

Azier CALVO ALBIZU

EL MONSTRUO Y LA CIUDAD

RESUMEN

El presente ensayo intenta llevar a cabo una aproximación al fenómeno urbano mediante la aplicación para su análisis de categorías estéticas negativas. En tal sentido, indagar en torno a la relación que existe entre la idea de ciudad y la ciudad como idea puede llevarnos a entender la escisión que hoy en día existe entre arte y sociedad, punto de partida en la consolidación de lo monstruoso en el arte moderno como aspecto fundamental en su apreciación.

La responsabilidad que Freud da a la ciudad como origen de muchos casos considerados para él como patológicos, nos permitirá empalmar con la manera como Eugenio Trías categoriza estéticamente la freudiana definición de lo *siniestro*. Lo urbano, lo siniestro y lo monstruoso encontrarán en consecuencia cierto punto en común.

Acerca del significado que cobra la ciudad como monstruo dentro del arte moderno, nos limitaremos a establecer las diferencias existentes entre un posible enfoque sociológico y un enfoque estético, en el cual trataremos de dejar de lado la interferencia de cualquier tipo de ideología. De esta manera el intento apuntará a discernir entre la actitud con la que un planificador, un arquitecto o un artista visualizan la ciudad, produciéndose a través de medios de expresión y enfoques totalmente diferentes resultados similares dentro del terreno que nos ocupa.

DESCRIPTORES:

Monstruosidad. Siniestralidad. La ciudad como símbolo. La ciudad representada.

ABSTRACT

The present essay tries to make an approximation to the urban phenomenon through the application, for its analysis of negative aesthetic categories. In that sense, searching towards the relationship existing between the idea of city, and the city as an idea, can take us to understand the scission existing today between art and society, point of start in the consolidation of the monstrosity in modern art, as principal aspect in its appreciation.

The responsibility given by Freud to the city as the origin of many causes, considered by him as pathological, will allow us to connect with the way how Eugenio Trías aesthetically catalogizes the freudian definition of the uncanny. The urban, the uncanny and the monstrous will find, in consequence, certain point in common.

About the meaning of the city as a monster in the modern art, we will limit us in establishing the differences between a possible sociological and aesthetic focuses, trying to avoid the interference of any kind of ideology. In this way, the attempt will point to discern between the attitude with which a planner, an architect or an artist visualizes the city, with the interest of detecting how similar results can be produced by ways of expression, and totally different focuses in the land that occupies us.

INTRODUCCION

La empresa de indagar sobre posibles detonantes en la consolidación de *lo monstruoso* como categoría estética dentro del arte contemporáneo, nos luce tan interesante como estudiar monográficamente alguna de sus manifestaciones particularizadas a través de algún autor, género o movimiento artístico. Lo monstruoso como tema se nos puede mostrar como algo evidente dentro de una obra de arte pero, ¿es lo monstruoso únicamente aquello que se nos presenta deforme, exagerado o anormal? ¿No es dentro de la más absoluta normalidad, dentro del imperio de la razón, donde se han gestado las más atroces monstruosidades? Indudablemente se requiere de una revisión terminológica ubicando cada cosa en su sitio: ¿no será que la verdadera esencia de lo monstruoso no tiene nada que ver con el monstruo aunque a veces se nos presente bajo su forma?

La ciudad, sin lugar a dudas la mayor y más importante obra colectiva que haya creado el ser humano a lo largo de su historia, imperio de la razón y el orden, altar por excelencia de las divinidades olímpicas donde la claridad de los designios del hombre como ser pensante se ha impuesto por sobre el llamado de la sangre representado en la mujer, es, toda ella, un inmejorable recinto en torno al cual podemos estructurar la reflexión que nos interesa: ¿Existe alguna relación entre el arte categorizado bajo patrones estéticos negativos y la ciudad? ¿En qué medida es la ciudad recipiente y generatriz de monstruosidades? ¿Cuál es, en tal sentido, la relación entre el artista y la ciudad? ¿Y entre la ciudad y el artista? ¿En qué territorio artístico la relación ciudad-monstruo ha permitido producir verdaderas piezas magistrales? ¿Cuáles son los cómplices predilectos de la ciudad en cuanto a su consideración bien sea como obra de arte bien sea como monstruo?

Pensar, crear, presentar, representar, imaginar, vivir u organizar la ciudad, actividades que antiguamente formaban parte de una misma postura ante un hecho fundamental, se han visto fracturadas a partir de la modernidad, a tal punto que podríamos establecer con toda claridad a quién corresponde

hoy en día cada una de ellas. Actualmente, la ciudad preocupa de manera muy distinta al filósofo, al político, al arquitecto, al planificador o al artista. Este último, inmerso dentro de esta clara división del trabajo, se encargará básicamente de llevar a cabo una labor de denuncia ante una realidad que le es imposible transformar, utilizando como medio de expresión la técnica que considere más conveniente. Rechazar el modelo que la sociedad le impone, *reconocer* dentro de la realidad posibles calidades estableciendo para ella otro tipo de lectura, *visualizar* mostrando a través de poderosas imágenes una verdad diferente a la real y, en el mejor de los casos, *construir* lo imaginado no como alternativa a lo existente sino como culminación de un verdadero ciclo expresivo, es el camino que han seguido, en mayor o menor medida, las vanguardias artísticas de nuestro siglo.

El artista contemporáneo directa o indirectamente influido por una relación de amor-odio con el sórdido entorno que le rodea, será capaz de representar, tras el velo de *la siniestralidad de lo urbano*, las verdaderas coordenadas de nuestra más rabiosa actualidad: el nihilismo se convierte en aliado inseparable de *lo monstruoso* dentro de lo mejor del arte moderno. La fotografía, el cine, la literatura, la poesía, la pintura, la escultura, el teatro o la música, ejemplifican, en obras consideradas como excepcionales, de manera tangible dicha sensación.

La arquitectura, por su condición de arte utilitario, ofrece una mayor dificultad en hacer del arquitecto un personaje realmente lleno de distorsionadas intenciones hacia la ciudad, a no ser que se produzca en el individuo el desgarrador desdoblaje que siempre esta actividad encarna (artista o técnico), lo que nos conducirá la más de las veces al territorio de la utopía o de lo efímero. Se hace necesario, en consecuencia, un esfuerzo mayor en buscar lo siniestro como algo que subyace: el rechazo que manifiesta la arquitectura moderna por *lo viejo* ha transformado, dentro del contexto de la ciudad tradicional (histórica), *lo nuevo en monstruoso*.

Son pocas las actividades creadoras de nuestro tiempo que no hayan encontrado en la gran urbe motivos de sobra para

producir verdaderos manifiestos que, traducidos en obras de arte le declaren su afinidad o rechazo. Escenario donde se vive la más absoluta soledad en compañía, fenómeno de crecimiento incontrolable, multiplicador de problemas, objeto de alucinación hacia lo fantástico, *monstruo sociológico* o prodigio de la técnica, la ciudad, entendida como máquina o como organismo, se le ha escapado a su creador de las manos, pasando el testigo de su potencialidad artística a aquellos que la han visto oblicuamente y no tal cual es.

PENSAR LA CIUDAD O EL MONSTRUO COMO CIUDAD

1/ Pensar la ciudad, planificar su desarrollo, o resolver los problemas que la agobian tienden con bastante frecuencia a considerarse la misma cosa. En lo que a manifestaciones de un proceso racional tienen, debemos reconocer su cercanía. Sin embargo, las diferencias se agrandan cuando dentro de nuestro sistema social, nos preguntamos qué significado tiene la ciudad para los diversos *especialistas* que lo integran, encontrándonos con que ninguna definición será suficiente. Inmediatamente se recurrirá a desglosar el tema en cuestión: alguno dará mayor peso al aspecto político-administrativo, otro al social, otro al existencial, otro al espacial y así sucesivamente irán apareciendo todos y cada uno de los ingredientes que la constituyen. Para algunos será motivo de preocupación, para otros de reflexión y, en algún caso, de inspiración dentro de la actividad que ejerce. *Un problema muy complejo*, coincidirán todos. Pero, ¿con eso habremos agotado la posibilidad de acotar el término? ¿Habremos copado sus innumerables implicaciones?

Iniciaremos nuestro recorrido planteándonos en primer lugar si aquello que normalmente consideramos que caracteriza una ciudad tiene algo que ver con lo que constituye su esencia. El *piadoso pensar* que, con ayuda del escudriñamiento lingüístico, estructura el discurso con el que Heidegger (1985) se plantea *la pregunta por la técnica*, nos conduce de inmediato a sospechar de aquello que a primera vista creemos entender por ciudad (en cuanto a apariencia), para descubrir en otro campo a veces si se quiere lejano o contrapuesto lo que en realidad es.

La idea de ciudad que tenemos nosotros, hombres modernos, ilustrados, no tiene nada que ver con la que tenían nuestros antepasados.

Charles Daviler, un teórico francés del siglo XVII, define la ciudad en su diccionario de términos arquitectónicos como «un ordenamiento de manzanas y barrios dispuestos con simetría y decoro, de calles y plazas públicas que se abren en líneas rectas con orientación bella y saludable, y con pendientes adecuadas para el drenaje de las aguas...». Pero esta descripción se sitúa al término de una tradición. «La ciudad —propone un autor reciente— es ante todo una realidad material, una agrupación, de mayor o menor volumen, de construcciones, de viviendas y edificios públicos... La ciudad comienza únicamente cuando los caminos se transforman en calles...». Este autor (Pierre Lelièvre) se sitúa en la línea de sus predecesores decimonónicos y su definición queda muy lejos de las exaltadas palabras que pronunciara Nicías ante los soldados atenienses en las playas de Siracusa: «Vosotros mismos sois la ciudad, allá donde decidáis asentaros... son los hombres, no los muros y los navíos sin ellos, los que forman la ciudad» (Rykwert, 1985:3-4).

