

La ciudad infernal en la pintura

Miguel ETAYO GORDEJUELA
I.E.S. Beatriz Galindo
miguelletayo@telefonica.net

Recibido: 13/03/2013
Modificado: 04/10/2014
Aceptado: 28/11/2014

Resumen

Las vistas de ciudades, todo un género de la pintura barroca, prácticamente desaparecieron con la industrialización. Se siguieron reproduciendo algunos perfiles históricos con la melancolía de quien quisiera retener el mundo de ayer, pero en general los pintores prefirieron volver la vista y aplicarse a otros temas. No obstante, la ciudad moderna fue abriéndose paso en la pintura del siglo XIX y se afirmó en la del XX. La nueva imagen de la ciudad tiene mucho de antitético respecto a la antigua *veduta* y adquiere rasgos propios de las representaciones del infierno.

Palabras clave: ciudad, pintura, paisaje urbano, ciudad moderna.

Title: The Diabolic City in Painting

Abstract

The sights of cities, an important genre of Baroque painting, almost disappeared with industrialization. The painters preferred to look back and to represent other topics. However, the modern city was breaking through in the painting of 19th and 20th centuries. The new image of the city is antithetical to the old *veduta* and acquired traits of representations of hell.

Keywords: city, painting, urban landscape, modern city.

Índice

1. De qué no nos vamos a ocupar: la aceptación de la ciudad moderna
2. La pintura moderna contra la *veduta* barroca
3. Hacia una codificación del rechazo a la ciudad moderna en la pintura
 - 3.1. Ciudad nocturna
 - 3.2. Ciudad invernal
 - 3.3. Ciudad vertical
 - 3.4. Ciudad en expansión
 - 3.5. Ciudad de piedra y hierro
 - 3.6. Ciudad diseccionada
 - 3.7. Ciudad del caos
 - 3.8. Ciudad de pesadilla
4. Conclusión: una ciudad infernal opuesta al paraíso perdido

1. De qué no nos vamos a ocupar: la aceptación de la ciudad moderna



Figura 1. Pugin.

El arquitecto Augustus Pugin (1812-1852) tiene unos dibujos que representan una misma ciudad en 1340 y en 1840 (figura 1): las agujas de las iglesias góticas aparecen en el siglo XIX truncadas o sustituidas por chimeneas de fábricas dentro de la ciudad y diseminadas alrededor, donde antes hubo campos de labor; el viejo casco medieval se hunde a la sombra una muralla de edificios mucho más alta que la antigua almenada; la gran abadía de la otra orilla del río es un montón de ruinas y, en primer plano un hospicio con estructura de cárcel revela la dureza de la nueva sociedad; las gabarras navegan con su carga bajo el puente de hierro que suplanta otro de piedra... El dibujo participa de un estado de opinión idealizador de la ciudad preindustrial que llevó a muchos pintores a apartarse del nuevo paisaje urbano, del que se ocupan, en cambio, las ilustraciones de la prensa y otras publicaciones sin ambición artística.

Los poéticos aguafuertes de Charles Meryon (1821-1868), a la vez precisos y románticos, con toques siniestros muy "góticos" constituyen, en expresión de Benjamin (1972: 171), la máscara mortuoria del París medieval que inmediatamente se llevarían por delante Napoleón III y Haussmann. También Camillo Sitte (1843-1903) llama la atención sobre la belleza de la ciudad preindustrial y sobre la dificultad de que, en la contraposición entre lo "pictórico" y lo "práctico", la ciudad moderna pudiera alcanzar valores artísticos (Paul 2011: 662). La mayoría de los artistas y su público se complacen en el pintoresco paisaje rural tradicional, como es el caso de Constable (1776-1837), o en lo sublime de la naturaleza, a lo que tiende Turner (1775-1851). John Ruskin (1819-1900) interpreta entonces que el paisajismo inglés no es sino el intento de colmar el vacío dejado por la desaparición de la arquitectura gótica (Ruskin 1960). A Gauguin (1848-1903) no le bastó con escaparse a Bretaña y acabó dando con sus bártulos y sus huesos en la Polinesia. Otros se ocuparon de la historia y de la literatura.

Aunque todavía hubo algunos que se mantuvieron en la tradición barroca de las vistas urbanas y peregrinaron a pueblos y ciudades históricas que conservaban sus evocadores perfiles –como Corot (1796-1875)–, sin embargo, en *Le peintre de la vie moderne* (1863) Baudelaire, a quien se ha considerado el mejor crítico de pintura de su siglo, reivindica el presente como tema de la pintura. El ensayo está dedicado a Constantin Guys:

[...] et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine. Il contemple les paysages de la grande ville [...]. (Baudelaire 1968: 552)

Prácticamente hasta el impresionismo apenas hubo pintores que se ocuparan de la ciudad moderna, París en este caso. Si los pintores realistas habían empezado por los temas, manteniendo en lo esencial la morfología de la pintura, los impresionistas cambiaron el lenguaje y trajeron una nueva poética (Francastel 1984: 86). Aplicaron su nueva técnica a cualquier tema porque querían convertir todo motivo en pictórico por la luz, pero también reflejar la vida moderna: aquel arte, producto de la gran ciudad, hizo de ella su tema predilecto (Lenger 2001: 104). Contemporáneos de la fotografía, para ellos no regía el imperativo documental del dieciochesco Raguenet (1715-1793): se fijaban en la orilla derecha de París, recién reformada, lugares nuevos y sin poesía, en las calles más banales, los recientes bulevares y el extrarradio pobre.

Al margen de tan radicales apriorismos y de la voluntad de ruptura con la tradición, que hacen del Impresionismo verdaderamente la primera vanguardia, había en París otros pintores más académicos, franceses como el relamido Tissot (1836-1902), especializado en las damas y ambientes del *demi-monde*, o extranjeros, como el italiano Boldini (1842-1931), instalado en la plaza de Pigalle desde 1871, que lo retrata todo, con su virtuosismo efectista, desde los más elegantes interiores al ambiente popular de las calles. Caillebotte, muy alabado por Zola, nos lleva a contemplar los nuevos bulevares entonces carentes de carácter (figura 2) o los tejados nevados que se ven desde las buhardillas (figura 23), busca lugares de modernidad, como estaciones de ferrocarril, nuevas construcciones de hierro, etc.

No son estos pintores, que representan con naturalidad la ciudad de su tiempo, con una aceptación razonable de la modernidad, su progreso material, el bienestar, la amplitud y limpieza de sus nuevos espacios, los que nos interesan en este momento.



Figuras 2 y 3. Caillebotte y Deineka.

Tampoco los que, lejos de esa complacencia burguesa, expresan una utopía de la modernidad desde los presupuestos propagandísticos del realismo socialista, como en las luminosas imágenes laborales y deportivas de Aleksandr Deineka (1899-1969) (figura 3). Nos proponemos, en cambio, afrontar la crudeza de los realistas y la de los neoyorkinos de la Ashcan School, la melancolía de los metafísicos, las paradojas cubistas, el entusiasmo futurista, la exasperación de los expresionistas, la perplejidad de los abstractos, el esteticismo de los precisionistas, la poética de los neoimpresionistas o el geometrismo apabullante de los constructivistas.

2. La pintura moderna contra la *veduta* barroca

Las vistas de ciudades como género de la pintura quedaron codificadas prácticamente por el holandés afincado en Italia Gaspar van Wittel (1653-1736) e hicieron la fortuna de una pléyade de pintores, sobre todo venecianos, en el siglo XVIII (Rodríguez 2011: 285). Más cotizadas que los paisajes naturales, colmaban la demanda de los coleccionistas, los príncipes y los más opulentos habitantes de aquellas ciudades, complacidos en su belleza, de los acaudalados viajeros que hacían el *Grand Tour*.



Figura 4. Van Wittel.

