorno (1903-1969). La primera edición original es de 1982 -42 años después de su muerte-, y la primera edición en español, el *Libro de los pasajes*, en la que aparecen traducidos todos los textos del original en francés, alemán e inglés, apareció por primera vez en 2005.⁸ Este libro se compone, en su gran mayoría, de los apuntes y materiales que Benjamin recogió durante casi tres lustros para escribir lo que concibió como una magna obra, el cometido de la cual era reflexionar sobre el concepto burgués de la historia a través de la interpretación de la superestructura cultural del s. XIX en París.⁹

Lo primero que hay que tener en cuenta al abordar la obra de Benjamin es el propósito de su trabajo. Al estudiar la visión burguesa de la historia, perseguía la superación dialéctica de la misma, con el fin último de superar también su sistema político¹⁰. El filósofo alemán se opuso a pensar el tiempo del ser humano de forma lineal, progresiva y dirigida: la historia no es un proyecto conducido por el progreso. Con su crítica radical, conceptos como “desarrollo” perdían su coherencia para determinadas clases sociales porque quedaba de manifiesto que detrás del relato histórico hay una reducción simplificadora en función de la elección del historiador, y esa elección nunca es neutra sino que se basa en los intereses de alguien en el presente para contar el pasado. Esa distinción podría no haber sido clara en el siglo XIX, cuando la burguesía se veía a sí misma (e incluso se la veía desde fuera) como una clase revolucionaria, y sus valores eran a menudo confundidos con los ideales del ser humano. No obstante, en el tiempo en el que escribió Benjamin muchos de los pronósticos del materialismo histórico de Marx ya se habían cumplido, y sin embargo la creencia en el “crecimiento” seguía siendo una idea hegemónica en las sociedades occidentales, y lo sería aún más en las siguientes décadas del siglo XX.

Ante esa situación, Benjamin respondió con la elaboración de un nuevo marco interpretativo de la temporalidad, que es a la vez una crítica de la modernidad y una

⁷ Lefebvre, 1968 y Harvey y Wachsmuth, 2012.

⁸ Benjamin, 2005 [1982]. El autor, de origen judío, murió en septiembre de 1940 por una dosis letal de morfina, en el hotel de la población fronteriza de Portbou (Cataluña) en el que se hospedaba, en su huida del régimen nazi que había tomado el poder en Francia y tras negársele el ingreso a España. La persecución que sufrió durante los últimos años de su vida y la repentina muerte imposibilitaron la finalización de sus proyectos intelectuales y dificultaron la posterior conservación y sistematización de su obra escrita.

⁹ El autor escribió: “La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda “condicionar” causalmente este contenido”. Benjamin, *ibid.* p. 397.

¹⁰ Sobre las reflexiones de Benjamin acerca del concepto de historia, se ha consultado a Caygill, 2004.

propuesta para actualizar su validez. Ese cometido lo desarrolló en su “ciclo parisino”, del cual el *Libro de los Pasajes* es su pieza central¹¹. La técnica del montaje, que popularizaron los escritores surrealistas franceses de su época, interesó mucho a Benjamin, que vislumbró su potencial como estilo narrativo y como fundamento para su crítica de la filosofía de la historia. Significaba acabar con la idea de un pasado completado y de un presente que se dirige hacia un futuro prefijado. Siempre hay algo en el pasado que ha sido olvidado en el presente pero que, precisamente porque no hay una continuidad lineal entre pasado y presente, puede ser recuperado para construir un futuro distinto al que nos encaminan las fuerzas hegemónicas. En otras palabras, este nuevo planteamiento suponía poner énfasis en la noción utópica, más que progresista, de la transformación histórica. Entonces, una de las tareas más importantes del historiador sería “rescatar” el componente utópico olvidado en las profundidades del pasado.

Esa tarea se llevaría a cabo a través de las constelaciones de imágenes dialécticas. La idea de constelación hace referencia a la construcción no contemplativa de la relación entre pasado, presente y futuro. Esta relación, según Benjamin, se basa en experiencias concretas –en memoraciones– y, por lo tanto, en cada momento toma una forma particular, según los intereses del sujeto que vive un presente determinado. Se supera la eternización del pasado, fijado a través de los relatos épicos que presentan unos mitos que solo permiten una lectura del presente y, en consecuencia, una construcción del futuro. Dicho de otro modo, se pasa de una experiencia *del* pasado a una experiencia *con* el pasado. El autor es consecuente con esta forma de entender los procesos históricos, porque lo aplica al estilo con el que construye el *Libro de los Pasajes*: está formado por elementos tomados en su mayor parte de archivos, o sea del pasado, sin un resultado final cerrado pero que constituyen un proyecto a partir del cual pueden encontrarse elementos para construir el futuro.

Esa construcción se realiza a través de lo que el autor llamó imágenes dialécticas¹². Benjamin no realizó una definición exacta del significado que le confería a esta categoría, pero sin duda es una de las categorías centrales en su materialismo dialéctico. Quizá el primero de los dos resúmenes que escribió para financiar su trabajo, en 1935, sea uno de los textos en el que más claramente expresó su contenido:

“A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente–. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz. [...] Pero precisamente la modernidad cita siempre a la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la

¹¹ Sobre la tarea que, a juicio de Benjamin, debía tener el historiador, se ha seguido a Cohen, 2004.

¹² Sobre el significado de las imágenes dialécticas en el pensamiento de Benjamin, véase Pensky, 2004.

dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche.”¹³

Así pues, en cada momento histórico existen en el imaginario colectivo unas imágenes, o sueños, que expresan el deseo de la construcción de un futuro mejor. Estas imágenes son arcaicas, siempre se basan en una interpretación del pasado desde la perspectiva del presente. Son interpretaciones que constituyen el fundamento de la utopía. Pero para que puedan servir a los intereses que las engendraron, es decir, para que se conviertan en una fuerza que transgreda el sistema político en el que surgieron, según Benjamin tienen que ser representadas y reconocidas. Son esa representación y reconocimiento lo que constituyen las imágenes dialécticas.