Joseph Rykwert (1985) en *La idea de ciudad* desarrolla gran parte de la tesis que desde aquí queremos sustentar. Aunque su enfoque tiende a veces a tomar en cuenta la antropología en exceso, Rykwert destapa, con erudición y agudeza, la polémica entre la manera como normalmente vivimos, conceptualizamos y planificamos nuestras actuales ciudades y el significado que cobraban para el hombre antiguo. En el centro de la discusión se ubica sin lugar a dudas algo que está mucho más allá del propio hecho urbano: la transformación que ha sufrido con el tiempo el papel jugado por la cosmología en la vida del ser humano (en su estar-en-el-mundo) y con ello, su desplazamiento de ser el elemento central que regía sus actuaciones a la rama científica especializada. Lo que resulta más importante de este desfase es la pérdida de la capacidad que antiguamente tenía la cosmología de provocar, mediante el escrutamiento de los astros, la reflexión especulativa, al pasar hoy en día al dominio del saber exacto.

Rykwert reclama para el planificador urbano posturas que tomen en consideración a la ciudad «como un símbolo mnemónico total», donde se dé el mismo peso a la forma de ocupar el espacio en términos materiales de instalación y comodidad que al espacio psicológico, cultural, jurídico o religioso. Aboga Rykwert por un nostálgico regreso a un pasado sin retorno, un pasado en el que, como veremos más adelante, conformaban una unidad dialéctica *Eros y Poiesis*, alma y ciudad, arte y sociedad.

De vez en cuando, sobre todo con motivo de la fundación de una nueva ciudad, las autoridades locales o nacionales, asesoradas por sus expertos, ofrecen al público el espectáculo de su propio desconcierto. Se diría que las autoridades cívicas, y hasta los mismos planificadores, son incapaces de pensar la nueva ciudad como un todo, como un modelo que entrañaría otros significados distintos de los tópicos habituales de la sectorización (industria, vivienda, tiempo libre, etc.) o la circulación. Al revés que los antiguos, se estima extraña y carente de interés cualquier consideración de la ciudad como un modelo simbólico. Cuando hoy decimos que algo es «simbólico», casi siempre se trata de un objeto o una acción que podemos captar de un golpe de vista (Rykwert, 1985:3).

Aunque minimiza dentro de su discurso antropológico los importantes efectos que tiene el nacimiento de la ciudad como acto claramente artificial de toma de posesión de un territorio, así como las restricciones que impone a sus habitantes toda decisión de vivir en sociedad (hechos que de por sí coartan ancestrales costumbres y tradiciones rituales, vinculadoras a un pasado mítico), Rykwert nos pone en contacto con la connotación adversa, monstruosa si se quiere, que cobra la relación entre el encargado de pensar la ciudad y de organizarla (el urbanista: encarnado por esa extraña cofradía que muchas veces conforman el político, el especulador, el planificador y el arquitecto) y la comunidad a la que sirve.

Su atención se centra en los problemas materiales más inmediatos, cuya resolución parece lo más urgente. Pero las soluciones propuestas, debido a su presencia material, entran

en conflicto con el mundo simbólico de los ciudadanos, hasta el punto de que las formas arbitrarias impuestas precipitadamente por unos planificadores y arquitectos abrumados de preocupaciones se desarrollan sobre un fondo de irracionalidad a impulsos de unos prejuicios espirituales y a la vez estéticos no confesados cuya misma irracionalidad contribuye a intensificar la inestabilidad de las comunidades, a riesgo de poner en marcha un esquema de reacciones entre la comunidad y su caparazón externo que resultará espantoso para ambos (Rykwert, 1985:5).

¿No es la situación que Rykwert muestra el eterno enfrentamiento entre quienes detentan el poder dentro de la ciudad y quienes en ella habitan? ¿Tiene dicha antagonía, temporal y culturalmente hablando, alguna ubicación específica dentro de nuestra civilización occidental? ¿Qué mecanismos encuentra la sociedad para resistir al dictado impuesto por aquellos que detentan *la verdad* basados en *la razón*?

Existen dos reductos, disímiles por demás, desde los cuales la sensibilidad ciudadana levanta sendas barricadas ante la represión que desde siempre en mayor o menor grado ha inspirado la vida en sociedad: el hogar y el arte. La posibilidad de materializar sueños reprimidos o de constituirse en encarnación del drama urbano cobra en cada uno diferentes matices. Interiorizar el exterior para transformarlo constituye, a modo de denuncia, el móvil que motiva tanto al ciudadano común en su casa como al artista que, inmerso en la ciudad, se expresa. El deseo de reconciliar el modelo conceptual con el real (el hogar es visto a veces como la ciudad *deseada* en miniatura), tan marcado en el primero, cobra dentro de la producción artística carácter explosivo, como veremos más adelante.

2/ Ciudad es término que tiende en muchas ocasiones a ser hermanado con otros dos con los que tiene indudable afinidad: sociedad y filosofía. Conglomerado tanto de edificaciones como de personas, la ciudad en cuanto a lo que de artificialidad tiene (creación humana) se convierte en la contraposición más idónea que ofrecer a la naturaleza (creación divina). Asociar ciudad con sociedad implica darle valor preponderante al aspecto humano

que la compone y a sus relaciones internas. Asociarla con filosofía obliga a escrutar el papel jugado por las mentes que la han pensado como organización total, viéndose en la mayor parte de los casos inclinadas a dictar patrones de comportamiento que el grueso de la población debe acatar. Filosofía conduce a política, poder, estado, represión. Sociedad recuerda agrupación, masa, convivencia, tradición, costumbres.

Los griegos no inventaron la ciudad pero, como ha ocurrido en casi todas las esferas del saber, fueron los primeros que la convirtieron en objeto de reflexión. Pensar la ciudad para Platón (1988) significa planteársela como una totalidad a la vez política, económica y arquitectónica. *La República* nos presenta un ejemplo claro de ciudad entendida como sociedad, en la que los aspectos relacionados con su trazado y su arquitectura son más bien escasos. «Pues bien —señala Platón (1988:145)—, la ciudad nace, en mi opinión, por darse la circunstancia de que ninguno de nosotros se basta a sí mismo, sino que necesita de muchas cosas». Una rígida división en clases sociales (filósofos-gobernantes, guardianes y el grueso de la población) con privilegios bien diferenciados, donde se han contemplado todas las actividades productivas, discriminando aquellas que debe realizar cada quien, da pie para que Platón insistentemente recalque:

Esta ciudad será la única en que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros, y no pilotos además de zapateros, y labriegos que únicamente sean labriegos, y no jueces amén de labriegos, y soldados que no sean más que soldados, y no negociantes y soldados al mismo tiempo, y así sucesivamente (Platón, 1988: 150).

Eugenio Trías (1983) en *Platón: el artista y la ciudad* desmonta de manera brillante el discurso del importante pensador griego en lo que a la relación entre ambos universos se refiere. El artista y el poeta imitativo, dado lo polifacético de su quehacer, encarnan aquel individuo incómodo al que resulta difícil ubicar dentro del orden social establecido: «inspiran su actividad en unos principios que son antagónicos a los del filósofo y gobernante».

Frente a la divinidad simple, objeto de contemplación del filósofo, aval de una sociedad fundada en la identidad de cada sujeto a su actividad y oficio, aparece una divinidad compleja y tornadiza, de carácter camaleónico y proteico, que es objeto de devoción del artista imitativo, y que es soporte de una sociedad antagónica a la platónica: una sociedad donde cada sujeto es siempre otro que sí-mismo, donde cada alma es ella misma y también su diferencia, donde hombres y cosas son todos, en particular y en general, cada cosa y «todas las cosas».

El problema de la mimesis surge entonces como aquel que permite esclarecer esta propensión humana, auspiciada por falsas representaciones míticas y teológicas, a ser otra cosa que sí-misma.

[...]

Esa mimesis halla su perfecto cumplimiento en la poesía épica, pero sobre todo en la tragedia y en la comedia, ya que en ellas el propio «autor» (es decir, el Mismo) se oculta en la diferencia, abriendo así el espacio por donde pueden circular las «máscaras» (Trías, 1983:59-60).

El filósofo-rey (tirano-filósofo) basado en la Justicia («aquella virtud que hace que cada cosa, cada sujeto, sea ella misma y no otra»), en su misión de mantener el orden dentro de la ciudad, se ve impulsado a expulsar la figura del artista imitativo del seno de la misma, ya que «socava un orden social fundado en el principio de identidad y en la división del trabajo».

Se explica de esta manera, desde el origen, la primera ruptura entre arte y sociedad, entre alma y ciudad. Platón aunque reconoce teóricamente en el artista la coexistencia de posturas antagónicas a las del filósofo, impide su verdadera concreción dentro de la realidad (la ciudad). Filosofía y arte, entendidos en los términos que hemos expresado, dan inicio a una larga lucha sin cuartel plenamente vigente en nuestros días, con la excepción de la corta luna de miel que disfrutaron en la ciudad renacentista florentina.

3/ No es de extrañar, por tanto, que hayan coincidido en Grecia la instauración definitiva de la *polis* y el nacimiento de la filosofía. Las repercusiones, en lo que de choque con lo que era

costumbre tuvieron, tanto en el campo artístico como en el humano, no se hicieron esperar. La tragedia griega ática describe de forma clara la manera cómo se va conformando la *polis* en medio de un claro forcejeo: la resistencia opuesta por las fuerzas de la tradición (gobernada por el mito) al empuje del poder de la razón. El monstruo, manifiesto en la lucidez de unos pocos, va cobrando, gracias a la represión, forma de ciudad.

Es dentro del contexto de la *polis* (interpretada como estadio intermedio entre la tribu y la ciudad-Estado), que podemos entender con toda claridad la separación que Hegel (1985) establece entre el espíritu verdadero —la eticidad— y su disolución, mediante la implantación del estado de derecho —el imperio de la moral. Es en la *polis*, explicada a través de la tragedia, donde conviven dialécticamente la ley divina (lo que le toca en propio a la mujer, dominio de las divinidades infernales, el derecho de las sombras), y la ley humana (lo que le toca en propio al hombre, dominio de las divinidades celestiales, la ley del día). Poco a poco, unas darán paso a las otras. Mientras la ciudad, regida por la política, terminará honrando a las divinidades olímpicas, la casa (el hogar de la familia, la sangre) se convertirá en reducto de la religión pre-olímpica.