El castillo de Sant'Angelo desde el sur (1690), una vista pintada por Van Wittel (figura 4), nos puede ayudar a determinar algunos de los rasgos que hacen de la *veduta* una imagen siempre bella:

a) Se prefiere la luz de pleno día, bajo un amplio cielo azul, que permita abarcar con comodidad un gran espacio y recorrerlo en todas sus direcciones y detalles.

b) Una estación cálida, que invite a disfrutar apacible y placenteramente del aire libre, ya sea dedicados al paseo, la conversación, los recados, o trabajos y labores que, vistos desde la actualidad, remiten al ritmo sosegado de los campesinos.

c) Disposición de la vista horizontal, nunca tensada en exceso por impulsos verticales, panorámica, apaisada, en armonía con el paisaje, de horizonte bajo de acuerdo con el dominio de la perspectiva heredado del Renacimiento (Etayo y Etayo 2012).

d) La vista suele ser muy amplia y la ciudad aparece como una unidad abarcable y ordenada –a escala humana, diríamos–, amena combinación de *unitá* y *varietá*. Aunque las figuras de sus habitantes sean de pequeño tamaño, pululan por ella con toda naturalidad, como actores en un escenario consabido; parecen sentirse en un traje a su medida.

e) Naturaleza integrada con lo construido: los árboles, el río, el cielo... La ciudad, que combina lo construido con la naturaleza, se

integra con lo natural en una unidad superior que los abarca a ambos. En el Barroco empezaron a introducirse los parques, paseos arbolados que sustituían el recinto amurallado y se prolongaban hacia el campo.

f) Rostro monumental, signo de riqueza, de una ciudad concebida pictóricamente, para ser contemplada, escenario o conjunto de escenarios. La *veduta* hará que la representación del poder o de lo sagrado ceda ante lo cívico y lo laico, buscando el punto de vista subjetivo, casual, la amenidad de lo anecdótico y pintoresco.

g) Tranquila armonía resultante de todo lo anterior, empezando por la equilibrada geometría que subyace a la pintura, concebida como una verdadera puesta en escena. Caben lo antiguo y lo moderno (el puente y las cúpulas), lo monumental y lo pintoresco (embarcaciones, trabajos...), la Naturaleza junto con lo construido.

h) Bienestar de sus habitantes, imagen visible de la felicidad: pequeños y apacibles grupos donde las figuras, inequívocamente individualizadas, se relacionan amigablemente.

En cambio, cuando no ha evitado la ciudad –y hechas las salvedades señaladas al principio de este artículo–, la pintura moderna tiende a presentar la urbe en verdaderas *anti-vedute*. No vamos a seguir la cronología ni a pararnos en estilos ni escuelas, sino que el orden vendrá de recorrer aquellas características que hacen de las vistas modernas una explícita antítesis de las barrocas. Al verlas nos preguntamos: ¿para quién pintan estos pintores modernos? Las poco complacientes vistas modernas las pinta el artista movido por un impulso personal, por el imperativo que siente de pintar la vida moderna que tiene delante, consiga un objeto vendible o no. La realidad que tiene enfrente, el mundo en que está inmerso, es el objeto sobre el que aplicar tanto su ordenación e interpretación del mundo como su investigación sobre el propio lenguaje de la pintura. La ciudad moderna es un objeto artístico. Evidentemente surgen los clientes e incluso mecenas, la Ford en el caso de Charles Sheeler (1883-1965), o el propio Estado a veces: el Works Progress Administration Federal Arts Project empleó a muchos pintores, como León Bibel (1913-1995) en los años 30.

3. Hacia una codificación del rechazo a la ciudad moderna en la pintura

Apliquemos el contraste de la vista de Van Wittel a algunos ejemplos de pintores modernos.

3.1. Ciudad nocturna

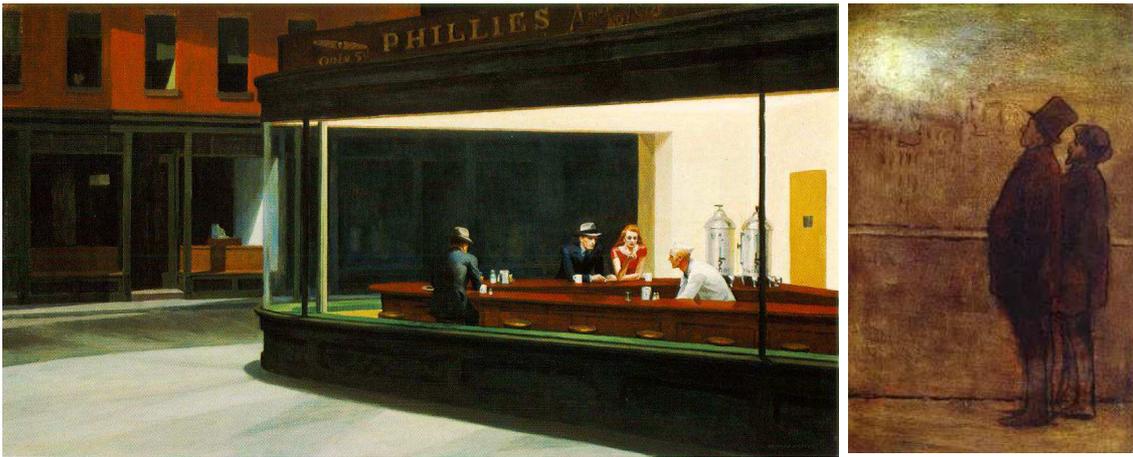
Si ocasionalmente la vista barroca eligió las poéticas luces del atardecer, la moderna aguarda la puesta de sol, cuando los escaparates encendidos roban horas a la noche y prolongan la actividad comercial en las vistas de John Sloan (1871-1951) y George

Luks (1867-1933) (figura 5), y llega a preferir la noche cerrada. La noche urbana es un espacio conquistado en el siglo XIX gracias a la llegada del alumbrado público. Circulan peatones y tranvías hasta tarde y, por más que la mayoría de la población se cobije en sus viviendas, como nos muestra Jakob Steinhardt (1887-1968) (figura 7), las calles y plazas, antaño impracticables, quedan "abiertas" toda la noche: un nuevo espacio, lleno de misterio y de peligros, se despliega cuando la ciudad descansa; campo libre para las andanzas de inéditos personajes transgresores de la hora y de otras cosas.



Figuras 5, 6 y 7. De arriba hacia abajo y de izquierda a derecha, Luks, Shinn y Steinhardt.

La noche hace un espacio fronterizo del propio centro de la ciudad, desocupado por sus habitantes habituales y liberado de las funciones de todo tipo que le son propias durante el día. Everett Shinn (1876-1953) retrató la de Nueva York (figura 6); Gustave Doré (1832-1883) se aproxima a Rembrandt cuando representa un grupo de pobres a la puerta de un albergue en la noche londinense; los noctámbulos dejan correr las horas dentro de un bar en una conocida pintura de Edward Hopper (1882-1968) (figura 8) o paseando bajo la luna de París, según Honoré Daumier (1808-1879) (figura 9).



Figuras 8 y 9. Hopper y Daumier.

La ciudad de noche se convierte en un espacio abierto de creación para la bohemia noctámbula. Así la invoca nuestro bohemio por excelencia, Emilio Carrere, en su *Encanto de la vida bohemia*:

Vosotros, los poetas nocherniegos, búhos de la rima, ruiseñores de los prostíbulos y murciélagos de las tabernas y vosotros también, tenderos honestos que salís los sábados por la noche en busca de las damas de picos pardos y olvidáis en esa hora de locura vuestro acordeón y vuestros libros de caja, vosotros, todos los trasnochadores, narcisos del organillo, tahúres diestros de flor, mangantes apicarados y borrachos discursivos [...]. (Carrere 1911: 5)

Léon-Paul Fargue llama a la colina bohemia de Montmartre "patrie des patries nocturnes" (Fargue 1932: 105). Los bohemios quieren vivir al margen: no respetan el "tiempo económico" burgués surgido en las ciudades medievales; el tiempo que se puede medir en el dinero de un salario, se puede vender por los prestamistas, hace y deshace fortunas en un minuto decisivo (Sennet 1994: 221). Lógicamente, no toda la ciudad vive así. La *Guía de París* de 1867 lo dice claramente:

Las cuatro en punto. El otro París se levanta, el París del trabajo. Las dos ciudades apenas se conocen, la que se levanta a mediodía y la que se va a la cama a las ocho. (Harvey 2008: 359)

Todavía a final de siglo lo ve Manuel Machado:

Detrás de esos rótulos hay un burgués, un comerciante que se levanta a las seis de la mañana y trabaja, trabaja todo el día sonriendo a su clientela. Éste es el verdadero París. Está durmiendo a las doce de la noche. (Machado 2002: 57)

Las luces ponen de manifiesto las dimensiones de unos escenarios colosales que la soledad hace incomprensibles e inquietantes: las calles junto a los almacenes y naves industriales de

Ault (1891-1948) (figura 10); los cráteres inmensos que la construcción de grandes dotaciones abre en medio de la ciudad, en cuyo fondo George Bellows (1882-1925) representa la escena lejana y primitiva de unos hombres calentándose en torno a una hoguera (figura 11); el arpa de acero del Puente de Brooklin, silenciosa e inabarcable en la noche ante los rascacielos de Manhattan, obsesión de Joseph Stella (1877-1946) (figura 14).