Este proceso se da cuando un sujeto pensante experimenta una tensión máxima entre las oposiciones dialécticas. Entonces, el pensamiento se detiene porque experimenta un momento de cognoscibilidad, y aparece la imagen dialéctica. Así se demuestra la discontinuidad del tiempo histórico, ya que se crea en él un lugar de cesura del movimiento: lo que el autor llamó la dialéctica en reposo. Se acaba de este modo con la linealidad entre pasado y presente; a partir del montaje de fragmentos históricos que habían sido ignorados y olvidados por la versión hegemónica de la historia, por ser considerados insignificantes, se construye una interpretación alternativa de esa historia. Los fragmentos a los que Benjamin se refiere son textuales, y las técnicas de construcción emanan del lenguaje. La tarea del historiador materialista, pues, es seleccionar y yuxtaponer esos fragmentos para crear textos críticos que quebranten la versión lineal y dirigida de la historia que los consideraba insignificantes.

Esa representación posee naturaleza política. En palabras de Benjamin, posee la capacidad de despertar al sujeto colectivo del sueño en el que la historiografía clásica, que muestra las cosas “como propiamente han sido”, le ha relegado. Ese despertar, ese “ahora de la cognoscibilidad”, se había quedado en una dimensión individual en el siglo XIX: por primera vez en la historia, existían generaciones enteras que se explicaban el mundo a sí mismas, más allá de las doctrinas religiosas, con el uso de la ciencia y de la técnica. Sin embargo, el diagnóstico de Benjamin es que el sistema capitalista se convirtió en un narcótico que no permitió el desarrollo completo de ese proceso hasta la dimensión colectiva del ser humano. Entonces, en términos dialécticos, la historiografía materialista tiene la misión de aprovechar los elementos oníricos para conseguir el despertar colectivo. La síntesis entre la tesis de la conciencia onírica y la antítesis de la conciencia de vigilia sería, pues, el despertar. Esa es la utopía en el horizonte benjaminiano.

La imagen dialéctica, no obstante, no es una imagen en el sentido intuitivo del término, esto es, una imagen visual. Se trata de una representación alegórica de un objeto, que sirve para su “redención materialista” o desmitificación, mostrando su verdadero contenido como expresión de un proceso. El resultado es lo que Benjamin llamó fantasmagoría: un objeto que, mediante su imagen, representa el destino de las esperanzas y los deseos colectivos que había puestos en él. Ese destino, en el sistema capitalista, no es otro que el de convertirse en una mercancía. En otras palabras, las esperanzas colectivas en un futuro mejor en el capitalismo eran meras fantasías, sueños irrealizables, ya que lo que se impone es el valor de cambio de los objetos. Este valor de cambio es necesariamente incompatible con su valor de uso, o sea, con las imágenes

¹³ Benjamin, *op. cit.*, p. 39 y 45. Traducción de Luis Fernández Castañeda.

desiderativas anteriores al despertar. La historia del siglo XX demuestra esta incompatibilidad. Así, enfatizando el fetichismo de la mercancía, el autor argumenta la naturaleza delirante de la noción burguesa de la historia y justifica la búsqueda dialéctica de una alternativa.

Una interpretación aplicada a lo urbano a través de Charles Fourier

El pensamiento de Walter Benjamin se nutre de múltiples influencias. Una de ellas es el grupo de pensadores calificados a posteriori como socialistas utópicos, que comparten con el filósofo alemán la voluntad de transgredir el sistema social que vivieron —el primer tercio del siglo XIX— a partir de la imaginación de un nuevo mundo. Una generación entera de trabajadores, los hijos de la revolución industrial, se encontró con unas condiciones de vida sin precedentes. Esta circunstancia histórica propició que fueran sensibles a una nueva concepción de la organización social, aun cuando la concepción hegemónica no se había desarrollado suficientemente como para mostrar las contradicciones que debilitarían su fuerza. Ello imposibilitó el éxito de sus propuestas, pero también les otorgó una libertad de conciencia que estimuló su imaginación, y esto es precisamente lo que valoraron generaciones posteriores como la de Benjamin. En el *Libro de los Pasajes*, el autor recoge múltiples fragmentos y reflexiones sobre algunos de estos autores, en especial de los franceses (Saint-Simon, Fourier, Cabet, etc.). En este texto interesa especialmente el análisis que realiza sobre uno de ellos: Charles Fourier.

Uno de los pasajes que recoge Benjamin sobre Fourier es especialmente atractivo para presentar la aplicación a la ciudad de sus categorías analíticas, expuestas anteriormente. Se trata de un fragmento de un ensayo publicado en 1849 con el título *Cités ouvrières, des modifications à introduire dans l'architecture des villes*. Este texto, que Benjamin consultó y del cual extrajo dicho fragmento, había aparecido antes bajo el título *Du garantisme, lymbe ambiguë ou ambiante* [sic], en el noveno volumen de sus manuscritos¹⁴. A continuación se reproduce textualmente el pasaje, en el que Fourier hace una distinción entre tres tipos de urbanismos.