Hegel al introducir el estado de derecho como etapa posterior a la tragedia pareciera coincidir con Nietzsche (1980) en el sentido de que el surgimiento de la moralidad —representada por Sócrates para Nietzsche— destruye a la tragedia griega ática —representada por la eticidad para Hegel. En todo caso lo que se plantea para Hegel es la disolución de la *polis* mediante la aparición del Estado, mientras que Nietzsche pareciera hablarnos de la filosofía como verdadera revolución de la *polis*. Alejandro de Macedonia y Aristóteles encarnan la misma actitud: la desaparición del hombre trágico.

¿No constituye entonces la tragedia, dentro de lo que nos ocupa en este ensayo, un desgarrador testimonio de la monstruosidad que en el seno de la sociedad griega se estaba perpetrando al sustituir la *superstición* por la *razón*? Por otro lado, ¿no prevalece el criterio, dentro de nuestro actual sistema

social, de considerar como monstruoso todo aquello que se oponga a los valores impuestos por la tradición?

La filosofía como revolución de la *polis* (Nietzsche) de cuyo ámbito son expulsados los poetas (Platón), produce otros efectos colaterales que han sido interpretados como la erradicación de la memoria y la consideración del arte como hecho contemplativo y no participativo (productivo), con su correspondiente consolidación como hecho reflexivo. Evidentemente, la cosmología deja de ser considerada como actividad fundamental y la geometría se impone como ciencia de la descripción del espacio. El pensar especulativo deja de tener cabida. «La filosofía se presenta como la culminación de la civilización humana: por fin el hombre, redimido de la necesidad, es libre de 'contemplar'» (Sini, 1989:82-83).

4/ En el ensayo *Platón: la producción y el deseo* (Trías, 1983: 25-52), estrechamente ligado con el citado *Platón: el artista y la ciudad*, Trías, interpretando en este caso el *Fedro* y el *Banquete*, construye un «disparadero de una cuestión en la que está implicada algo más que la filosofía y la ideología actuales. Una cuestión que incide en la entraña misma de nuestro ser y de nuestro existir. Ya que es experiencia vivida a diario la separación, la escisión, el extrañamiento, entre la esfera del deseo y la esfera de la producción: el mundo anímico y subjetivo del erotismo y el mundo cívico y objetivo del trabajo» (Trías, 1983:21-22). Nos ubica, pues, Trías en contacto con nuestra más rabiosa actualidad.

La ruptura definitiva entre el artista y la ciudad, cuyo primer síntoma ya encontramos tanto en *La República* platónica como en la tragedia ática, se producirá en el contexto de la modernidad. Hasta ese momento se había podido mantener la síntesis dialéctica que Platón establece, según Trías, entre *Eros* y *Poiesis*: «términos que malamente pueden traducirse por deseo y por producción, ya que su gama semántica es mucho más amplia y matizada» (Trías, 1983:22) dentro de la obra artística.

Trías otorga un valor fundamental al platónico concepto de *Eros productivo* «ese impulso que no se calma con visiones sino con

obras, ni con contemplaciones sino a través de acciones» (Trías, 1983:42), a fin de enmarcar el ámbito en que aparecen tanto el *artista creador* como el técnico o el artesano (artista productor) diferenciándolo claramente con el que caracteriza al filósofo (pensador). Se nos desvela de esta manera una cara desconocida u obviada del pensamiento de Platón, normalmente polarizado entre la Idea y el Deseo, pero nunca presentado a mitad de camino entre ellos.

Ambos, Eros y Poiesis, son términos medianeros entre el no ser (mundo sensible) y el ser (mundo ideal). El impulso erótico conduce al alma de lo sensible a lo ideal. El impulso poético obliga a descender al alma de la contemplación al «reino de las sombras», de manera que implante en ese mundo los paradigmas contemplados en la ascensión. La obra artística o técnica, lo que resulta de esa ténje, de esa acción demiúrgica es, pues, la obra en que ese proceso erótico-poético se culmina. Obra de arte que deriva de ese pasaje del alma por la Belleza, posibilitado por el impulso erótico, y de esa implantación de la Belleza en el mundo, posibilitado por el carácter productivo de ese impulso. El artista es el hacedor de ese proyecto erótico-poético. Y la ciudad es su obra (Trías, 1983:42-43).

El filósofo piensa la ciudad, el artista la convierte en su obra. Mientras para el uno es objeto contemplativo, para el otro es creación tangible: el uno no puede estar sin el otro, pareciera querernos decir Trías, interpretando a Platón, al mostrarnos en este pasaje cómo se fragua la obra artística.

Hemos visto cómo la obra de arte requiere (en teoría) para su cabal puesta en escena de claras condiciones de equilibrio y armonía entre Producción y Deseo, que deben formar parte siempre de un orden social, de un modelo de ciudad. «Sólo en una ciudad, no ideal como la platónica, sino real como la renacentista florentina, pudo pensarse esa síntesis en términos reales, de manera que en ella el artista pasara a constituir la figura misma del hombre, el cual, *semejante a Proteo*, aparece en la filosofía de la época como aquel ser que carece de identidad y esencia definida. Y que por esa razón puede construir, hacer, producir consigo mismo cualquier identidad» (Trías, 1983:23). Sin embargo, esta feliz pero breve convivencia se deshace con la modernidad.

¿Qué incorpora el proyecto moderno? ¿Qué ocurre a partir de la Ilustración? ¿Qué acontece con el advenimiento de la Revolución Industrial? Las respuestas y sus repercusiones, ocultas dentro de las reflexiones que lleva a cabo Trías, nos llevan a determinar que:

«...la síntesis insinuada por la filosofía clásica platónica, entre *Eros* y *Poiesis* se quiebra».

«...Alma y Ciudad dejan de ser órdenes interconexos y dialécticos para constituir esferas autónomas y separadas».

«...el artista, sujeto a la vez erótico y poético, pierde la referencia del espacio o hábitat que le es propio, la sociedad, la ciudad».

«...la Ciudad, objeto resultante de la producción erótica del artista, se constituye en orden separado de la belleza y del arte, sometida a nudo principio de una productividad no mediada por ningún principio erótico» (Trías, 1983:22).¹

¹ Estas premisas que en realidad Trías se formula a modo de preguntas, constituyen el eje central de su libro.

Las consecuencias, en lo que a nuestros intereses concierne, se ven reflejadas, según Trías, en la nueva relación que se establece entre el artista y su obra (entre sujeto y objeto), caracterizada o por el dominio absoluto del Deseo, o por el dominio absoluto de la Producción, lográndose sólo a través de la muerte o de la locura (disolución del sujeto deseante o productivo, según sea el caso) un posible reencuentro entre artista y obra.

Entre el sujeto y la ciudad se establece, en consecuencia, una siniestra relación traducida en enajenamiento, repulsión e incompreensión mutua. Lo pasado empieza a verse o con patológica nostalgia o como modelo a rechazar. «No es casual, sino causal, que el arte y el pensar contemporáneos se especialicen en las formas malditas presentadas por la tabla de géneros supremos del *Sofista* platónico: el No-Ser, la Diferencia» (Trías, 1983:112). El terreno para la presencia de lo monstruoso está abonado.

LO SINIESTRO, LO MONSTRUOSO Y LA CIUDAD

1/ En nuestro intento por establecer en la ciudad moderna el germen de lo monstruoso como aquello que puebla gran parte de la producción artística contemporánea, nos hemos remitido a interpretaciones hechas desde el origen con la finalidad de dar respuesta a algunas de nuestras interrogantes. Hemos mostrado el abismo existente entre quienes piensan la ciudad y quienes la habitan, entre quienes la gobiernan y quienes la padecen, entre

quienes la crean y quienes la interpretan, entre lo que aparenta ser y lo que es. Hemos querido valorar aquello sobre lo que la ciudad se asienta, aquello que reprime (lo prohibido), como generador de importantes manifestaciones artísticas, de las cuales la tragedia ática es fundamental exponente.²

Hasta aquí podríamos haber dado vuelta a la moneda afirmando que lo monstruoso se constituye en el germen de la ciudad, y que, si no es así, al menos forma parte de su esencia.

Por otro lado, la expulsión de los poetas de la ciudad platónica conforma, junto a la quiebra del equilibrio entre Producción y Deseo a partir de la modernidad, el escenario propicio para entender el enfrentamiento que vivimos entre Arte y Sociedad. Pero ¿es todo ello garantía suficiente para justificar la interpretación estética que pretendemos? ¿se hace la monstruosidad evidente dentro de las diferentes manifestaciones del arte moderno? ¿qué lectura debemos efectuar a fin de encontrar la relación que buscamos?

En algún momento mencionamos la posibilidad de establecer una relación entre la ciudad y lo siniestro como vía para llegar a lo monstruoso. Hablábamos de una *siniestralidad de lo urbano*. ¿Qué queríamos decir?³

Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* desarrolla con gran lucidez la siguiente hipótesis:
... *lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto*

2/ Desde el momento en que la ciudad se erige artificialmente como dominio de la razón, refugio donde reina la justicia y el orden social donde el trabajo está claramente delimitado, no dando cabida al rito, al mito y oponiéndose al dictado de la sangre, propicia en su interior, por contrapartida, el culto a lo prohibido dentro de la clandestinidad. Cabe de esta forma hablar de la ciudad como monstruo a los ojos del oprimido, del que se desvía de sus designios, del que rinde pleitesia a lo que no está permitido. ¿Es que acaso el arte no cae dentro de este territorio?

3/ Freud se dedica, en un ciclo de cinco conferencias sobre el psicoanálisis dictadas en la Universidad de Clerk, Worcester, Mass., en 1909, a desentrañar los efectos que sobre la histeria tiene el conocimiento del carácter mnemónico que entrañan lo monumentos de una ciudad. En un pasaje de una de ellas se pregunta: «¿Qué pensaríamos de un londinense que se detuviera hoy, abrumado de melancolía, ante el monumento conmemorativo de los funerales de la

que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado. No puede ser desvelado. Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebatos. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético (Trías, 1988:17).