Figuras 10 y 11. Ault y Bellows.

Pero las luces en la noche también transfiguran la ciudad con una belleza nueva, y así lo hacen notar tanto Helena Vieira da Silva (1908-1992) (figura 12) como Camille Pissarro (1830-1903), cien años antes (figura 13).



Figuras 12 y 13. Vieira da Silva y Pissarro.

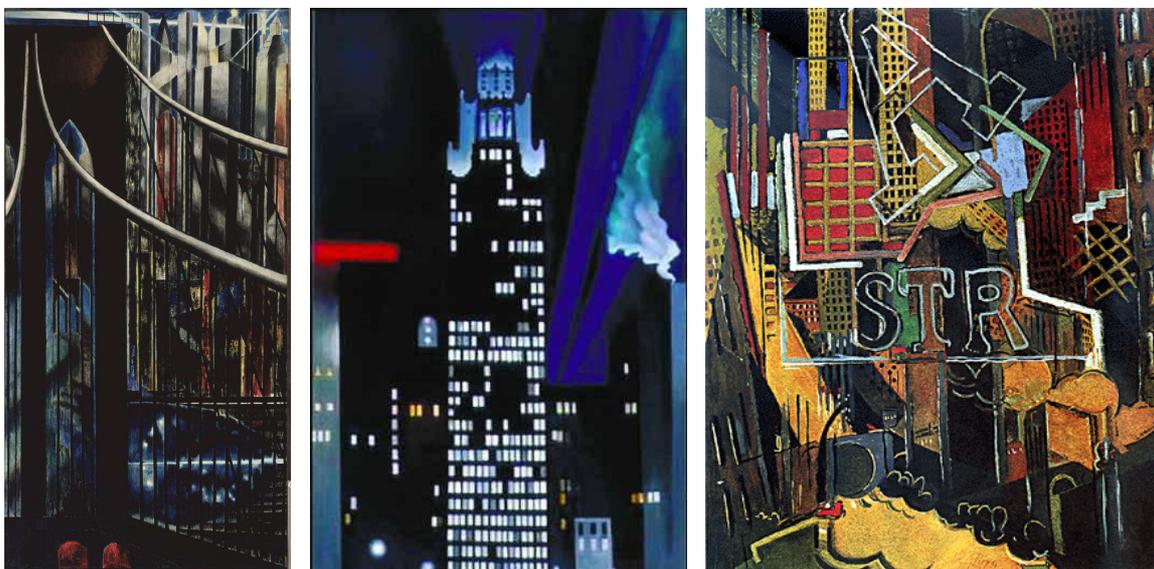
La descripción de Rubén Darío parece hecha para éste:

En la orilla derecha, por la enorme arteria del bulevar, los vehículos lujosos pasan hacia los teatros elegantes. Luego son las cenas en los cafés costosos, en donde las mujeres de mundo que se cotizan altamente se ejercen en su tradicional oficio de desplumar al pichón. (Darío 2000: 149)

La lluvia multiplica la belleza de la noche:

La nuit s'associe, sans peine, à la pluie pour réfléchir les images et pour nous rendre à la ville comme à une belle apparence. Les deux phénomènes possèdent, c'est évident, le même noyau de sens. La nuit tombe, s'abat comme l'eau, elle déverse sa noirceur ou encorre, elle progresse et elle reflue comme la marée. La nuit c'est encore une eau noire qui fait luire les pavés, briller les regards et qui rafraîchit les visages [...], toutes les deux transforment la ville de la même façon. Elle la déréalisent. (Sansot 1973: 401)

Las luces encienden la ciudad más allá de toda necesidad, como queriendo vencer a la noche incluso si no hubiera nadie para mirarlo: el rascacielos de Georgia O'Keeffe (1887-1986) es una agresiva Torre de Babel, toda luz y verticalidad (figura 15), y los letreros luminosos parpadean, demasiado grandes, nos aturden superpuestos al abrumador *collage* de bloques verticales de Albert Gleizes (1881-1953) (figura 16), como en el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón:



Figuras 14, 15 y 16. Stella, O'Keeffe y Gleizes.

Anuncios mareantes de colorines sobre el cielo. Constelaciones nuevas: El Cerdo, que baila, verde todo, saludando con su sombrero de paja, a derecha e izquierda. La Botella, que despide, en muda detonación, su corcho colorado, contra un sol con boca y ojos. La

Pantorrilla eléctrica, que baila sola y loca, como el rabo separado de una salamanquesa. (Jiménez *apud* Reyes Cano 2001: 245)

Y sigue la enumeración de caprichos sin llegar a determinar si aquella luna que se ve, baja y roja, es la luna o un anuncio de la luna. Una de las impresiones más fuertes de Santiago Rusiñol en París, a finales del siglo XIX, fueron las luces:

Y esta agitación de un pueblo, esta simbolización del Judío Errante, dura todo el día y todos los días y continúa por la noche con más actividad si cabe. Tanto foco y tanta luz de globos y reverberos tantos, son otra impresión que nos impresiona o no, según el temperamento. (Rusiñol 1903: 84)

Que la noche no es lugar para el ser humano, por más que su soberbia le lleve a desafiarla, lo proclama Ludwig Meidner (1884-1966) en sus ciudades apocalípticas. Tampoco lo parece la ciudad moderna.

3.2. Ciudad invernal

En contraste con el ejemplo de Van Wittel, donde salir al aire libre constituye una suma de placeres para los sentidos, un frío invernal se adueña de las vistas de la ciudad moderna y castiga especialmente a los más desfavorecidos, estrecha en torno suyo algo como una frontera de enfermedad y muerte. Everett Shinn dedicó muchas pinturas al invierno neoyorkino, que constituyen una de las mejores ilustraciones de los espacios al aire libre como lugar de desamparo, cercano al infierno de los griegos (figura 17). Los habitantes de la ciudad industrial parecen unos nuevos cimerios a los que aplicar los versos de Homero:

[...] se puso el sol y la sombra veló los caminos al llegar al confín del Océano de aguas profundas donde se halla la tierra y la ciudad de los hombres cimerios entre nieblas y nubes; son hombres a quienes los rayos esplendentes del Sol no deslumbran jamás en la vida [...]: sobre tales cuitados se extiende una noche de muerte. (Homero 1988: 169)



Figuras 17, 18, 19 y 20. De izquierda a derecha y de arriba abajo, Shinn, Bellows, Signac y Lawson.

Que el azote del frío simboliza la dureza de un entorno vital que todas las clases sociales han de afrontar lo ponen de manifiesto Edward Hopper y George Bellows (figura 18). Con Paul Signac (1863-1935) (figura 19) nos sumergimos visualmente en las mismas sensaciones envolventes tan protagonistas de *La Bohème* de Puccini, especialmente del acto III, el de la "Barrière d'Enfer".



Figuras 21, 22, 23 y 24. De izquierda a derecha y de arriba abajo, Shinn, Vieira da Silva, Caillebotte y Ault.