“El urbanismo bárbaro, el civilizado y el armónico[:]«Una ciudad bárbara está formada por edificios reunidos fortuitamente al azar... confusamente agrupados entre calles tortuosas, estrechas y mal iluminadas, malsanas. Así son en general las ciudades de Francia... Las ciudades civilizadas tienen un orden monótono, imperfecto, una distribución en tablero, como... Filadelfia, Amsterdam, el nuevo Londres, Nancy, Turín, la nueva Marsella, y otras ciudades que *se adivinan*, cuando se han visto tres o cuatro calles. No se tiene el valor de evitarlas de ahí en adelante». Frente a ello, la armonía neutra «que concilia el orden incoherente con el orden combinado».”¹⁵

La concepción de la temporalidad humana de Fourier sigue siendo lineal y dirigida; no en vano, la mayoría de sus seguidores eran reclutados del artesanado y de la élite intelectual burguesa. La primera mitad del siglo XIX era aún un momento muy temprano para que en la Europa occidental pudieran desarrollarse cosmovisiones distintas¹⁶. Aun así, la obra de Fourier de algún modo avanza una ruptura con la ortodoxia burguesa. Desde el incipiente mundo capitalista industrial, concibe una nueva

¹⁴ Fourier, 2014 [1849].

¹⁵ Benjamin, *op. cit.*, p. 660. Traducción de Luis Fernández Castañeda e Isidro Herrera.

¹⁶ El mismo Benjamin recoge en su obra que el socialista utópico Étienne Cabet era de la opinión que los trabajadores no han de preocuparse en escribir (Benjamin, *ibid.*, p. 85).

organización social que mejore las condiciones del presente a partir de la producción de un nuevo espacio construido, y lo hace desde un pensamiento dialéctico: la ciudad armónica es la síntesis entre la ciudad bárbara y la ciudad civilizada. A partir del análisis de este fragmento y de otros de Fourier que Benjamin recoge en su libro, puede ejemplificarse el proceso de creación de una constelación aplicada a lo urbano.

El punto de partida de Fourier es la reflexión sobre el comercio minorista. Llegó a su proyecto emblemático, el falansterio, a través del estudio de las galerías comerciales que se construyeron en el París de su época -el primer tercio del siglo XIX (Figura 1). Por primera vez una persona podía encontrarse al mismo tiempo en la calle y a cubierto. Fue una innovación que, en plena Restauración Borbónica, impresionó a sus contemporáneos. Esa seducción tuvo una dimensión estratégica, ya que puede argumentarse que estas construcciones fueron impulsoras de la futura sociedad de consumidores de masa. Con ellas se empezó a educar a la sociedad parisina en la cultura del consumo visual, que más tarde se difundiría a toda la sociedad occidental. Algunos de los elementos que ayudaron a mercantilizar a través de la imagen fueron los escaparates (una innovación de los comerciantes parisinos de la época, según Benjamin) y los panoramas. Estos últimos fueron unos espectáculos que se instalaron en algunas galerías comerciales, basados en un juego de luces y sombras, y son considerados uno de los antecedentes del cine moderno.¹⁷

Figura 1.
La Galería Humberto I en Nápoles



La primera vez que las galerías comerciales aparecieron en los escritos de Walter Benjamin fue en un ensayo sobre la ciudad de Nápoles publicado junto a Asja Lācis en el periódico *Frankfurter Zeitung*, en agosto de 1925.

Fotografía del autor, octubre de 2013.

El concepto moderno de progreso se mercantilizó tras la conquista del poder por parte de la burguesía, perdiendo de este modo la función crítica que había tenido en la Ilustración y la Revolución Francesa, esto es, reaccionar a los movimientos regresivos

¹⁷ Como es sabido, Benjamin es una referencia en el estudio de la función política de la cinematografía, pues fue uno de los primeros autores en alertar del “efecto dañino que la producción de cine burguesa tiene sobre la conciencia de clase proletaria” (Benjamin, 2003 [1936], p. 126).

de la historia. En el siglo XIX se extendió la idea de que el progreso se produce automáticamente y es aplicable a todos los ámbitos de la actividad humana. En el ámbito urbano, es el momento del orden monótono que señala Fourier en su pasaje. Era necesario llevar a cabo obras de una gran magnitud para adaptar las ciudades a los nuevos tiempos, es decir, para superar el orden azaroso de la ciudad bárbara. Esa adaptación iba a seguir los cánones de la nueva clase dominante, que identificó progreso con mercancía y lo aplicó también a la construcción de las ciudades. La ambiciosa reforma de París liderada en la segunda mitad del siglo XIX por el barón de Haussmann (1809-1891) consolidó esa idea y difundió los nuevos valores asociados al urbanismo moderno.¹⁸

No obstante, aunque los grandes almacenes y las galerías comerciales eran los templos consagrados a la “embriaguez religiosa de las grandes ciudades”, en palabras de Charles Baudelaire (1821-1867),¹⁹ apelaban a la dimensión colectiva del ser humano. Esa tensión fue captada por Fourier y constituye una imagen dialéctica. La insatisfacción que le produjo la utilización de los pasajes le llevó a imaginar una manera de transgredir su función meramente comercial diseñando el hogar de pequeñas comunidades que iban a convivir en cada una de estas galerías. Se puede interpretar su propósito como la búsqueda de esa ciudad armónica de orden incoherente y combinado sobre la cual escribió.

La cuestión de si concibió la realización material del falansterio, con las largas listas de recomendaciones que reglamentó en sus escritos, según Benjamin queda sin resolver. Una interpretación, recogida en el *Libro de los Pasajes*, es que podría tratarse, simplemente, de una estrategia de propagación de sus ideas transgresoras porque “llegó a lamentarse en sus manuscritos de los críticos que toman al pie de la letra lo figurado.”²⁰ Según esta versión, no sería descabellado pensar que adaptó las incipientes técnicas de publicidad comercial a la difusión de sus ideas. De hecho, según Karl Marx (1818-1883) Fourier era, sobre todo, un gran humorista; el primero en ridiculizar a la idealizada pequeña burguesía²¹. Lo que entraña menos dudas es que formó parte de un grupo de pensadores pioneros convencidos de que la humanidad necesitaba una nueva forma de organización social. Sea por la vía del humor o por cualquier otra, su proyecto se encaminó a la tarea de quebrar la mitificación de los valores imperantes de su época.