Trías lleva a cabo, para la presentación de su hipótesis, un recorrido que parte de la consideración de las categorías kantianas de lo bello y lo sublime, sintetizadas en una única categoría a partir de Hegel (lo bello) «en la que el dato sensible (y su limitación) y el espíritu infinito entran en conexión», para arribar (gracias a Freud) al establecimiento de lo siniestro como categoría estética. La demostración la consuma analizando diferentes manifestaciones artísticas, pertenecientes a diversos momentos y medios de expresión entre las que destacan *La alegoría de la primavera* y *El nacimiento de Venus de Boticelli* – en «El cuadro que nunca fue pintado» (Trías, 1988:46-78)– y *Vértigo*, película de Alfred Hitchcock –en «El abismo que sube y se desborda» (Trías, 1988: 79-121).

El análisis lingüístico que lleva a cabo Trías de lo siniestro, apoyado en Freud, le permite fijar las siguientes pautas en cuanto a su conceptualización:

reina Eleanor, en vez de acudir a sus asuntos o en vez de sentirse alegre con el pensamiento de la joven reina de su corazón? ¿Y qué pensaríamos de otro londinense que derramara lágrimas ante El Monumento que conmemora el día en que su amada metrópoli fue reducida a cenizas, a pesar de que luego surgió con mayor esplendor?» Para más adelante responder: «Pues lo cierto es cualquier histérico o neurótico se comportan como esos dos londinenses tan poco prácticos. No sólo rememoran unas penosas experiencias de un pasado remoto, sino que además se aferran emocionalmente a ellas...» (Rykwert, 1985: 239).

Valdría la pena no perder de vista, dentro de este contexto, la actitud opuesta que nos ofrece J. Rykwert, quien considera la ciudad «como un complejo de símbolos en que el ciudadano, a través de ciertas experiencias palpables, como procesiones, fiestas estacionales y sacrificios se identifica con su ciudad, con su pasado y con sus fundadores» (Rykwert, 1985: 240). Plantearse la ciudad como un mal curable obliga a desentrañar lo que de

Podría afirmarse lo siguiente: es siniestro aquello, heimlich o umheimlich, que «habiendo de permanecer secreto, se ha revelado». Se trata, pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible (Trías, 1988:33).

[...]

En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse lo siniestro como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado) (Trías, 1988:35).

[...]

Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad (Trías, 1988:35).

[...]

Freud recapitula su análisis de lo siniestro con la siguiente definición del concepto que este término expresa: «lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación» (Trías, 1988:39).

¿Qué tiene que ver, en el marco que nos presenta Trías, lo siniestro con lo monstruoso? ¿Serán desde el punto de vista

negativo tiene ésta. Para Freud, digno representante de la evolución que ha tenido el pensamiento moderno, un ciudadano tiene cosas más importantes para hacer que dedicarse a rememorar nostálgicamente tiempos remotos: los diferentes elementos que marcan los acontecimientos sucedidos en la ciudad (vestigios ilustres de un glorioso u oscuro pasado), no pasan de ser piezas inertes dentro de un enorme museo. Cualquier gesto afectivo de proximidad a alguno de ellos se convierte en sintomático de una situación que raya en lo patológico. Sin embargo Rykwert propicia su comprensión como algo ancestral, familiar y hasta entrañable. ¿Es que acaso Freud propugna, por medio de la descalificación, una actitud de indiferencia hacia nuestro entorno? O será que ya ve allí alguna esencia de lo que más adelante definirá como lo siniestro: «algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible» (Trías, 1988: 15-43).

estético, sinónimos? Y a todas estas, ¿qué papel jugaría en esa relación la ciudad?

Desligar lo siniestro del discurso psicoanalítico freudiano, significaría poder ubicarlo en instancias que trascienden al sujeto. Significaría poder encontrar un contexto donde las condiciones que desencadenan su manifestación comiencen a cobrar tanta fuerza como el hecho en sí, produciéndose una verdadera fusión entre ambos. Tal contexto es la ciudad. Significaría, en consecuencia, determinar si la ciudad es condición de lo siniestro y si por el contrario lo siniestro es condición de la ciudad.

Creemos, y en tal sentido pretendemos haber avanzado, que en sus orígenes, lo siniestro se constituyó en componente fundamental dentro de la consolidación de la ciudad como idea, condición que mantiene aún en nuestros días. También, y hacia allí nos dirigiremos, tenemos la convicción de que la ciudad constituye el principal (no el único) ingrediente de la alta dosis de siniestralidad que tiene incorporado lo más representativo del arte contemporáneo: el arte actual, considerado como fenómeno típicamente urbano, es tal vez la dimensión que hace falta calibrar para desvelar la presencia de la ciudad en lo siniestro que lo constituye.

2/ Si se entiende —de acuerdo con el diccionario— por *monstruo*: «ser vivo deforme; ser fantástico de fábulas y cuentos; cosa excesivamente grande o extraordinaria» y, en sentido figurado, «persona muy cruel y perversa; persona o cosa muy fea; persona con extraordinarias facultades para una determinada actividad», *monstruoso* es, como sabemos, el adjetivo que lo caracteriza. Lo *monstruoso*, además, se asocia a algo «excesivamente grande o extraordinario» y, en sentido figurado, «muy vituperable, cruel y execrable; muy enojoso o molesto; muy feo». *Monstruosidad*, por su parte, es definida como «grave desproporción de una cosa según lo natural; suma fealdad física o moral; acción o hecho monstruoso».

Pareciera que acercarse a comprender la ciudad como monstruo o monstruosidad, o establecer su relación con lo

monstruoso obliga a dotarla de características propias de los seres vivos que sabemos no tiene.

... si dos planificadores se ponen a hablar del modo en que vive y crece la ciudad, se remiten a imágenes tomadas de la naturaleza cuando analizan el trazado de las ciudades: árbol, hoja, tejido epitelial, manos..., con incursiones en el campo de la patología cuando aluden a la crisis. Pero la verdad es que las ciudades no se parecen a ningún fenómeno natural, porque son creaciones artificiales, aunque de un género curioso, integradas por elementos debidos tanto a la voluntad consciente como al azar y controlados imperfectamente. Si hemos de referirnos a la fisiología, a lo que más se parecerá una ciudad será a un sueño (Rykwert, 1985:4-5).

La cita de Rykwert, nos lleva a indagar en otros terrenos distintos del biológico, a fin de ir decantando la cercanía entre la ciudad y las definiciones que el diccionario nos ha aportado.

En lo que a su manifestación física se refiere, asimilar la metrópoli moderna como algo excesivamente grande o extraordinario, e incluso deforme o feo, enojoso o molesto no presenta mayores dificultades (Jacobs, 1967). En lo relativo a su crueldad, perversidad, vituperabilidad, execrabilidad o fealdad moral, tendríamos que incursionar en el terreno de la psicología o la sociología para comprender lo que todo ello significa con mayor acierto. En efecto, psicólogos y sociólogos han sido, dentro de la ciencias humanas, los que con mayor ahínco han desentrañado lo monstruoso, como *fenómeno* característico dentro de las grandes urbes: el asesinato en masa, la violación, el descuartizamiento, la prostitución o el tráfico de menores son algunas de sus palpables muestras. Incluso han otorgado el calificativo de monstruos a algunos de sus productos más conocidos: al depravado, al sádico, al corrupto, al asesino y al terrorista, entre otros. Fenómeno social o *monstruo sociológico* pasan a ser sinónimos en cuanto a calificativos que se acñan a la gran ciudad, cuyas repercusiones en todas las esferas de la vida humana no son en nada despreciables. Del ámbito de lo individual, donde las deformaciones físicas y psicológicas

han categorizado lo que desde siempre ha sido el territorio de *lo anormal*, hemos pasado a la clara opción de ubicarlo en el dominio de lo social.⁴

Lo fantástico como categoría donde el monstruo aflora, obliga de nuevo a reflexionar entablando contacto con lo psicológico, a fin de poder ir aclarando el panorama. Empalmar lo fantástico con lo utópico, con lo ficticio, con lo deseado y con lo soñado está al alcance de la mano. Sin embargo toda fantasía, utopía, ficción, deseo o sueño no deben ser considerados necesariamente como algo monstruoso. Lo que sí podríamos afirmar es que en todos ellos subyace lo siniestro, que se materializará, o no, en monstruo. Lo fantástico, universo donde también lo siniestro subyace, surge entonces o como posible reacción (mecanismo de defensa) a un hecho monstruoso o como su más fiel representación. La ciudad concebida como fantasía, utopía, ficción, deseo o sueño, pieza clave dentro de la evolución del urbanismo, cuya visualización nos ha llegado fundamentalmente a través de las más variadas manifestaciones artísticas (desde la pintura al comic, pasando por la novela de terror), debe ser comprendida bajo estos parámetros (Ramírez, 1983 y 1988).

3/ Lo siniestro y lo monstruoso tienden, pues, a relacionarse en cuanto a sus connotaciones psicológicas y sociológicas. ¿Qué afinidad muestran en cuanto a su consideración como categorías estéticas? Lo monstruoso (equiparado a lo fantástico, a lo deseado a que nos remite Freud) pareciera ser la encarnación por excelencia de lo siniestro, aunque no la única. De aquí que

^{4/} Apartando la extensa bibliografía que existe en este respecto, tal vez no existe mejor manera de entrar en contacto con los calificativos y consideraciones que se dan en el campo psico-sociológico a la ciudad que leyendo con detenimiento las páginas de sucesos que traen tanto la prensa diaria como gran parte de las publicaciones periódicas.

lo siniestro devenga en condición de lo monstruoso y no al contrario. Mientras lo siniestro constituye «condición y límite de lo bello», lo monstruoso puede no serlo. Su consideración como sinónimos debe entonces ser tomada con cautela.