La nieve metamorfosea y dota de irrealidad los espacios abiertos industriales y las estaciones retratadas por Hans Baluschek (1870-1935) y Ernest Lawson (1873-1939) (figura 20), invierte la luz cuando el suelo resplandece más que el opaco cielo, como en los antiguos escenarios del teatro, cambia los colores y los lleva hacia la hosca monocromía que sintetiza otras veces María Helena Vieira da Silva (figura 22). Sepulta la ciudad, que parece muerta, un desolado cementerio en George Ault (figura 24). Vista desde arriba, adonde trepa Gustave Caillebotte (figura 23), se asemeja a un páramo nevado: ¿quién podría pensar que abajo, hundida entre las grietas que son sus calles, aterida, late la vida de tantos miles de personas?

3.3. Ciudad vertical

Ya no cabe la horizontal de la panorámica barroca. Las calles de la ciudad moderna se estrechan, como profundos e interminables cañones, entre las paredes sombrías de los edificios alineados. Robert Henri (1865-1929) apenas registra una difusa claridad que desciende desde lo alto (figura 25), anticipándose a los expresionistas como Lyonel Feininger (1871-1956) (figura 26). Los habitantes se dejan ver

abajo, moviéndose en lo profundo de aquellas grietas, como los representara Doré, en el consabido "valle de lágrimas" (figura 27).



Figuras 25, 26, 27 y 28. Henri, Feuninger, Doré y Léger.

La ciudad se tensa quiméricamente hacia arriba, como se aprecia en las acuarelas de John Marin (1870-1953), pero imágenes como alguna de Fernand Léger (1891-1955) (figura 28), que se acercan a la levedad de las ciudades verticales con nombre de mujer de Italo Calvino, son raras: "Isaura, la ciudad que se vuelve toda hacia lo alto" (Calvino 2003: 20), hecha de acueductos y tuberías ascendentes y bajantes, o Zenobia, la que

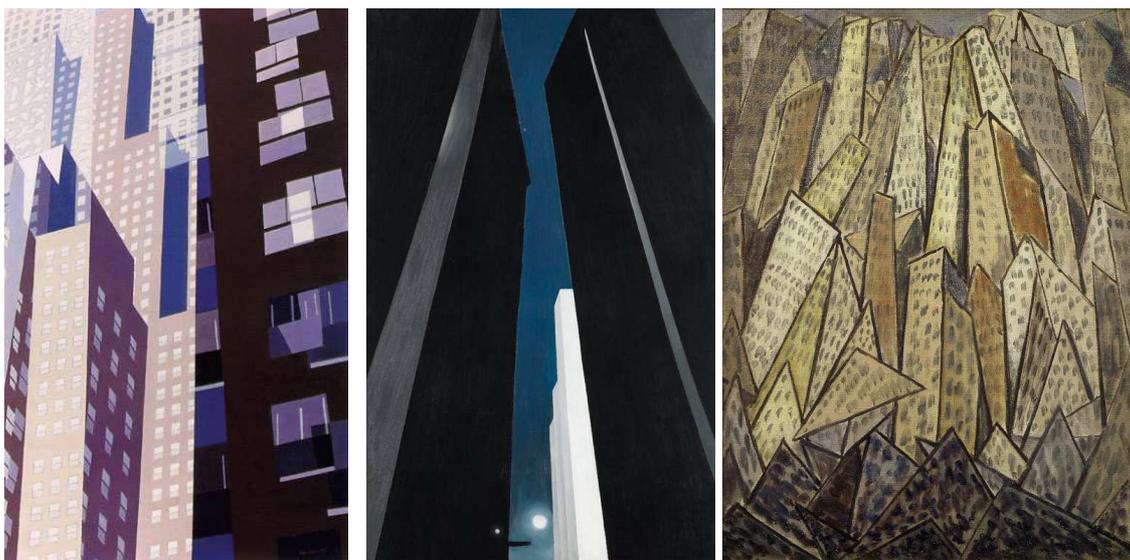
[...] sorge su altissime palafitte, e le case sono di bambù e di zinco, con molti ballatoi e balconi, poste a diversa altezza, su trampoli che si scavalcano l'un l'altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili, sormontate da belvederi coperti da tetole a cono, barili di serbatoi d'acqua, girandole marcavento, e ne sporgono carrucole, lenze e gru. (Calvino 2003: 34)

Casi siempre aparece, por el contrario, una verticalidad macizada y aplastante, como la que representa Vieira da Silva (figura 30), mucho más próxima a la masiva *Torre de Babel* (1563) de Pieter Bruegel, *el Viejo* (figura 29), con su pesada superposición, tan romana, de bóvedas, escaleras, lóbregos corredores y gruesos muros de carga.



Figuras 29 y 30. Brueghel y Vieira da Silva.

La mirada recorre la interminable vertical de abajo arriba, sin alcanzar sus límites, sin apenas llegar a entrever el cielo. Georgia O'Keefe (figura 32) y Charles Sheeler (1883-1965) (figura 31) constatan la impávida belleza de estos paisajes vertiginosos que excluyen a los habitantes.



Figuras 31, 32 y 33. Sheeler, O'Keefe y Walkowitz.

Abraham Walkowitz (1880-1965) coloca a sus pies lo que parece un canchal donde se van amontonando los fragmentos caídos en un proceso ininterrumpido de construcción y destrucción (figura 33): diríase que la ciudad vertical crece y se derrumba como obedeciendo a incontables fuerzas orogénicas.

3.4. Ciudad en expansión

La Roma de Van Wittel aparece contenida entre el paréntesis que forman el Castel Sant'Angelo y los altos edificios de la otra orilla, mirándose en el río desde la base sólida del puente, enmarcada por amenas colinas, el luminoso cielo y las aguas del Tíber, que bajan tranquilas. Como buena ciudad barroca, se integra con el paisaje de alrededor. La ciudad se recoge en una unidad dominable, bien definida y comprensible. No es lo que nos encontramos en las representaciones de la ciudad moderna: Sloan enfatiza las líneas que dibujan una incontenible fuerza centrífuga que abre y destartala la ciudad hacia los márgenes (figura 34). Porque ahora ya no se pliega sobre sí misma, ha dejado de remansarse como una morada acogedora. Desde distintas ópticas, coinciden en esta expansión, que a veces toma el cariz de una verdadera explosión, Albert Gleizes (figura 35), John Marin (figura 36) y Wassily Kandinsky (1866-1944).



Figuras 34, 35, 36 y 37. Sloan, Gleizes, Marin y Bellows.

La topografía de la ciudad pierde en la pintura contemporánea la antigua precisión, su geografía se hace difusa y la concreción de su mapa nos devuelve, por ejemplo en Wols (1913-1951), a algo así

como las incertidumbres de la *terra incognita* de remotos mapamundis. Aquellos que se esfuerzan por aportar un testimonio objetivo con sus pinceles constatan la incontenible expansión en horizontal, que genera extraños lugares a medida que nos alejamos de donde la trama urbana es más densa: bajo los puentes colosales, cuya monumentalidad no interesa a Bellows (figura 37); siempre más lejos, donde nuevas calles, recién abiertas entre los campos de labor, conducen a las fábricas y escuálidos bloques de viviendas obreras, como vemos en algunas pinturas de George Seurat (1859-1891) y de Umberto Boccioni (1882-1916); por la región circundante, que se va transformando en una nebulosa urbana a medida que la ciudad disemina sus complejos industriales, los que retratan pintores tan distantes como Charles Sheeler o Darío de Regoyos (1857-1913).

La ciudad despliega su malla de comunicaciones, salva todos los obstáculos que le salen al paso y destruye toda alternativa a sí misma en el siglo que va del romántico Joseph Turner (1775-1851) al expresionista Edvard Munch (1866-1944) (figuras 38 y 39).



Figuras 38 y 39. Turner y Munch.

Un dibujo de Rackstraw Downes (1939), nos va a servir de bisagra hacia el siguiente aspecto, con esos arbolillos –en invierno, por supuesto– echados a un lado por un avasallador viaducto (figura 40).



Figura 40. Rackstraw Downes.