Por ello cabe afirmar que la propuesta de Fourier es utópica. Su proyecto se orientaba hacia el futuro, hacia la superación de la sociedad capitalista-industrial. Seguramente fue un avanzado a su época. Incluso en los tiempos en los que vivió Benjamin era prematuro pensar en la consecución de la sociedad postcapitalista. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XX esa cuestión ya no parecía tan absurda. De hecho, muchos intelectuales se la plantearon seriamente. Algunos de ellos se encontraron frente del reto de imaginar la nueva ciudad, una situación parecida a la de los socialistas utópicos un siglo antes. No obstante, la imaginación –incluso la ingenuidad, en el sentido propositivo del término–, que había caracterizado las propuestas de los socialistas utópicos, brilló por su ausencia en el momento en el que apareció una nueva oportunidad de ponerla en práctica. En un mundo muy distinto, quizá más complejo, las

¹⁸ Para la profundización en ese proceso desde una perspectiva teórica similar a la de esta comunicación puede consultarse a Harvey, 2003.

¹⁹ Benjamin, 2005 [1982], p. 90.

²⁰ Benjamin, *ibid.*, p. 88.

²¹ Benjamin, *ibid.*, p. 639.

propuestas de construcción de la nueva ciudad que se popularizaron tras la crisis de 1973 no tuvieron ningún elemento transgresor, sino que fueron proyectos concebidos en la órbita de los intereses más asentados del sistema capitalista.

La ciudad creativa: ¿utopía o fantasmagoría?

Siguiendo el marco interpretativo propuesto por Fourier, puede afirmarse que los proyectos de ciudad que se aplicaron tras la crisis de 1973 forman parte del urbanismo civilizado, cuya característica principal, según el pensador francés de mediados del siglo XIX, es su orden monótono. En otras palabras, los promotores de estas propuestas convirtieron al espacio urbano en una mercancía más, y se encargaron de venderlo con profusión. En este apartado se repasa el origen y la evolución de uno de los conceptos que más se popularizó, el de ciudad creativa, entendido como una propuesta operativa de trasladar el programa político neoliberal al terreno de la planificación urbana. El propósito es evidenciar su carácter fantasmagórico –utilizando las palabras de Benjamin-, y sus planteamientos contradictorios, que en última instancia pueden ser la base a partir de la cual reorganizar un proyecto utópico de ciudad.

En los años setenta del siglo XX, en las sociedades de los países industrializados europeos empezó a popularizarse la idea de que el sistema fordista-keynesiano y el modelo de organización de la ciudad que iba asociado a él habían llegado a su fin²². La ideología política que salió reforzada de esa crisis, y que terminó convirtiéndose en hegemónica a partir de entonces, fue la neoliberal. La ciudad creativa fue uno de los proyectos que se concibió dentro de la lógica neoliberal para dar respuesta a la pregunta de cómo debía estructurarse la ciudad del futuro. De hecho, se trata de uno de los paradigmas²³ que se elaboraron para dotar de significado a un concepto que carecía de él, porque se definía por oposición al periodo inmediatamente anterior: la ciudad postindustrial. Aunque cada uno de ellos –la ciudad informacional, la ciudad del conocimiento, la ciudad inteligente...- tiene sus propios matices, comparten una característica básica, que es la adaptación espacial a la reestructuración de la economía urbana, y el establecimiento de una *nueva economía* basada cada vez más en lo que vagamente se ha definido como la dimensión inmaterial de la producción y el consumo. Con el paso del tiempo se ha visto que ninguno de estos paradigmas ha dominado por encima de los demás, sino que la mayoría de las veces son complementarios y el énfasis con el que se aplican en cada ciudad depende en función de las necesidades de sus políticas urbanas.

Uno de los primeros autores que escribió sobre este tema fue el sociólogo Manuel Castells (1942-). En su obra *La ciudad informacional*²⁴ defendía el surgimiento de un espacio de flujos, de lógica global, en contraposición a un espacio de lugares, de lógica local, que caracterizaba el sistema anterior. Ese espacio de flujos se basaría en las nuevas tecnologías de la información, utilizándose para organizar la reestructuración del capitalismo tras la crisis. No obstante, esas tecnologías de la información también serían

²² Piore y Sabel, 1984, Harvey, 2005.

²³ El término “paradigma” se utiliza en el sentido que le dio el filósofo de la ciencia estadounidense Thomas Kuhn (1922-1996). Se ha considerado más adecuado en lengua castellana que la palabra “declinación”, de la que hace uso Allen J. Scott para referirse a la ciudad creativa en el contexto de la conceptualización de la ciudad postindustrial (Scott, 2014, p. 569).

²⁴ Castells, 1989.

potencialmente utilizables para revertir la lógica del dominio del espacio, para construir un espacio alternativo de flujos basado en el espacio de los lugares. En el seno de la economía urbana y regional, el concepto predominante fue la ciudad del conocimiento, que es una adaptación de lo que se ha denominado economía del conocimiento. Algunos economistas, basándose en los estudios de economía industrial de Giacomo Becattini (1927-),²⁵ entre otros, pusieron de manifiesto los mecanismos que posibilitaban la mayor competitividad de las empresas que se localizaban en las ciudades por el hecho de poseer un mejor acceso al conocimiento de los procesos productivos de última generación.