La ciudad, lo monstruoso y lo bello tienen en lo siniestro una condición intrínseca importante, lo cual no necesariamente los relaciona. Es únicamente el arte quien en algún momento puede hacer posible tan paradójica conjunción.

El arte es un velo: imagen que está presente en toda reflexión estética que se precie. Es ilusión: participa del carácter fugitivo de la apariencia sensible y es congenial con el engaño, con el ilusionismo, con la prestidigitación, con el fraude. Pero a la vez es revelador: asume ese carácter; en ello estriba su lucidez necesaria, requisito de artisticidad: su «racionalidad», si así cabe hablar (Trías, 1988:75).

La ciudad, escenario hoy por hoy donde lo monstruoso se hace tangible, ha encontrado para su manifestación numerosos medios de expresión, donde el realismo pretende actuar como fundamento sensible. Sin embargo, «el arte no puede nunca ser realista».

... el arte conduce a la verdad, no a la realidad; y confronta esa verdad con la realidad. Postular un arte realista es tergiversar la función y dimensión del arte, que es verificar, nunca realizar. La realidad queda en esa verificación probada. El arte prueba el

temple de lo que tiene o carece de temple: es selectivo (Trías, 1988:77).

El artista, persona a quien impacta sensiblemente lo que le rodea, lo representa mostrando a la vez su verdad, haciendo de ello algo trascendente y no menos palpable. La condición urbana del artista actual es la que nos ha permitido en gran parte adentrarnos por caminos que a veces, por claros, no son menos espinosos. El arte asociado a la ciudad «halla cobijo donde menos puede suponerse».

El arte, hoy, se encamina, difícil, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo siniestro, lo repugnante, lo vomitivo y excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror. Quizás como forma preventiva y de defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen. Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo. Sea cual sea la intención del realizador, un eructo general espetado contra la humanidad toda, filantropía o cobardía, el arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable y de esa fuente de horror extrae beneficios que producen intensificación vital, elevación de poder propio en el agente y el paciente (Trías, 1988:76).

100

Comentar el texto de Trías significaría dar marcha atrás para recalcar las hipótesis que nos hemos formulado. Creemos, por tanto, estar en condiciones de poder revisar algunas manifestaciones artísticas donde nuestras sospechas se hacen presentes.

REPRESENTAR LA CIUDAD O LA CIUDAD COMO MONSTRUO

La ciudad como monstruo, imagen que ya hemos visto asociada a las connotaciones biológicas que a veces suele dársele, o en las repercusiones psicológicas o sociológicas que como fenómeno tiene, cobra dentro del universo del arte moderno una consideración particular y no menos amplia.

¿Quién duda del papel que juega la ciudad dentro de géneros literarios tan difundidos como la novela de terror o de misterio, policíaca o de ciencia ficción? ¿Quién pone en tela de juicio el rol representado por París o Berlín dentro del surgimiento de las vanguardias de comienzo de siglo o en el jugado por New York para el Pop-art? ¿Hay dudas acerca de que el *comic* sea un fenómeno típicamente urbano? El cine y la fotografía, medios característicos del «arte en la época de su reproductibilidad técnica» (Benjamin, 1989:15-60) ¿dónde se originan? ¿Qué mejor espejo de la decadencia y conflictos que viven nuestras sociedades que El teatro de la crueldad, Dadá o El surrealismo?

Si a ver vamos, detrás de cada artista moderno, patente o no en lo que produce, la ciudad juega un papel fundamental ya sea como objeto odiado o querido, familiar o nostálgico. Conforman el marco ideal para la gestación y presencia de lo siniestro (evidente u oculto) como límite, muchas veces forzado por el arte actual. Indagar en la biografía de cada gran creador contemporáneo colocaría a la ciudad, directa o indirectamente, involucrada en la configuración de su personalidad como entorno propicio o no para su desenvolvimiento, o como detonante de su prolífico actuar tanto reflexivo como productivo. La psique, en definitiva, no puede ser desvinculada del medio social en el que el sujeto se desenvuelve y aquí es donde la ciudad hace acto de presencia.

Si además asociamos lo monstruoso a lo siniestro y consideramos lo urbano como condición de ambos dentro del arte moderno, podríamos hallarnos ante una trilogía categórica que no permite escapatoria en el intento de adelantar cualquier labor de análisis de tipo estético en el marco de la modernidad. Intentaremos en todo caso no hacer de este marco de referencia algo rígido, sino una herramienta útil para los fines que nos proponemos.

1/ El cine, demostración clara de «que el arte está hoy tan vivo como ayer» (Trías, 1988:79), forma artística característica de nuestro siglo, donde un análisis cargado de connotaciones ideológicas pierde todo sentido, ha dedicado numerosas piezas,

algunas de ellas memorables, en las que se hace patente la relación monstruo-ciudad como manifestación bien sea de su devenir futuro o de las implicaciones psico-sociológicas que se evidencian en el comportamiento de sus habitantes. El cine hace ver, palpar, sentir lo que muchas veces es vivencia cotidiana, transformándola en manifestación trascendente. «El cine ha enriquecido nuestro mundo perceptivo con métodos que de hecho se explicarían por los de la teoría freudiana» (Benjamin, 1989:46).

La ciudad como monstruo en el cine se nos manifiesta en películas tan conocidas como *King Kong* de Ernest B. Schoedsack y Merian C. Cooper, 1933 o *Blade Runner* de Ridley Scott, 1982. En *King Kong* se nos abre, tras la relación entre la bella y la bestia, la oportunidad de detectar la desigual lucha entre civilización y barbarie, desencadenada cuando la una entra en contacto con la otra. New York es, en este caso, el escenario escogido para librar una batalla sin cuartel que permite claramente a los realizadores mostrar la ciudad de los rascacielos como monstruo humano y físico ante el cual la bestia sucumbe. *Blade Runner*, ambientada en la ciudad de Los Angeles en el año 2019 genera, gracias a la manera como el director interpreta el deterioro progresivo que van cobrando tanto la sociedad como el medio en el que se desenvuelve, un ambiente siempre oscuro, lúgubre, lluvioso y hacinante, en donde el perfil urbano ya no tiene ni forma ni límites y donde la represión a la que se ve sometido el ciudadano tanto por la propaganda como por la tecnología, juegan el papel omnipresente de telón de fondo del argumento que soportan.

Dejando de lado ejemplos aislados, el cine expresionista es, en su conjunto, tal vez la mejor muestra del carácter velado que cobra en sus realizadores su indudable condición de *seres urbanos*.

El cine expresionista tiene también una tendencia a la codificación de los exteriores. Usualmente prefiere la visión nocturna, mostrando los cuadros luminosos de las ventanas y recreándose en las siniestras masas oscuras de las callejuelas. El cementerio, el jardín, el puente y la panorámica urbana, no son nunca

tan importantes como la calle. Elemento mediador entre la casa (el individuo) y el mundo, tiende a ser un símbolo de la perversión. Unas veces es escenario para la revuelta tumultuosa (El Golem) o la pasiva exhibición de la miseria humana (Bajo la máscara del placer, 1925, de G.W. Pabst), pero lo normal es que represente el lugar más apto para la depravación moral (La calle, 1923, Karl Grung) o para el crimen ominoso (El Doctor Marbuse, el testamento del Doctor Marbuse, 1922, de F. Lang). El tratamiento arquitectónico varía de unas obras a otras, pero puede afirmarse que las posibilidades prestadas por su longitud y «apertura» hacen de la calle el prototipo de la arquitectura fílmica (travellings, captación desde muchos ángulos, movimientos de grandes masas...) frente a la habitación preferida en el escenario teatro (Ramírez, 1983:315-316).

Aunque en la cita no es mencionada por Ramírez, cómo dejar de incluir dentro de la relación expresionista monstruo-ciudad (en este caso tangible), *Metrópolis* de Fritz Lang, 1926. La ciudad del futuro mostrada por Lang con base en innovaciones formales importantes, donde el expresionismo y el futurismo comparten la responsabilidad de los decorados de la película, presenta dos caras de una misma moneda: la ciudad exterior, habitada por la clase superior con calle de rascacielos, taxis aéreos y automóviles, grandes mansiones y hermosos jardines, y la ciudad baja, la parte subterránea, habitada por los obreros que trabajan con máquinas monstruosas y se encargan del buen funcionamiento de la ciudad. La ciudad como máquina de máquinas y en tal sentido el monstruo mayor se convierte en principal protagonista. Esta ciudad tiene paralelismos según el propio Lang con la ciudad de New York y es comparable a los proyectos futuristas de *La città nuova* y sin duda puede relacionarse con el proyecto *Barcelona Futura* de 1929, obra de N.M. Rubió y Tadorí.

La obra de Woody Allen, eterno enamorado de New York, ciudad con la que mantiene, dentro de un universo lleno de connotaciones psicológicas y existenciales, una clara relación de amor-odio, podría ser a título individual un buen ejemplo en el cual desentrañar la presencia de lo siniestro —que con tanta maestría logra desvelar Eugenio Triás en *Vértigo* de Alfred Hitchcock

(Trías, 1988:79-121)— como categoría estética. Aunque *Manhattan* convierte a la gran urbe en recinto de hermosas escenas plásticas no sería del todo equivocado pensar en lo monstruoso que dicha aglomeración acoge y ha evidenciado en incontables ocasiones, como aquello que a lo largo de toda la película subyace.

2/ La literatura, a través de todas sus manifestaciones y géneros, nos muestra tanto en obras como en autores, otro universo inagotable en el que investigar la presencia de lo monstruoso y su relación con la ciudad. Abordar esta investigación sería motivo de otro trabajo, así como lo es su manifestación en el cine donde lo que hicimos no fue sino dar una sutil pincelada.

Desde Stendhal, quien en su obra *Roma, Nápoles y Florencia* da pie para bautizar con su nombre el síndrome que ataca a un visitante que entra en contacto con una ciudad que realmente le emociona y le sobrecoge, hasta la Venecia de Thomas Mann pasando por los versos desgarradores de Rilke,⁵ la ciudad demuestra haber provocado todo tipo de relación con el artista que la vive. Psicología y sociología necesitan de nuevo tomarse la mano a la hora de llevar a cabo una lectura medianamente seria de la obra de cualquier escritor moderno, donde su condición de ciudadano en algún momento aflorará.