3.5. Ciudad de piedra y hierro

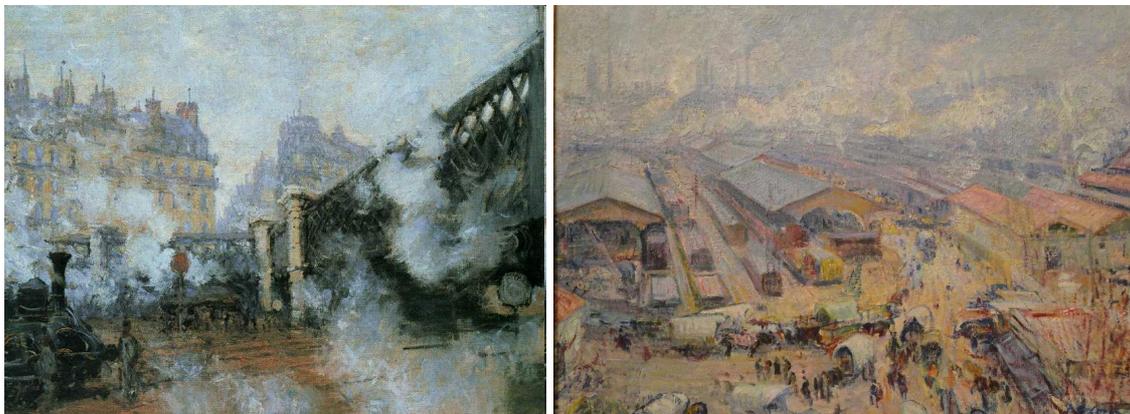
La ciudad se ha aliado con la industria y convertido en enemiga de la naturaleza, que en las antiguas *vedute* se colaba en la ciudad por el río, la dominaba desde el omnipresente cielo y maridaba la vegetación con lo construido. Ahora el hierro remachado parece aprisionar al transeúnte que contempla la estación del ferrocarril (figura 41).



Figuras 41 y 42. Caillebotte y Feininger.

Claude Monet (1840-1926) persigue las volutas de vapor que emborronan el cielo y desdibujan las estructuras de puentes y edificaciones donde los seres humanos se desvanecen (figura 43); las estaciones despliegan en aquella niebla sus dependencias y andenes, uno tras otro, hasta donde alcanza la vista, y Joan Colom (1879-1964) no encuentra, desde su punto de vista dominante, ni una

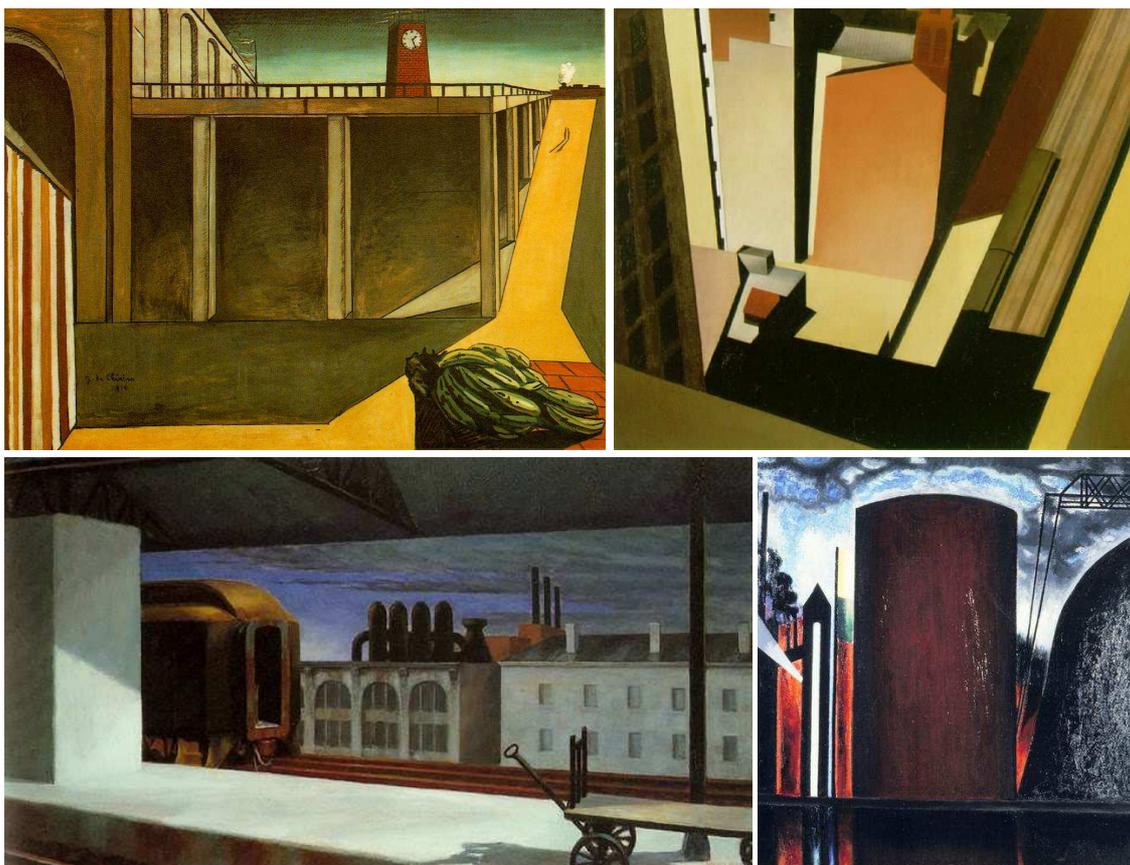
brizna de vegetal en aquella tierra que parece sembrada de sal (figura 44).



Figuras 43 y 44. Monet y Colom.

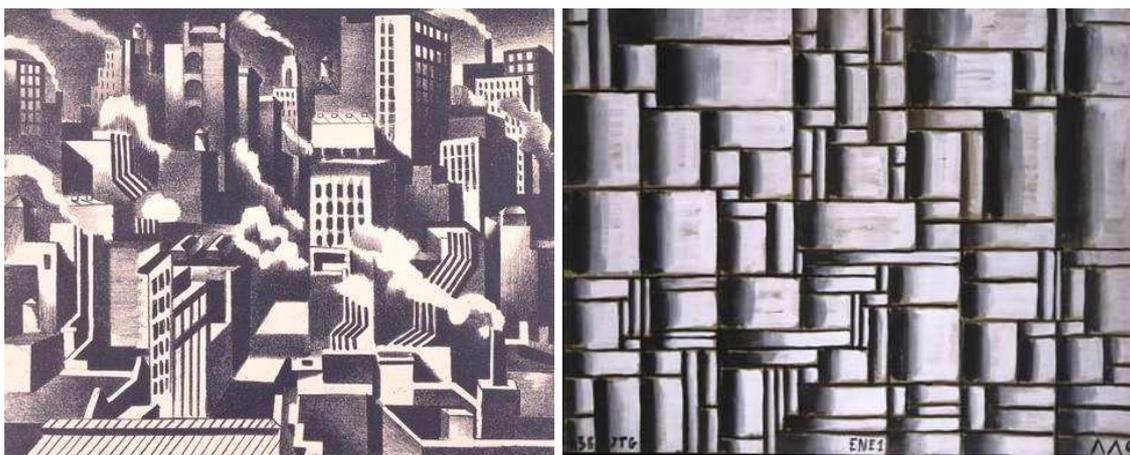
Los moradores de la ciudad moderna se mueven en un escenario sin vegetación, sin cielo y sin las aguas limpias de un río donde mirarse, un entorno muerto, hecho solo de muros y pavimento. Así son las ciudades del británico Lawrence Lowry (1887-1976). Los haces de luz que esporádicamente se cuelan en sus calles rebotan contra los duros planos de la inhóspita geometría que retratan Feininger (figura 42) y Boccioni.

Es notable comprobar –hoy que se han puesto de moda en nuestras ciudades las “plazas duras”– cómo se aproximan al metafísico greco-italiano Giorgio de Chirico (1888-1978) (figura 45) los norteamericanos Charles Sheeler (figura 46), Edward Hopper (figura 47) y Joseph Stella (figura 48) cuando llevan al lienzo estos “no lugares” de desolación, de los que la naturaleza ha sido desterrada.



Figuras 45, 46, 47 y 48. De izquierda a derecha y de arriba abajo, Chirico, Sheeler, Hopper y Stella.