Otro enfoque que ha cosechado mucho éxito recientemente es el de la ciudad inteligente o *smart city*. Aunque en un inicio tuvo un sesgo ecológico, estudiando la aplicación de las nuevas tecnologías a la eficiencia de las infraestructuras urbanas para la sostenibilidad, el concepto se ha ampliado para designar aquellas ciudades que utilizan la tecnología para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. Anthony M. Townsend²⁶ es uno de los autores que han hecho un esfuerzo por sistematizar este paradigma. Finalmente, la ciudad creativa, que es el objeto de análisis de este texto, estudia la organización de la ciudad en base a lo que se ha denominado las industrias culturales y creativas, que se convirtió en uno de los sectores más dinámicos de las últimas décadas en la Europa occidental. Andy C. Pratt²⁷ es uno de los autores más renombrados en el estudio de las implicaciones de esta propuesta.

El origen de la concepción europea de la ciudad creativa se encuentra en el Reino Unido. Como es sabido, fue el primer país del mundo en industrializarse, a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. En los años setenta y ochenta del siglo XX también fue uno de los pioneros en el proceso de desindustrialización. El contexto político británico influyó en que la transición de la economía industrial a la postindustrial no fuera plácida. El *thatcherismo* (1979-1990) se autoimpuso como una de sus principales misiones terminar con la conciencia de clase de los trabajadores, y la llevó a cabo de forma contundente, gracias a los apoyos internacionales, especialmente de los Estados Unidos de América, a través de la lucha frontal con los sindicatos obreros.

Uno de los frentes de esa lucha fue la producción cultural. En 1978, el empresario Charles Landry (1948-) fundó *Comedia*, una consultora enfocada originalmente a los medios de comunicación.²⁸ Unos años más tarde, a inicios de la década de los ochenta, adaptó su orientación al potencial económico de la cultura, siendo uno de los primeros organismos en estudiar el impacto de actividades como el cine, la música, la literatura, etc. en la economía local de algunas ciudades británicas y europeas. Ese era un punto estratégico en ese momento, por lo que la consultora se acabó convirtiendo en un laboratorio de ideas al servicio del gobierno británico de la época. Pronto el enfoque económico sectorial dejó paso al énfasis en el planeamiento urbano, ya que los responsables de *Comedia* se dieron cuenta de que la aplicación de esa idea a la producción de las ciudades era un terreno virgen y muy fértil a explotar. Y así lo hicieron.

²⁵ Becattini, 1979.

²⁶ Townsend, 2013.

²⁷ Pratt, 2011.

²⁸ El nombre de la consultora es un acrónimo formado por las palabras inglesas *communication* y *media*.

El primer estudio en detalle se presentó a inicios de la década de los noventa y la ciudad estudiada fue Glasgow.²⁹ La elección no es en absoluto casual. La ciudad escocesa fue uno de los principales centros fabriles de la Gran Bretaña durante el siglo XIX y XX, y en el momento de colapso de la economía fordista, por tener una gran proporción de población obrera, también fue uno de los lugares con mayor conflicto social, al igual que el resto de núcleos fabriles del norte del Reino Unido. Según el argumento del informe, se aprovecharía la tradición cultural de la ciudad y su posición dominante en Escocia respecto a algunas industrias relacionadas con ella, como los medios de comunicación, para posicionar estas industrias creativas como un catalizador de los demás sectores económicos. La mercantilización de la cultura no se critica; al contrario, se ve como algo dado que, por lo tanto, es necesario y deseable fomentar.

La planificación estratégica, una técnica del mundo de los negocios, fue la herramienta más utilizada para afrontar los problemas de las ciudades. El diagnóstico y pronóstico que presentaban este tipo de análisis fue muy atractivo para las autoridades locales de muchas ciudades, tanto en el Reino Unido como en el resto de países de vieja industrialización. Los gobiernos locales tenían mucha presión por actuar, ya que en ellos recaían gran parte de las protestas de la ciudadanía que había visto empeorada su calidad de vida con la reestructuración económica, pero no disponían –en la mayoría de ocasiones- de los recursos necesarios, que se encontraban en los gobiernos nacionales. Agentes como *Comedia*, por ser de los primeros en generar datos sobre la magnitud de la economía cultural, incluso antes de que se popularizara el término, se convirtieron en una referencia. Muchas de las políticas urbanas a partir de entonces tomaron los preceptos de este tipo de instituciones como la única solución factible o, al menos, la más deseable.

A mediados de los años noventa este discurso se convirtió en hegemónico. La situación económica en las viejas regiones industriales europeas mejoró relativamente, y ello se tomó como la prueba que demostraba el acierto de las políticas aplicadas desde las graves crisis de las décadas anteriores. Se escribieron historias de triunfo³⁰ en las que no aparecía por ningún lado el deterioro de las condiciones de vida de las clases sociales más vulnerables tras la desindustrialización, que en muchos casos también fueron las más perjudicadas por el cambio de modelo urbano. Sin embargo, proyectos como este habían conseguido el aburguesamiento del imaginario de las clases populares, ya que los adultos jóvenes de la época, muchos de los cuales eran los hijos de los obreros que habían plantado cara a Thatcher la década anterior, ya tenían otros referentes culturales, que precisamente suponían una mitificación de la creatividad en la que se basaban esas industrias del futuro.

En el inicio del nuevo milenio se originó un nuevo auge del discurso de la creatividad. Fue un momento en el que se produjo una nueva crisis en el seno del capitalismo, esta vez relacionada con el estallido de la “burbuja punto com”, expresión con el que se conoce el proceso de especulación con empresas vinculadas a internet. En una magnitud inferior, aunque a escala global, se reprodujo el esquema esbozado anteriormente: una urgencia política que encuentra el mejor consejero en los textos académicos con un mensaje en el que no cabe la incertidumbre. Richard Florida (1957-) es el máximo exponente, pues llegó a la cumbre del éxito profesional escribiendo libros sobre la

²⁹ Comedia, 1991.