Las ciudades invisibles de Italo Calvino (Calvino, 1988) es, a nuestro juicio, dentro de lo que hemos revisado últimamente,

5/ «¡Oh!, nostalgia de aquellas ciudades, que un día / en horas fugaces, no fueron suficientemente amadas / cómo me gustaría redondear su silueta en la lejanía / por donde descuidadamente transito». (Tomado de Norberg Schulz, 1975: 45)

uno de los textos que con mayor contenido poético ha logrado plasmar el irreversible proceso de urbanización a que se ha visto sometido el mundo moderno. Logra así mismo trazar de un capítulo a otro «el curso de un viaje, el único todavía posible: el de la relación de los hombres y la ciudades en que viven, ciudades del misterio, el deseo y la angustia, que proyectan en la pantalla de la imaginación unas sombras filiformes, puntiformes, casi invisibles».⁶ La empresa de Calvino como ejemplo tiene particular significación dentro del discurso que hemos venido realizando, en la medida en que logra propiciar una verdadera relación entre la ciudad soñada y la ciudad real conformando un muestrario tipológico del cual no se encuentra escapatoria. La ciudad con la que nos pone en contacto el arte, a través de sus más disímiles manifestaciones, encuentra cabida en esta obra, compartiendo rol protagónico con la más brutal de las condiciones. La ciudad que queremos convivir de la mano de Calvino con la ciudad que tenemos.

Las ciudades y la memoria. 4.

Más allá de seis ríos y tres cadenas de montañas surge Zora, ciudad que quien la ha visto una vez no puede olvidarla más. Pero no porque deje como otras ciudades memorables una imagen fuera de lo común en los recuerdos. Zora tiene la propiedad de permanecer en la memoria punto por punto, en la sucesión de las calles, y de las casas a lo largo de las calles, y de las puertas y de las ventanas en las casas, aunque sin mostrar en ellas hermosuras o rarezas particulares. Su

6/ Tomado de la nota de presentación del editor (Calvino, 1988).

secreto es la forma en que la vista corre por figuras que se suceden como en una partitura musical donde no se puede cambiar o desplazar ninguna nota. El hombre que sabe de memoria cómo es Zora, en la noche cuando no puede dormir imagina que camina por sus calles y recuerda el orden en que se suceden el reloj de cobre, el toldo a rayas del peluquero, la fuente de los nueve surtidores, la torre de vidrio del astrónomo, el puesto del vendedor de sandías, el café de la esquina, el atajo que va al puerto. Esta ciudad que no se borra de la mente es como una armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar: nombres de varones ilustres, virtudes, números, clasificaciones vegetales y minerales, fechas de batallas, constelaciones, partes del discurso. Entre cada noción y cada punto del itinerario podrá establecer un nexo de afinidad o de contraste que sirva de llamada instantánea a la memoria. De modo que los hombres más sabios del mundo son aquellos que tienen en la mente a Zora.

Pero inútilmente he partido de viaje para visitar la ciudad: obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, Zora languideció, se deshizo y desapareció. La Tierra la ha olvidado (Calvino, 1988:26-27).

Inmediatamente nos vienen a la mente tras la descripción de Calvino recuerdos de ciudades notables y como contrapartida la más dura nostalgia cuando percibimos la realidad de nuestras grandes urbes. «En Cloe, gran ciudad, las personas que pasan por las calles no se conocen. Al verse imaginan mil cosas una de la otra, los encuentros que podían ocurrir entre ellas, las conversaciones, las sorpresas, las caricias, los mordiscos. Pero nadie saluda a nadie, las miradas se cruzan un segundo y después huyen, buscan otras miradas, no se detienen» (Calvino, 1988:63). La soledad, la decadencia, el deterioro se van presentando detrás de cada pasaje ante nuestros ojos de mano de las más sugerentes imágenes: las ciudades y el deseo, las ciudades y los signos, las ciudades y los cambios, las ciudades y los ojos, las ciudades y los muertos, las ciudades ocultas... El recurso utilizado por Calvino para estructurar su obra consiste en colocar a Marco

Polo cual Sherezade en *Las mil y una noches*, en el papel de narrador de Kublai Kan, de cuantas ciudades visita en sus embajadas dentro del enorme imperio mongol. Los nombres femeninos que Marco Polo va dando a cada una constituyen otro reconocimiento a la importante obra onírica del mundo árabe. Sin embargo, es su recordada patria chica la que se halla presente en la memoria del legendario navegante veneciano. Recuerdos de ella van salpicando cada relato que va elaborando.

... Pero esta vez Kublai no parecía dispuesto a ceder a la fatiga. —Dime una ciudad más— insistía.

... Su repertorio podía considerarse inagotable, pero ahora le tocó a él rendirse. Era el alba cuando dijo:

—Sir, ahora te he hablado de todas las ciudades que conozco.

—Queda una de la que no hablas jamás.

Marco Polo inclinó la cabeza.

—Venecia —dijo el Kan.

Marco sonrió. —¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?

El emperador no pestañeó. —Sin embargo no te he oído nunca pronunciar su nombre.

Y Polo: —Cada vez que describo una ciudad digo algo de Venecia.

—Cuando te pregunto por otras ciudades, quiero oírte hablar de ellas. Y de Venecia cuando te pregunto por Venecia.

—Para distinguir las cualidades de las otras, debo partir de una primera ciudad que permanece implícita. Para mí es Venecia.

—Deberías entonces empezar cada relato de tus viajes por la partida, describiendo Venecia como es, toda entera sin omitir nada de lo que recuerdes de ella.

El agua del lago estaba apenas encrespada; el reflejo de cobre del antiguo palacio de los Sung se desmenuzaba en reverberaciones centelleantes como hojas que flotan.

—Las imágenes de la memoria, una vez fijadas por las palabras, se borran— dijo Polo. Quizá a Venecia tenga miedo de perderla toda de una vez, si hablo de ella. O quizá hablando de otras ciudades la he perdido ya un poco (Calvino, 1988:98-99).

Lo que se halla detrás de *Las ciudades invisibles* es en realidad el profundo acto reflexivo de un escritor que interpreta sensiblemente el decrepito entorno en que vive.⁷

... es inútil decidir si ha de clasificarse a Zenobia entre las ciudades felices o entre las infelices. No tiene sentido dividir las ciudades entre estas dos especies, sino en otras dos: las que a través de los años y las mutaciones siguen dando forma a los deseos y aquellas en las que los deseos o bien logran borrar la ciudad o son borrados por ella (Calvino, 1988:46-47).

3/ La ciudad como fenómeno puede tener, tal y como hemos visto, particular interés dentro de la investigación que se abra en torno a un determinado género artístico, a un determinado período histórico o simplemente como reflejo de una actitud individual. La incidencia que para algunos movimientos vanguardistas ha tenido la ciudad como escenario de lo monstruoso, ya ha sido asomada cuando comentábamos el rol jugado por *la calle* en el cine expresionista alemán. En general, esta sensación nos queda luego de recorrer brevemente la actividad desplegada por casi todos los grupos que, durante los años 20, configuraron la más importante revolución que se haya producido en toda la historia del arte.⁸

Juan Antonio Ramírez en *Edificios y sueños* (Ensayos sobre arquitectura y utopía) incluye un ensayo titulado «La ciudad surrealista» (Ramírez, 1983:333-388), que se adecúa acertadamente a nuestro propósito. La actitud surrealista ante la ciudad,

7/ Convendría no dejar de pasar la oportunidad para sacar a relucir la polémica que ha suscitado Emanuele Severino cuando interpreta *La Orestíada* como texto que detrás de su consideración como obra poética, ya manifiesta la aparición de la filosofía en todo su esplendor. Esquilo además de poeta es pensador, y como tal cristaliza una visión muy clara de lo que significaba para el hombre antiguo el advenimiento de la ciudad dentro de la cultura griega. El paralelismo con Calvino a pesar del tiempo y la distancia podría tener justificación.

8/ De los cuales el Futurismo es otro claro ejemplo. La particular preocupación por el tema de lo urbano, lo manifiesta el Futurismo dando impulso al característico fenómeno de la movilidad dentro de la ciudad moderna, reflejado en poderosas imágenes. Esto trae como consecuencia la consideración de la arquitectura como un hecho efímero y de la ciudad como algo impermanente. Antonio Sant'Elia en 1914 proclamó: «De una arquitectura así concebida no puede originarse ningún hábito plástico o lineal, porque las características fundamentales

utilizándola como tema importante dentro de su actividad creadora, no es sino un ejemplo más, es este caso patente, de cuanto hemos venido afirmando a lo largo del trabajo.

Ramírez, interpretando textos de Breton, Bataille, Masson, Aragón y Dalí, la fotografía de Man Ray, la pintura entre otros de De Chirico, Ernst, Arp, Dalí, Carrá, Hausmann, Savinio, Ray, Brauner, Magritte y Delvaux, y la ciudad que nos llega a través de la arquitectura de la Italia fascista, reconoce dentro de la relación entre el surrealismo y la ciudad, cuatro actitudes muy claras, modélicas si se quiere:

1) El surrealismo rechaza, adoptando una actitud crítica, la ciudad racionalista, filistea y burguesa: la ciudad entendida como máquina que funciona según la precisión de las leyes físicas y mecánicas; la ciudad que basándose en la justicia niega la libertad; la ciudad que hace imposible lo extraordinario y lo ritual; la ciudad que ha desplazado a la mujer como *leitmotiv* a un segundo plano y con ello a lo orgánico, a lo natural y a lo primario. «La ciudad parece ser el lugar donde se va a realizar (donde se realiza) la rebelión del bruto humano contra las represiones de la civilización» (Ramírez, 1983: 349).⁹

2) La ciudad surrealista establece, previo reconocimiento de la ciudad existente, otras lecturas de la ciudad histórica rechazada: propicia la exploración dentro de la ciudad de lugares que sustituyan a los que jerárquicamente

de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. **Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación deberá construir su propia ciudad.** Esta renovación constante del entorno arquitectónico contribuirá a la victoria del futurismo...» (Conrads, 1973: 56).