La ciudad industrial corta la brisa con sus imponentes alineaciones de edificios y sus incansables chimeneas expulsan el aire, sembrando de penachos el laberinto cubista de Jan Matulka (1890-1972) (figura 49). Nada medra que no sea el edificio infinito, ese acumulativo esqueleto madrepórico. Robert Delaunay (1884-1947) y Joaquín Torres García (1874-1949) (figura 50) podrían haber prolongado sus vistas por cualquiera de los lados sin que cambiara el resultado: el edificio que se repite a sí mismo, la ciudad de piedra y de hierro que se multiplica hasta saturar el espacio.



Figuras 49 y 50. Matulka y Torres García.

Todavía hay quienes buscan la naturaleza y han de alcanzar las fronteras de aquel espacio totalizador. Ault sube a buscar el aire y el cielo a las azoteas (figura 51), donde antes que él John Sloan encontraba a los amigos de las palomas. En aquellas alturas, lejos de la calle en penumbra, se recibe incluso la visita del sol y los domingos suben algunas muchachas a tender la ropa y a secarse el pelo, y las parejas a broncearse (figura 52). En la frontera inferior, por debajo del nivel de las calles, Bellows retrata a los más audaces, que buscan la playa hundiéndose en las dudosas aguas del puerto, sin que les disuadan el vuelo del puente, el tráfico portuario, la mirada ceñuda de los altos edificios, las angosturas ni la falta de intimidad (figura 53).

Está, por último, la frontera horizontal, algunos descampados que todavía quedan entre bloques y fábricas de las afueras, ralo *locus amoenus* para una cálida noche de verano, que también las hay en la obra del compasivo Baluschek (figura 54).



Figuras 51, 52, 53 y 54. Ault, Sloan, Bellows y Baluschek.

3.6. Ciudad diseccionada

Con frecuencia aparecen en las *vedute* personas que se acodan en un pretil, como es el caso de nuestro ejemplo de Van Wittel, o asomadas a una ventana, contemplando un panorama digno de serlo, que por eso fue pintado. Ahora, en cambio, no se repara en lo monumental ni en lo amable y pintoresco, no se busca un bello rostro ni un cuerpo hermoso. La ciudad es observada con frecuencia como una máquina, y el pintor la contempla, por ejemplo, como un mecánico miraría los bajos de un vehículo: así lo hacen Sloan y Rackstraw Downes casi a cien años de distancia.

El aviador Tullio Crali (1910-2000), futurista, como corresponde, es una excepción al ofrecernos una visión general de esta ciudad: los trasatlánticos, dirigibles, ferrocarriles, el metro que atruena en el subsuelo de bóvedas, son como las bielas de una máquina que integra también los rascacielos, donde, por cierto, no asoma ni una diminuta criatura humana (figura 56). Lo más habitual es, en cambio, que el artista mire tan de de cerca que el conjunto no

se comprenda: Léger convierte la ciudad en una maquinaria de misteriosos mecanismos, que llega a transformar a sus habitantes en una nueva raza metálica como la que quería Malévich.

Los realistas retrataron de otra manera los talleres de la industria: Adolph Menzel (1815-1905) (figura 57) y Fernand Cormon (1845-1924) penetraron sus intimidades poco "artísticas".



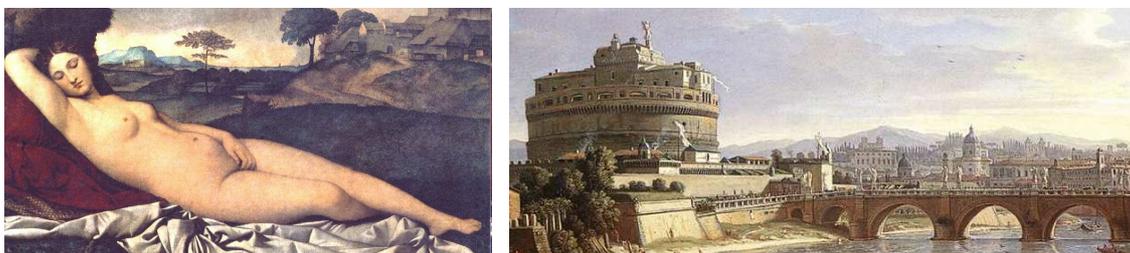
Figuras 55, 56, 57 y 58. De izquierda a derecha y de arriba abajo, Sloan, Crali, Menzel y Bellows.

Maximilien Luce (1858-1941) y Hans Baluschek supieron encontrar después alguna poesía en unos ambientes que parecen hacer realidad en la tierra nuestras imágenes del infierno. A todos se adelantó, sin ser superado por los que le siguieron, como ocurre tantas veces, Philip Louthembourg (1740-1812), que vivió en directo la primera Revolución Industrial en Inglaterra (figura 59).



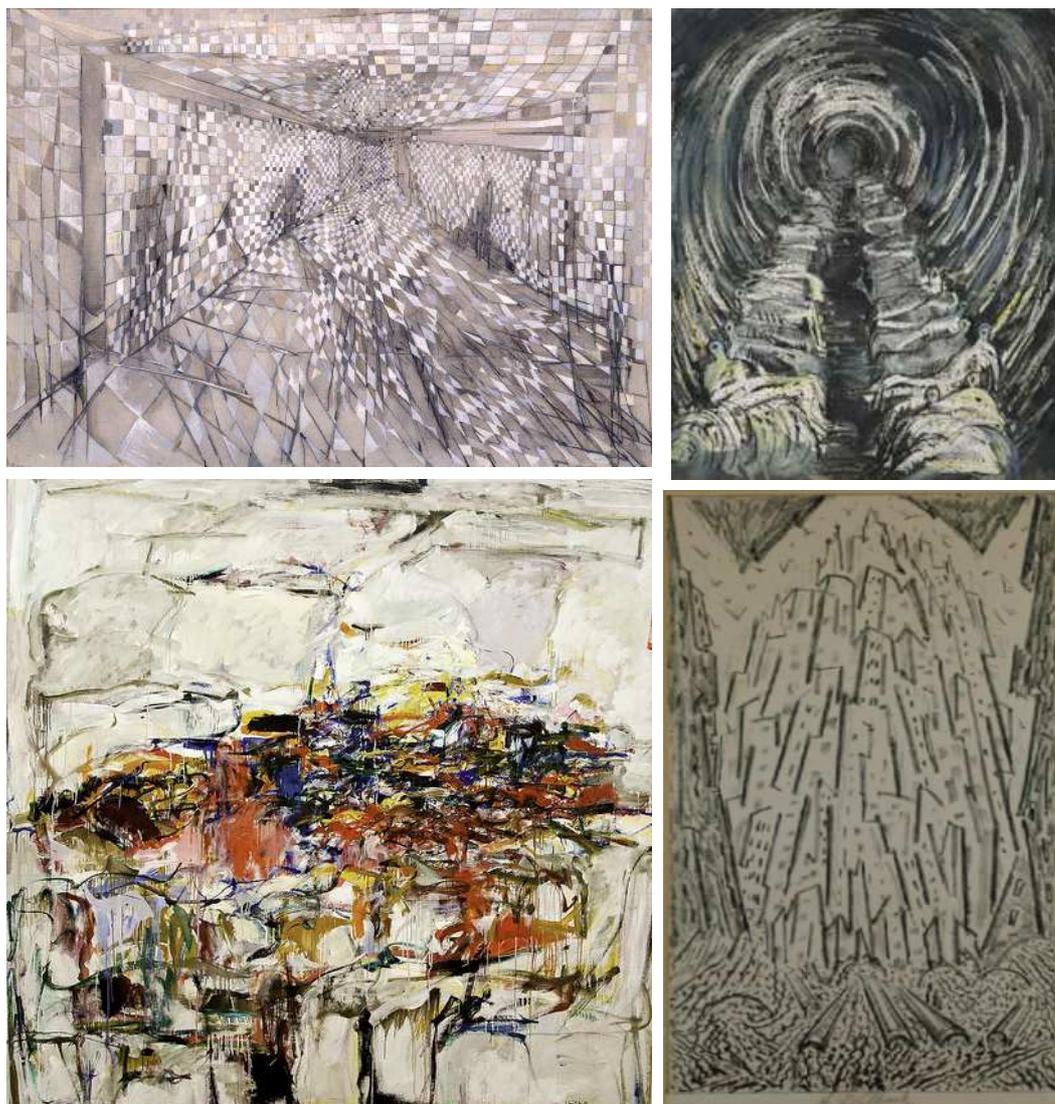
Figura 59. Louthembourg.