³⁰ Por ejemplo, Landry, 2000, que está considerado un clásico sobre el tema.

economía creativa y su modelo urbano, registrando un altísimo número de ventas.³¹ Tras el impacto que generaron estos libros, en los siguientes años la gestión de la creatividad fue uno de los temas más candentes en el campo de la planificación urbana. Es significativo que, unos años más tarde, en 2011, en un prestigioso manual sobre ciudades creativas que reunió textos de los principales expertos mundiales sobre la cuestión, se hablase de la *creative troika*, para referirse a los tres autores más importantes que habían dedicado su obra al estudio de la creatividad.³²

¿Qué balance cabe hacer del proyecto de ciudad creativa neoliberal? Es indiscutible, tras casi 40 años, que consiguió los objetivos por los que había sido creado. Desde este punto de vista solo puede decirse que resultó exitoso. Logró colocar a las industrias culturales y creativas en la agenda política de las principales ciudades del mundo y, en muchas de ellas, se generó una imagen en la que la creatividad, definida de un modo más vago o más estricto, es una parte intrínseca de su ambiente. Ello sería una de las claves del éxito en la actualidad porque es un elemento de atracción de talento y, en última instancia, de generación de riqueza. El *marketing* urbano, difundido, entre otros canales, a través de los grandes eventos culturales, consiguió generar una opinión favorable a este tipo de planteamientos³³. Ya había advertido Walter Benjamin que las exposiciones universales son una de las ocasiones en las que mejor se cristalizan los valores burgueses, “la alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio”.³⁴

Desde este punto de vista tiene interés, pues, realizar un balance más allá de su propia lógica. Para ello, cabe preguntarse por el contenido utópico de la ciudad creativa neoliberal. Desde esta perspectiva, los resultados de su aplicación evidencian que en ningún momento se planteó como objetivo fundamental una transformación radical de la sociedad en base a la superación de sus fuerzas regresivas. Mollenkopf y Castells, entre otros, ya advertían a principios de los años 90 justamente lo contrario; que el modelo de ciudad neoliberal provoca una fragmentación social creciente entre los que más y los que menos tienen -lo que en aquel momento denominaron la *ciudad dual*.³⁵ La supuesta clase media que había traído consigo la sociedad postindustrial se encontraba tan solo en el imaginario de las personas, ya que desde un punto de vista materialista todo indicaba que la diferenciación de clases, es decir, la desigualdad social, se había incrementado respecto del sistema anterior, lo que se ha denominado el pacto de clases que surgió de la Segunda Guerra Mundial.

Parece claro que la ciudad creativa no fue una utopía, sino que se quedó en mito, en fantasmagoría, utilizando la terminología de Benjamin. A sus promotores no les interesaba que la sociedad despertara del sueño colectivo capitalista, sino al contrario,

³¹ Ese éxito en el campo editorial era una prueba, para este autor, de que la creación de ideas se había convertido en la nueva base económica, y él en uno de sus protagonistas. (Florida, 2005).

³² Además de Florida, que es profesor de planeamiento urbano en Estados Unidos y Canadá, esa tríada está formada por el psicólogo también estadounidense David Simonton y por el economista sueco Åke E. Andersson (Andersson, *et al.*, 2011).

³³ Siguiendo con el caso de la ciudad de Glasgow, en 1990 fue designada capital europea de la cultura (momento en el que se redactó el informe de *Comedia*) y fue la sede del Congreso Internacional de Diseño en 1993, entre otros. Barcelona, que se trata del caso de estudio de la tesis doctoral del autor de esta comunicación, también es un caso mundialmente destacado en lo que se refiere a grandes eventos, con una larga tradición de reflexión académica sobre el tema. Véase Carreras, 1995.

³⁴ Benjamin, *op. cit.*, p. 219.

³⁵ Mollenkopf y Castells, 1991.

utilizar sus elementos persuasivos como narcótico de las clases populares, que en los años sesenta y setenta del siglo XX habían llegado a un punto peligroso de movilización social, y las clases dominantes no estaban dispuestas a aceptarlo. Para establecer la ideología de esas clases dominantes como hegemónica se utilizaron distintas herramientas. Una de ellas fue la persuasión del discurso. Se persuadió a buena parte de la sociedad de que se iban a superar los conflictos a través del cambio técnico. Apareció una nueva terminología relacionada con las grandes innovaciones técnicas de la época, que todavía no estaba ideológicamente fijada y se instrumentalizó en beneficio propio. A nadie le sonaban mal palabras como creatividad, y se pudo estructurar un programa político regresivo a su alrededor, legitimando la reafirmación en el poder de las clases sociales responsables del empeoramiento de la calidad de vida de la mayoría de los trabajadores, sin que estos tuvieran conciencia de ello.³⁶

Para combatir las disensiones, el thatcherismo pregonó el *There is no alternative* como eslogan neoliberal, que después se difundió hacia otros países. Suponía el fin de la política, porque las innovaciones técnicas estaban conduciendo al mundo hacia el futuro -a un ritmo crecientemente acelerado- y la sociedad no podía escoger una dirección distinta en esta vorágine modernizadora. El contexto internacional ayudaba a que una posición política de este estilo se viera más o menos como natural en amplias capas de la población. La Unión Soviética se estaba desintegrando y, a pesar de la incertidumbre sobre el futuro, había una cuestión indiscutible en la Europa occidental: el comunismo no era una alternativa real al capitalismo. El argumento lógico que se desprendía era que el nuevo modelo capitalista, a pesar de sus defectos, era lo mejor que cabía esperar. Un argumento que se encuentra en las antípodas del pensamiento utópico. El “desarrollo sostenible”, idea que se concibe en este contexto histórico, expresa la contradicción inherente que representa la voluntad de mantener el sistema capitalista y de limitar sus efectos negativos sobre la sociedad y sobre el planeta, así como la falta de imaginación a la que se apelaba al final del apartado anterior.