9/ Ramírez toma en consideración para emitir este juicio las reflexiones que en torno a la ciudad realiza Georges Bataille.

han sido establecidos por el poder y la costumbre; propicia la valoración de zonas degradadas; estimula la búsqueda de lo «maravilloso cotidiano» como rechazo de la realidad, de lo sorprendente en lo banal, de lo insólito en alguna perspectiva conocida. «Explorando la ciudad, los surrealistas encuentran el misterio y la poesía del horror» (Ramírez, 1983:347).

3) La ciudad surrealista es visualizada a través de la imagen que presenta el surrealismo en su pintura, utilizando como técnicas «1) la 'reproducción del sueño' y 2) el desplazamiento de la función usual del objeto» (Ramírez, 1983: 352).¹⁰ En tal sentido, «la ciudad surrealista» visualizada por Salvador Dalí merece un comentario aparte: Ramírez se dedica a explorar la presencia de la ciudad y la arquitectura en la obra de Dalí resaltando el valor que tienen en *La noia dels rulls* (1926), *Aparejo y mano* (1927), *Los placeres iluminados* (1929), *El juego lúgubre* (1929), *Los primeros días de la primavera* (1929), *La osificación prematura de una estación* (1930), *Torre del placer o vértigo* (1930), *El sueño* (1931), *Objetos surrealistas indicadores de la memoria instantánea* (1932) y *El hombre invisible* (1929-33); el dibujo que Dalí realiza en 1936 para la revista *American Weekly* titulado *La ciudad*.

...muestra una colección de rascacielos con formas extravagantes: reconocemos un violín, un falo, las dos figuras del «Angelus de Millet»... Hay también aviones y automóviles prodigiosos que circulan por rampas helicoidales. Es como si

10/ Se consideran como obras clave, en primer lugar, los cuadros *El enigma de una tarde de otoño* (1910) y *El enigma del oráculo*, y en general toda la obra escrita y pictórica de Giorgio De Chirico entre la década de los 10 y finales de los 20 (*El enigma del arribo*, *La recompensa del adivino*, *El enigma de la hora*, *La partida del poeta*, *La angustia de la partida*, *La conquista del filósofo*, *La tarde de Ariadna*, *El viaje angustioso* y *Melancolía de la partida*, de su primer período y *Musas inquietantes*, *Dúo* y *La esposa fiel* de su etapa metafísica); «la iconografía urbana de De Chirico es seguida con pocas variaciones por Carlo Carrá (*El óvalo de las apariciones*, 1918) y sus ecos se hallan de un modo sorprendente en el dadaísmo alemán y en la *Neue Sachlichkeit* (Ramírez, 1983: 358); otros ejemplos a considerar los constituyen *Guardián de estrellas* (1929) de Alberto Savinio, los collages *Elefante Célebes* y *Ubu imperator* (1923) de Max Ernst, así como dentro de su obra pictórica: *Santa Cecilia* (1923), *Grandiva reencuentra las ruinas antropomórficas* (1931) y *Reminiscencia arqueológica del Angelus de Millet* (1933), de André Masson *La obra de Dédalo* (1939), de Man Ray

Dalí hubiese tenido presente la consideraciones de Leiris en 1930, que veía conexiones entre los rascacielos americanos, la torre de Babel y el complejo de Edipo. De lo que no cabe duda es que esta ciudad aparece como una «materialización del deseo» contradiciendo a primera vista, la «especialización de funciones» entre objetos y arquitecturas... Pero veamos con detenimiento. Los edificios, al encarnar los deseos y los sueños funcionan, en realidad, como nuevos objetos; éstos se apoyan entonces en un «marco artificial»: el entarimado con tablonos en perspectiva... En Dalí, cuando la arquitectura se humaniza y se erotiza, es porque otros elementos constructivos crean el consabido entorno espacial renacentista (Ramírez, 1983:371).

Visiones complementarias a las apreciaciones hechas por Ramírez para *La ciudad* se pueden encontrar en otras obras dalinianas: *New York* (1938) y *Premonición de la guerra civil* (1937). Se completa el listado de obras de Dalí citadas por Ramírez en relación con la ciudad y la arquitectura surrealistas con: *Eco morfológico* (1936), *Alrededores de la Ciudad paranoico-crítica* (1936), *Mercado de esclavas con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940), *Mi mujer contemplando su propio cuerpo convirtiéndose en escalera, tres vértebras de una columna, cielo y arquitectura* (1945) y los dibujos para un *Apartamento con el rostro de Mae West*.¹¹

4) La ciudad y la arquitectura surrealista se han construido o, al menos, se puede especular acerca de su posible materialización: el surrealismo considera la

Retrato imaginario de I.A.F. de Sade (1940) y de Hans Bellmer *Torre menta a la pimienta en alabanza a las niñas tragonas* (1942).

11/ Se cierran las referencias y con ello el largo recorrido de Ramírez con las obras de Victor Brauner *La porte* (1932), *L'envoyeur* (1937) y *Folie, folle* (1937); de René Magritte *El atentado* (1934), *Le libérateur* (1947) y *Los paseos de Euclides* (1955) y de Paul Delvaux *Los lazos rosa* (1937), *Venus dormida* (1944) y *Serenidad*.

arquitectura como la más elemental de las artes (Breton) y por tanto existe un cierto desinterés por los proyectos concretos, dificultados aún más por los obstáculos objetivos que implica el acto de construir. Sin embargo, aunque no existe en sentido literal ni una ciudad ni una arquitectura surrealista (el movimiento surrealista no tuvo arquitectos), Ramírez se aventura, desligándose de todo tipo de connotaciones ideológicas o políticas, a encontrar su germen «en las realizaciones neoclásicas y grandilocuentes propiciadas en algunos países con regímenes totalitarios» (Ramírez, 1983:385).

Polemizando con el funcionalismo (tan detestado, como hemos visto por los surrealistas), las blancas columnatas, los arcos de inspiración romana y metafísica, las grandes avenidas, y otros elementos similares, resucitan en la Italia fascista. Es una arquitectura cargada de símbolos y evocaciones, sensual y «lírica». Apela a las emociones y detesta la razón. ¿Cómo negar los paralelismos con ciertas actitudes surrealistas? Se puede intentar, hasta donde sea posible, leer estos edificios con independencia de su contexto político; olvidemos, por un momento, que su «irracionalismo» tiende al control del individuo por el estado militarista, y no a su liberación como habrían querido los surrealistas. Entonces podemos apreciar el carácter mágico y espectral del Monumento a los muertos (1924-28) de Giovanni Muzio, o del Proyecto para el Palacio de las Naciones (1926) de A. Limognelli, por poner sólo unos ejemplos (Ramírez, 1983:386).

En resumen, el ensayo de Ramírez, que muy bien podría conformar un apéndice de este trabajo, nos marca una pauta metodológica importante en una futura empresa investigativa que indague en el rol jugado por la ciudad dentro de la conformación del monstruo vanguardista, proceso en el que ella incide directa o indirectamente, incluso llegando a ser representada monstruosamente. Por su parte, el surrealismo se ha convertido en un fenómeno que ha trascendido en mucho el momento histórico en que se produjo, lo que le incorpora un valor propio que bien podría ser objeto de un estudio *atemporal*. Preguntarse si las diferentes manifestaciones palpables de lo monstruoso a través de la historia del arte no cuentan en su esencia con una alta dosis de surrealismo tendría tanto sentido como plantearse si no ha sido el surrealismo el movimiento que con mayor crudeza ha logrado convertir lo monstruoso en tema, aglutinando visiones que ya se encuentran presentes en la filosofía y el arte desde hace mucho tiempo. El rol jugado en todo caso por los estudios freudianos tanto psicopatológicos como oníricos tendrá siempre que ser tomado muy en cuenta. Creemos que la presencia de la ciudad también.

4/ La gran ciudad puede ser el germen de lo monstruoso, convertirse en recipiente de monstruosidades o encarnar al monstruo mismo, como ya hemos afirmado en más de una ocasión. Dichas manifestaciones pueden brotar en forma de reacciones psíquicas y sociales,¹² agravadas o atenuadas por la participación del medio ambiente físico que nos rodea: los lugares que frecuentamos, los edificios donde trabajamos, las

12/ Recordemos la ya célebre declaración de Breton a título ilustrativo: «El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud» (En Ramírez, 1983: 350).

casas donde habitamos, los barrios en que residimos, las calles por las que caminamos. La consideración de los suburbios, los puertos y las zonas industriales como sectores indeseables dentro de cualquier ciudad refuerza la tesis de que «las ciudades necesitan una densa e intrincada diversidad de usos que se sostengan y apoyen unos a otros, tanto económica como socialmente» (Jacobs, 1967: 8), como primer paso en la tarea de garantizar un adecuado nivel de vida y en consecuencia una justa percepción.

No obstante, cuando emitimos un juicio estético relacionado con una ciudad ¿Podemos hacerlo de la misma forma que para un dibujo, un cuadro o una película? ¿A qué nos remitimos? ¿Es el visitante o el habitante quien está mejor calificado para hacerlo? ¹³ Por citar sólo cuatro casos de la más absoluta actualidad ¿cómo olvidar el alto grado de contaminación y la superpoblación al momento de analizar Ciudad de México? ¿Se puede pasar por alto la violencia que vive día a día Medellín diciendo que se trata de una ciudad hermosa? ¿Cuál es el adjetivo que podríamos acuñarle a Beirut o al submundo que se desarrolla entre las alcantarillas y el metro de New York? Se hace necesario de cualquier manera obviar muchos factores para que lo siniestro a través de lo monstruoso no aflore desvirtuando el juicio estético que efectuemos.