Así pues, se avanzó con determinación hacia el programa político implícito. Valores como el individualismo y la competitividad se erigieron como puntales básicos del sistema ideológico hegemónico, invadiendo la vida cotidiana de las personas en todos los ámbitos y justificando, en última instancia, las políticas que iban en contra de los intereses de la mayoría de las personas en nombre del buen funcionamiento del sistema, confundiéndolo con el interés común de la ciudadanía. En cada país existía un contexto particular, en el que las distintas relaciones de fuerza entre grupos sociales determinaron el grado de desarrollo de estas políticas, pero el proceso fue de alcance mundial, desde su foco en la Europa occidental y los Estados Unidos, hasta otras regiones como Asia y Latinoamérica. El planeamiento urbano se vislumbró como una de las principales herramientas para la consecución de dicho programa. La identificación de la sociedad con los valores burgueses se consiguió a través de la creciente segregación urbana, en un proceso dual que consistía en la elitización de los barrios centrales y la metropolización de la clase trabajadora.

³⁶ Para profundizar en la reflexión sobre los mitos del capitalismo contemporáneo que son presentados como utopías, léase Limonad, 2016.

Una nueva utopía para la ciudad postindustrial

La crisis del 2008 puso de manifiesto el alcance real de las políticas neoliberales, que todavía no han terminado. Existe un consenso cada vez mayor, por lo menos en los países del sur de Europa, en que es imprescindible superar el modelo neoliberal, causante de la peor crisis económica y social de los últimos 100 años. Para conseguir esa superación, es necesario realizar una crítica rigurosa de ese modelo -del resultado de sus políticas y de su estrategia de legitimación-³⁷ en base a una concepción total del mundo³⁸ y no apoyándose en nociones “afirmativas” del mismo.³⁹ Esa es la única manera de caminar hacia una utopía urbana real, no cooptada por el poder establecido, como paso previo al establecimiento de un programa político en el que la ciudadanía participe en la construcción de la ciudad como sujeto colectivo, más allá de su dimensión material, y en el que las propuestas concretas de ese programa político sean defendidas por actores conscientes de la instrumentalización que las clases dirigentes hacen de eslóganes emancipadores como el “derecho a la ciudad.”⁴⁰

Aplicando el método dialéctico, es necesario aprovechar algunos elementos oníricos, según la terminología de Benjamin. O sea, es necesario apropiarse de algunos espacios existentes en la ciudad del presente para construir un nuevo modelo que tenga en cuenta el común de la ciudadanía, conectando así pasado y futuro. Si el referente es el urbanismo armónico de Fourier, en oposición al orden monótono, es muy importante tener en cuenta el concepto de aura de Benjamin: la nueva utopía urbana tiene que superar la reproducción mecánica de la ciudad. El falansterio fue una propuesta del siglo XIX; en estos momentos es pertinente encontrar una nueva propuesta, adaptada al contexto histórico actual. La pregunta es: ¿qué elementos de la sociedad de los consumidores nos van a servir para construir un futuro mejor? De entre los muchos frentes que esa pregunta abre, está la cuestión de la ciudad creativa, que se ha presentado en el apartado anterior. El concepto de la ciudad creativa es una noción “afirmativa” de lo urbano, elaborada por autores cuyo interés era mantener el statu quo neoliberal. Sin embargo, existen en ella elementos utópicos, entre los cuales el fundamental de ellos es la apelación de la cultura como piedra angular de la organización de la ciudad. Si se termina con su mercantilización, con su valor de cambio, puede utilizarse como una potente herramienta de emancipación individual y colectiva.

El interés en estudiar en la actualidad la obra de autores como Walter Benjamin reside en el espíritu transgresor que se desprende de ese posicionamiento. El momento actual es especialmente interesante, ya que, como se ha argumentado en este texto, tras las

³⁷ La ciudad neoliberal utilizó, sobre todo, la producción de discurso y de imagen para legitimar sus políticas. Para el caso barcelonés debe consultarse la tesis doctoral de Núria Benach, titulada “*Ciutat i producció d’imatge: Barcelona 1979-1992*”. La Colección Geocrítica Textos Electrónicos ha publicado recientemente una versión reducida de la misma, con un prefacio de la autora titulado “*Mirant “la Barcelona del 92” des de 2015*”. Benach, 2015.

³⁸ Es decir, una teoría. Cabe tener en cuenta al grupo de intelectuales que inició el programa de investigación sobre las relaciones capitalistas entre economía y cultura: la Escuela de Frankfurt. En concreto, fueron los primeros en denunciar el determinismo económico que invade el ámbito estético de la experiencia humana en el capitalismo moderno (Horkheimer y Adorno, 1994 [1947]).

³⁹ Con el término “afirmación”, los autores inscritos en la Escuela de Frankfurt denominaron a aquellas elucubraciones sin fundamento teórico que se ponen al servicio del mantenimiento del *statu quo* (Slater, 1977, p. 120). En esa misma línea, véase Krátke, 2010.

⁴⁰ Lefebvre, 1968, Harvey y Wachsmuth, 2012.

crisis sistémicas es cuando los modelos hegemónicos, también los de ciudad, entran en disputa. Del mismo modo que los defensores de la ideología neoliberal consiguieron establecer su conceptualización de lo social y lo urbano en la agenda política del último cuarto del siglo XX, es posible trabajar hoy para que una cosmovisión radicalmente alternativa alcance la suficiente aceptación social como para convertirse en la opción que lidere el devenir del periodo histórico que acaba de dar inicio. En esa línea de análisis, algunos autores que desarrollaron la reflexión sobre la función estratégica de la cultura en el sistema social desde la tradición filosófico-política socialista se presentan como ineludibles. De entre todos ellos, destaca la figura de Antonio Gramsci (1891-1937).⁴¹ Uno de los principales ejes de desarrollo del presente ensayo trata de profundizar en las ideas de este intelectual italiano, así como en las relaciones que se establecen entre estas y las de los demás pensadores que se han estudiado.

Bibliografía

ANDERSSON, David E. *et al. Handbook of Creative Cities*. Cheltenham, Edward Elgar, 2011.

BECATTINI, Giacomo. Dal settore industriale al distretto industriale. Alcune considerazioni sull'unità di indagine dell'economia industriale. *Rivista di Economia e Politica Industriale*, 1979, 1, p. 1-8.

BENACH, Núria. *Imatges, símbols i mites de la Barcelona del 92. Una deconstrucció de Barcelona*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Colección Geocrítica Textos Electrónicos, 2015. Disponible en <http://www.ub.edu/geocrit/imatges_simbols_i_mites.pdf>

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF, Editorial Itaca, 2003. Edición original: 1936.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005. Edición a cargo de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Edición original: 1982.

CARRERAS, Carles. Mega-events: local strategies and global tourist attractions. En MONTANARI, Armando y WILLIAMS, Allan M. (eds). *European tourism: regions, spaces and restructuring*. Chichester, Wiley, 1995, p. 193-205.

CARRERAS, Carles y MORCUENDE, Alejandro. Marxismos y utopías: viejas y nuevas propuestas urbanas. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.

⁴¹ Walter Benjamin (1892-1940) y Antonio Gramsci (1891-1937) compartieron coordenadas espacio-temporales, temas de reflexión, perspectiva de análisis e, incluso en cierto modo, trayectorias vitales: los dos formaron parte de la intelectualidad marxista de la época, viajaron a menudo por el viejo continente y sus vidas terminaron de forma trágica y prematura por la persecución que sufrieron por parte de los regímenes fascistas. No deja de ser sintomático que no se encontraran nunca ni, aparentemente, se conocieran la obra el uno al otro. En el *Libro de los Pasajes* no hay ninguna referencia al pensador italiano, del mismo modo que en los *Cuadernos de la cárcel* (Gramsci, 1966 [1948-1951]) tampoco se cita en ningún momento al autor alemán. Para una propuesta de adaptación de su pensamiento al análisis territorial, véase Silva, 2016.

CASTELLS, Manuel. *The informational city: information technology, economic restructuring and the urban-regional process*. Oxford, Blackwell, 1989.

CAYGILL, Howard. Walter Benjamin's concept of cultural history. En FERRIS, David S. (ed). *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 73-96.

COHEN, Margaret. Benjamin's phantasmagoria: the Arcades Project. En FERRIS, David S. (ed). *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 199-220.

COMEDIA. *Making the most of Glasgow Cultural Assets: the Creative City and its Cultural Economy*. Glasgow, Agencia de desarrollo de Glasgow, 1991.

FLORIDA, Richard. *Cities and the creative class*. Nueva York, Routledge, 2005.

FOURIER, Charles. Cités ouvrières, 1849. Reproducido en *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA, 2014 [En línea], Consulta el 11 de abril de 2016. Disponible en <<http://inha.revues.org/5278>>.

FRAGO, Lluís y MARTÍNEZ-RIGOL, Sergi. Las utopías urbanas del siglo XIX, herencias y carencias: la carencia social frente a la herencia técnica. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.

GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Edición a cargo de Valentino Gerratana. Turín, Einaudi, 1966. 6 volúmenes.

HARVEY, David. *Paris, capital of modernity*. Nueva York, Routledge, 2003.

HARVEY, David. *A brief history of neoliberalism*. Oxford, Oxford University Press, 2005.

HARVEY, David y WACHSMUTH, David. What is to be done? And who the hell is going to do it? En BRENNER, Neil, MARCUSE, Peter y MAYER, Margit. *Cities for people, not for profit: critical urban theory and the right to the city*. Londres, Routledge, 2012, p. 264-274.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid, Trotta, 1994 [1947].

KRÄTKE, Stefan. 'Creative cities' and the rise of the dealer class: a critique of Richard Florida's approach to urban theory. *International Journal of Urban and Regional Research*, 2010, 34, p. 835-853.

LANDRY, Charles. *The Creative City: a toolkit for urban innovators*. Londres, Earthscan, 2000.

LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. París, Éditions Anthropos, 1968.

LIMONAD, Ester. Utopias urbanas, sonhos ou pesadelos? Cortando as cabeças da Hidra de Lerna. *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica. Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, 2-7 de mayo de 2016.

MOLLENKOPF, John H. y CASTELLS, Manuel (eds). *Dual city: restructuring New York*. Nueva York, Russel Sage Foundation, 1991.

PENSKY, Max. Method and time: Benjamin's dialectical images. En FERRIS, David S. (ed). *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 177-198.

PIORE, Michael y SABEL, Charles. *The second industrial divide: possibilities for prosperity*. Nueva York, Basic Books, 1984.

PRATT, Andy C. The cultural contradictions of the creative city. *City, culture and society*, 2(3), 2011, p. 123-130.

SCOTT, Allen J. Beyond the creative city: cognitive-cultural capitalism and the new urbanism. *Regional Studies*, 2014, vol. 48(4), p. 565-578.

SILVA, Marcos Aurélio. FES: Transições, vias de desenvolvimento e questões territoriais: uma abordagem a partir de Antonio Gramsci. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 5 de junio de 2016, Vol. XXI, nº 1161. <<http://www.ub.es/geocrit/b3w-1161.pdf>>. [ISSN 1138-9796].

SLATER, Phil. *Origin and significance of the Frankfurt School: a Marxist perspective*. Londres, Routledge, 1977.

TOWNSEND, Anthony M. *Smart cities: Big Data, civic hackers, and the quest for a new utopia*. Nueva York, W.W. Norton & Company, 2013.