Tratemos, por tanto, de plantear las cosas desde otro punto de vista ¿Cuándo una ciudad, desprovista de todo tipo de connotación psico-social, puede considerarse un objeto sometido a

13/ Tiene particular interés en este sentido la manera como Walter Benjamin (1989: 54) enfoca el aspecto utilitario y el aspecto contemplativo de la arquitectura (lo táctil y lo óptico), y el papel que en este aspecto juegan visitante y usuario.

juicio estético? ¿De qué manera desvincularse de la realidad que la afecta intentando efectuar otro tipo de lectura? ¿Qué ha hecho que una ciudad escrutada en su aspecto físico pueda ser catalogada de monstruosa? ¿Cuál es el patrón de referencia?

Contestar estas preguntas darían pie seguramente a recurrir a aquel sector de la planificación urbana que ha pretendido demostrar que es posible construir ciudades según principios artísticos (Sitte, 1978:157-373) o que han plasmado a través de novedosas imágenes la solución a los innumerables problemas existentes (Ramírez, 1988: 217-247). Detrás de una u otra postura se encuentra la construcción de modelos utópicos que responden o a un nostálgico retroceso o a un progreso irreversible, Venecia por un lado, New York o Tokio por otro son los puntos de referencia. O la ciudad como museo estático o la ciudad como ser vivo que vibra al compás del espíritu de los tiempos. La quietud contra el movimiento.

Existe, sin lugar a dudas, una mayor propensión a considerar a la gran metrópoli moderna como representación del monstruo convertido en ciudad que inclinarse a verlo manifestado en la ciudad tradicional histórica. La eterna lucha entre razón y tradición tiene mucho que ver en esto. ¿Está en el tamaño de la ciudad la clave para su calificación como monstruo? ¿En la proporción de sus avenidas? ¿En la disposición de sus parques? ¿En su localización geográfica? ¿En la nobleza de sus edificaciones? ¿En la armonía por afinidad que guardan sus edificios o en su contraste armónico? ¿En la huella que ha ido dejando el

tiempo dentro de su trazado? ¿En el reconocimiento a lo largo de sus calles y edificios de su constante evolución? ¿En el control ordenado de su crecimiento? o más bien será la conjunción de todos estos aspectos y algunos más que se nos escapan.

La arquitectura, por su parte, tiende a ser el mejor cómplice con que cuenta la ciudad a la hora de manifestar ante los ojos un mayor o menor grado de desagrado. Como obra colectiva que es, se podría decir que una ciudad puede transmitir un efecto estético altamente negativo en la medida en que los elementos que la componen colaboren en ello, bien sea por su escasa calidad o precisamente por no hallarse *compuestos*. Por otro lado, una hermosa ciudad puede albergar en su seno edificios considerados *monstruosos* y no perder su compostura. La arquitectura requiere, pues, dentro de la ciudad, de un control que impida que su proliferación anárquica e individualizada devenga en una totalidad indeseable, aunque la historia nos demuestra cómo un crecimiento orgánico y natural puede producir también notables resultados de conjunto. Las mejores piezas corales no requieren para su interpretación de las mejores voces, mientras por otro lado un gran solista siempre destacará a pesar de lo mediocre del coro que lo acompañe. Aunque insistimos que «los lugares de la ciudad sólo difícilmente pueden separarse de 'lo que sucede' en ellos», trataremos de ser lo más ilustrativos posibles a fin de demostrar lo que intentamos decir.

Varios ejemplos son paradigmáticos en este sentido: la valoración de la arquitectura moderna en el seno de la ciudad histórica (Sitte, 1978), la consideración de la ciudad tradicional en el seno de la planificación moderna (Le Corbusier, 1975) y el triunfo del rascacielos como representante típico de la arquitectura de nuestro siglo (Huxtable, 1988) son algunos de ellos. Tres ciudades son altamente aleccionadoras para cada caso: París, Brasilia y New York.

¿No fue acaso la Torre Eiffel en su momento (1889) objeto de la misma polémica que hoy envuelve la permanencia de la Iglesia de San Patricio en el centro de Manhattan? A pesar de ello ¿No

son objetos totalmente asimilados dentro del paisaje urbano de cada ciudad? Pareciera, no obstante, que con el tiempo es mayor la identificación de París con la Torre Eiffel que la de New York con su Iglesia. Sin embargo ¿No se ha mantenido la reticencia conservadora dentro de las ciudades europeas por albergar edificaciones altas con todo su contenido simbólico así como el impulso por sustituir *lo viejo* por *lo nuevo* dentro de la ciudad moderna?

¿Qué reacción provocó en el seno de la opinión pública parisina el proyecto y construcción del Centro Georges Pompidou y con qué ojos lo vemos hoy? Cosa muy distinta constituye el modelo representado por el barrio de La Défense el cual tiende inevitablemente a compararse desfavorablemente con el patrón que fija la ciudad tradicional en la que se «inserta», mas ¿no será aceptado paulatinamente al pasar el tiempo?

¿Cómo ha visto el mundo entero la experiencia de Brasilia? ¿Es posible hablar de la existencia de una ciudad en el corto período de 20 años? ¿Dónde queda el importante factor temporal como constituyente fundamental de todo conglomerado urbano y humano? ¿No es una ciudad un proceso de milenios?

Asociar en cada caso lo monstruoso como aquello que se opone a la idea que sobre la cosa se tiene, parece ser el móvil que dinamizaría cualquier juicio que emitamos cargándolo de subjetividad. Establecer comparaciones parece que lleva sin duda a lo mismo.

Volvemos a encontrarnos, de nuevo, en un enorme dilema que creemos muy difícil de aclarar en pocas líneas, prefiriendo dejar las respuestas a las preguntas formuladas como puertas abiertas a futuras indagaciones en torno a la relación entre el monstruo, la arquitectura y la ciudad entendida ésta como manifestación física. Estamos convencidos de que aislar un aspecto dentro de un fenómeno tan complejo obliga a establecer con toda claridad las premisas en torno a las cuales giraría un posible discurso así orientado. Tendríamos que ubicarnos nuevamente en el principio. Hacernos la pregunta de si lo monstruoso se encuentra del lado de la razón o de la superstición, del lado de

la historia o del lado de la tradición, del lado de lo establecido o del lado de lo subversivo, del lado de la realidad o del lado de la fantasía. Preguntarnos si aquello sobre lo que aparenta estar soportada la civilización occidental ha desvirtuado por completo lo que en esencia el mundo es.

EPÍLOGO

Han sido muchas las sendas incursionadas y más aún las preguntas que se han quedado sin respuesta a lo largo de este ensayo. Toda insinuación, todo cuestionamiento, toda reflexión, toda cita, sin embargo, refleja en su contexto, una intención que bajo ningún aspecto debe tildarse de nihilista o cínica, y mucho menos de pesimista. Hemos querido penetrar en el terreno de la realidad, sin dejar de lado el valor que dentro de ella tiene la utopía. Nos hemos movido también en sentido inverso, sin perder de vista que cualquier visión utópica sienta sus bases en una realidad a la que pretende mejorar o sustituir. Hemos tratado de enmarcar nuestro trabajo al margen de cualquier ideología, ya que creemos, que el arte así como no puede ser realista, se desvirtúa bajo el prisma de cualquier lectura en clave ideológica. Nos viene a la memoria en este sentido una frase de Helio Piñón que aclara muy bien lo que tratamos de decir: «el cine reaccionario no es necesariamente malo; es el mal cine el que debe ser considerado reaccionario».

La importante estructura que construye Eugenio Triás, incorporando la categoría negativa de lo siniestro como constituyente fundamental de cualquier juicio estético que dentro de la modernidad queramos formular, nos ha brindado la oportunidad de establecer una relación clara entre la ciudad y lo monstruoso, evidente en gran cantidad de manifestaciones artísticas y velada en otras tantas. Queda pendiente aún, a partir de esta plataforma, trazar un firme camino profundizando en alguna de las direcciones apuntadas. Queda, como aporte, el haber abierto muchas veredas.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter (1989)
«La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

CALVINO, Italo (1988)
Las ciudades invisibles. Barcelona: Minotauro.

CONRADS, Ulrich (1973)
Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX. Barcelona: Lumen.

ESQUILO (1989)
La Orestíada. Barcelona: Juventud.

HEGEL, G.W.F. (1985)
Fenomenología del espíritu. México: Fondo de Cultura Económica.

HEIDEGGER, Martin (1985)
«La pregunta por la técnica». En *Época de Filosofía*, nº 1, Barcelona.

HUXTABLE, Ada Louise (1988)
El rascacielos. La búsqueda de un estilo. Madrid: Nerea.

JACOBS, Jane (1967)
Muerte y vida de las grandes ciudades. Madrid: Península.

KANT, Emmanuel (1984)
Crítica del Juicio. Madrid: Espasa-Calpe.

LE CORBUSIER (1975)
Principios de urbanismo. Barcelona: Ariel.

NIETZSCHE, Friedrich (1980)
El origen de la tragedia. Madrid: Espasa-Calpe.

NORBERG SCHULZ, Christian (1975)
Existencia, espacio y arquitectura. Barcelona: Blume.

PLATÓN (1988)
La República o el Estado. Madrid: Espasa-Calpe.

RAMIREZ, Juan Antonio (1983)
Edificios y sueños (Ensayos sobre arquitectura y utopía). Universidad de Málaga-Universidad de Salamanca.

RAMIREZ, Juan Antonio (1988)
Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas. Madrid: Alianza.

RYKWERT, Joseph (1985)
La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo. Madrid: Blume.

SINI, Carlo (1989)
Pasar el signo. Madrid: Mondadori.

SITTE, Camillo (1978)
Construcción de ciudades según principios artísticos. Barcelona: Gustavo Gili.

TRIAS, Eugenio (1983)
El artista y la ciudad. Barcelona: Anagrama.

TRIAS, Eugenio (1988)
Lo bello y lo siniestro. Barcelona: Ariel.

TRIAS, Eugenio (1989)
«Eupalinos». En *El País*, 23 y 24 de marzo.

TRIAS, Eugenio (1989)
«El tonto inocente» En *El País*, 18 de febrero.