Si la ciudad barroca se representaba tendida al sol en el paisaje, como una Venus veneciana, mostrando sus mejores perfiles (figuras 60 y 61),



Figuras 60 y 61. Giorgione y Van Wittel.

en las representaciones modernas parece que sustituyamos aquel cuerpo glorioso, justificado como Friné por su belleza, por otro abierto sobre la mesa de la morgue. Los pintores llegan a mostrar la ciudad moderna desventrada: Bellows (figura 58) y Lawson retratan los feos agujeros de las excavaciones del centro de Manhattan; ya Doré entró en las estaciones subterráneas de Londres, y mucho más tarde, la Segunda Guerra Mundial llevó a Henry Moore (1898-1986) a los túneles del metro, donde se refugiaba la población (figura 63), un viaje a las tripas, como en el caso de los corredores de Vieira da Silva (figura 62). Tripas y vísceras parece la imagen que la ciudad inspira a Joan Mitchell (figura 64). Abraham Walkowitz, por último, nos acerca al primer plano las cloacas (figura 65): tal es la base sobre la que se cimenta la nueva Babel.



Figuras 62, 63, 64 y 65. De izquierda a derecha y de arriba abajo, Vieira da Silva, Moore, Mitchell y Walkowitz.

3.7. Ciudad del caos

La *veduta* elegía siempre un punto de vista suficientemente alejado, cuidadosamente orientado y encuadrado, un escenario estable y confortable para los personajes que lo pueblan. La ciudad aparece representada "con perspectiva" para que su aspecto sea siempre armonioso. Esta armonía parte de la geometría y se completa con cuidadosos equilibrios, por ejemplo entre lo prolijo de la edificación y el amplio y limpio plano del cielo, los elementos monumentales, ya sean nuevos, del barroco espectacular, o bien gloriosas ruinas del pasado, en combinación con pequeñas escenas populares y elementos anecdóticos, por no hablar de las actitudes de los pequeños grupos de personas, de las que nos ocuparemos enseguida.

El primer ejemplo de lo contrario, de George Bellows, nos introduce súbitamente *in medias res*: no hay distancia ni cálculo posible ante la inminente colisión o atropello (figura 66). Es lo mismo que alababa, medio siglo antes, Baudelaire en Constantin Guys (1802-1892):

Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la modernité. Souvent bizarre, violent, excessif, mais toujours poétique, il a su concentrer dans ses dessins la saveur amère ou capiteuse du vin de la Vie. (Baudelaire 1968: 565)

Guys (figura 67) era un apasionado de la multitud, del movimiento y de lo fugitivo, de lo repentino, que es en lo que radica precisamente la modernidad, el mundo de lo inmediato, de los detalles expresivos y la sensación que transmiten (Francastel 1984: 104), de fondos a menudo abstractos y de primeros planos, de notaciones fragmentarias del espacio.



Figuras 66 y 67. Bellows y Guys.

Para Baudelaire, la representación que hacen algunos pintores sintética, abreviada de la realidad, exagerada en algunos puntos culminantes o en algunos trazos, una representación calificada de bárbara por sus detractores, es precisamente lo que hace interesantes sus obras, lo que les da fuerza e inmediatez, lo que transmite con claridad la impresión producida por el espectáculo de la realidad en su espíritu. Se aprecia en la pintura de Guys como en la de Daumier. Una representación mnemónica que Baudelaire considera preferible a la pintura paciente del natural:

Quand un véritable artiste en est venu à l'exécution définitive de son œuvre, le modèle lui serait plutôt un embarras qu'un secours. Il arrive même que des hommes tels que Daumier et M. G., accoutumés dès longtemps à exercer leur mémoire et à la remplir d'images,

trouvent devant le modèle et la multiplicité de détails qu'il comporte leur faculté principale troublée et comme paralysée. (Baudelaire 1968: 555)

La pintura responde con imágenes rápidas, abocetadas, instantáneas:

[...] mais il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution. (Baudelaire 1968: 550)

Hay en esto una continuidad entre Delacroix, Guys, Daumier y los impresionistas, aunque éstos nunca pintarán de memoria y tendrán la valentía de no acabar demasiado sus cuadros, aun con el modelo a la vista. Delacroix, que tenía una habilidad proverbial para repentizar las más complicadas composiciones en ausencia de todo modelo, protestaba por el excesivo papel de los objetos en la pintura contemporánea (Delacroix 2001: 77). El exceso de realismo, de acabado en los objetos, arruina los cuadros, les resta unidad, expresión y fuerza: los artistas trabajan mejor de memoria que con modelo. Coincide en esto con Baudelaire y con Rodin:

Casi todos nuestros escultores se parecen a los de los cementerios italianos. En los monumentos de nuestras plazas públicas solo se distinguen levitas, mesas, veladores, sillas, máquinas, globos, telégrafos. Ninguna verdad interior, nada artístico entonces. Horrorizaos ante esta prendería. (Rodin 2001: 157)

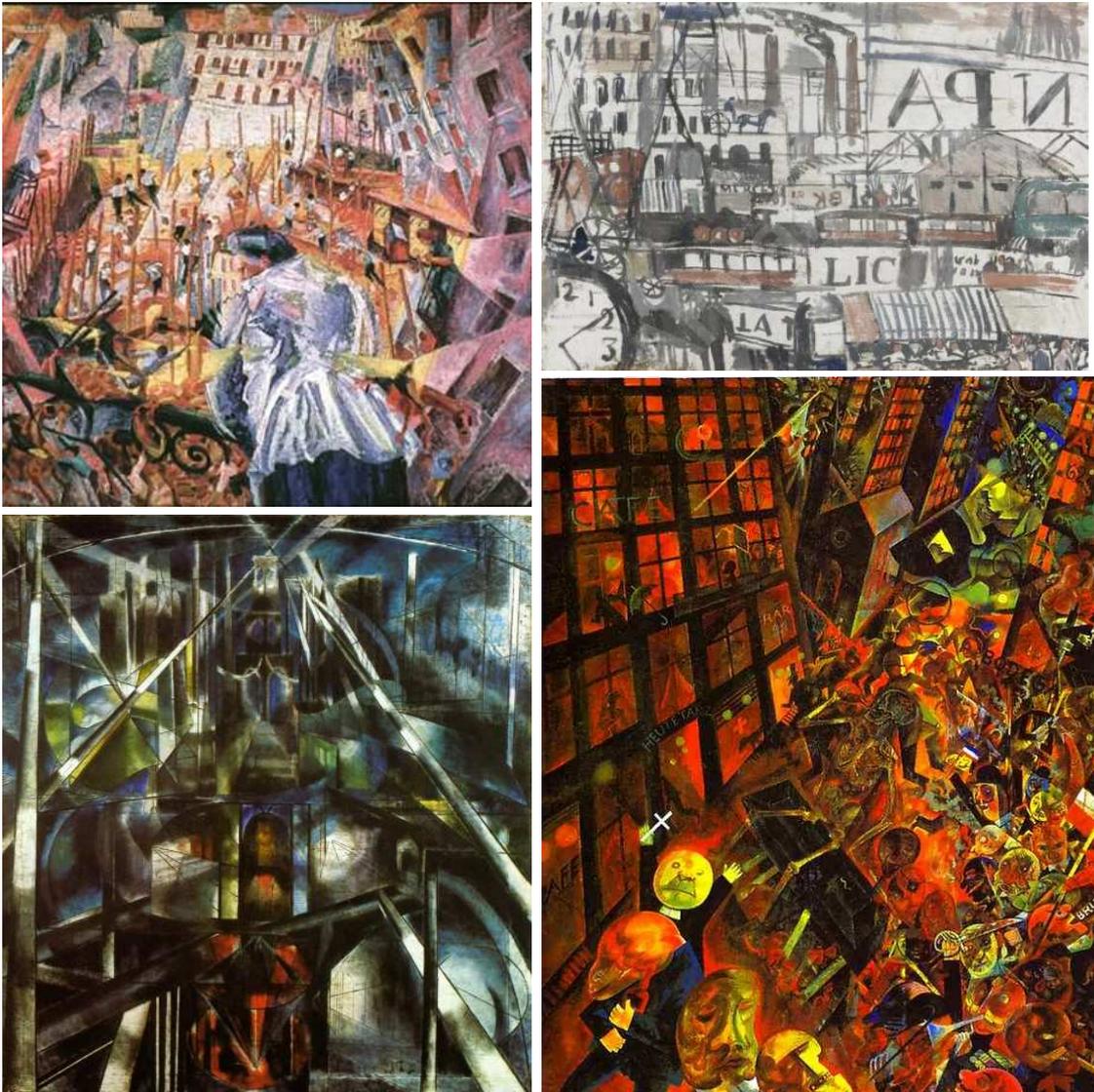
Lo entienden bien Boccioni (figura 68) y los futuristas: la vitalidad de la ciudad, sus trabajos incesantes, las obras, el tráfico, su movimiento y ruido, invaden la casa al abrir el balcón, unas sensaciones que no podrían transmitirse con una minuciosa y perfilada vista tradicional:

Otra de las primeras impresiones que sentimos, apenas llegamos a la metrópoli, los que venimos de países más quietos, es de ruido, de un ruido que nos deja semiatontados. Aquel movimiento incesante, aquel ir y venir de coches de todas formas y cataduras [...]; aquel clamoreo de hombres, mujeres, grandes y menores de edad, anunciando a grito limpio diarios y otros papeles; todo aquel coro de ruidos acumulados que forman como la voz de la gran ciudad, todo aquel rumor de humanidad en movimiento [...]. (Rusiñol 1903: 82)

Según Malévich (2007: 486), el ruido de la ciudad estaba destinado a convertirse en armonía gracias al músico, como antes lo había sido el rumor del arroyuelo: ¿cómo no relacionar este presentimiento con el incipiente dodecafonismo? Alberto Giacometti comulga con estos entusiasmos:

[...] el tráfico me gusta, porque es signo de actividad, de fuerza, de porvenir. Me acuerdo de la época en que, estando en Milán en plenos trabajos para la línea metropolitana, me paseaba toda la noche, exaltado, feliz. Aquellos trabajos del metro me daban una sensación maravillosa de vida. (Giacometti 2009: 316)

El ritmo de la ciudad moderna es otro que el de antaño, fuerza a las visiones simultáneas, a atrapar reflejos que se multiplican y expanden, también entre los hiperrealistas como Richard Estes (1932).



Figuras 68, 69, 70 y 71. Boccioni, Torres García, Stella y Grosz.

El conjunto no solo es inabarcable: nos avasalla, nos atropella y carecemos de perspectiva para interpretarlo. Estamos dentro del caos. Así se representan la ciudad incluso quienes, como Torres

García (figura 69) y los más aplomados constructivistas, conservan el sentido del equilibrio y apenas se salen de la cuadrícula de verticales y horizontales. La mayoría de los pintores modernos pierde estas referencias: en la obra Gleizes, el peatón se extravía en un laberinto tridimensional que amenaza con no tener siquiera un arriba y un abajo; Delaunay y Joseph Stella (figura 69), llenos de exaltación, hacen de la Torre Eiffel y del Puente de Brooklyn emblemas de sus ciudades, los estandartes de la poética de lo fragmentario. Son muchos los artistas que aproximan este aspecto caótico de la ciudad moderna a imágenes apocalípticas, como George Grosz (1893-1959) (figura 71), o decididamente infernales, como a veces María Helena Vieira Da Silva.

3.8. Ciudad de pesadilla

En las modernas vistas no encontramos por lo general aquellas figuras humanas individualizadas, a pesar de su pequeño tamaño, cada una vestida de lo que era, con su lugar bien definido en la sociedad, ni pequeños grupos que se encuentran y relacionan, que comparten un rato de esparcimiento, que hacen tratos o trabajan juntos, sino grandes masas de gentes anónimas que van sin perder tiempo adonde una obligación las reclama, sin hablar ni conocer a nadie.



Figura 72. Bellows.

Masas ingentes que se estorban en sus desplazamientos, como en algunos agobiantes grabados de Doré sobre Londres (figura 73), integradas por tipos hoscos que parecen todos el mismo, que coinciden en los mismos espacios aleatoriamente, sin conocerse, sin buscarse, sin mirarse, como en el grabado de Ernst Kirchner (1880-1938), fascinado y horrorizado por la ciudad (figura 74), como buen expresionista (Lenger 2001: 330). Lawrence Lowry no encuentra diferencias entre las obligaciones y las diversiones de las masas: sus movimientos les dan en ambos casos el aspecto de autómatas (figura 75). Entre los habitantes de la ciudad moderna llaman la atención de los pintores –como Sloan y Grosz– los derrotados que nadie quiere ver; entre sus ambientes, los más sórdidos escenarios que nadie pensaría dignos de retratarse: Doré dibuja las viviendas obreras de Londres y Jean Dubuffet (1901-1985) algunos muros de París donde hay quien pinta grafitis y quien se arrima a orinar (figura 76).



Figuras 73, 74, 75 y 76. Doré, Kirchner, Lowry y Dubuffet.

Se asoman también a sus lienzos los obreros baqueteados, obligados cada día a realizar largos desplazamientos (Daumier) e interminables jornadas de trabajo (Shinn) que apenas proporcionan una supervivencia precaria (Baluschek). Boccioni se pregunta cuáles son las perspectivas de estas criaturas y su estado de ánimo, atrapadas en este mundo de pesadilla (figura 77).



Figuras 77 y 78. Boccioni y Daumier.

La ciudad es escenario de conflicto porque concentra a los desheredados que, viéndose numerosos, a veces se sienten fuertes, como los obreros metalúrgicos de Thomas Anshutz (1851-1912). *La huelga* (figura 78) es una pintura muy representativa del concepto del arte moderno que destilan los escritos de Baudelaire: por el contenido, que muestra hacia dónde se orientan los nuevos intereses de ciertos artistas y escritores (los personajes concentran toda la atención, sobre un fondo apenas apuntado de edificios), y por la eficacia de la forma, abocetada y expresiva, en la que se retiene lo fugaz.

No olvidan los que tratan este tema, desde Robert Koehler (1850-1917) a Giuseppe Pellizza (1868-1907), a las mujeres y los niños: es toda una raza condenada a la esclavitud, que a veces se revuelve contra aquel infierno, como los obreros de León Bibel (1913-1995), y otras, se da moral con festejos que no pasan de ser un paréntesis carnavalesco, siempre siniestro en James Ensor (1860-1949). Las más de las veces la violencia es tan solo una manifestación de la degradación de los desesperados (Shinn).

Incluso a los beneficiados por un indudable progreso material, la ciudad moderna les hunde en un pozo de soledad, como en las pinturas de Hopper (figura 79), y los convierte en pasivos consumidores de objetos que, por más que nos hayamos acostumbrado, mediatizan de manera muy antinatural la comunicación y el sentimiento (Lodge 2011: 240) y les hacen hablar sin verse ni poder tocarse. Lo encontramos tanto en la pintura –en obras como las de Richard Estes (figura 80)– como en la literatura, por ejemplo en *La voix humaine* de Jean Cocteau:

Oui. On a l'illusion d'être l'un contre l'autre et brusquement on met des caves, des égouts, toute une ville entre soi.
J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou. (Cocteau 1930: 66)



Figuras 79 y 80. Hopper y Estes.

Llegamos al final de este recorrido en el que, aunque por momentos ha brillado, como en un parpadeo, la belleza –y es que nos movemos entre pinturas–, a menudo hemos viajado por feos paisajes que nos remiten a otro escenario conocido: el infierno.



Figura 81. Meidner.

4. Conclusión: una ciudad infernal opuesta al paraíso perdido

Si las pinturas que hemos visto se apartan de la vista urbana barroca, que queda atrás como un paraíso perdido, se aproximan en cambio, en alguno o en varios de sus componentes, a otras imágenes igualmente codificadas: ya antes la pintura nos había mostrado este *locus terribilis* con hombres y mujeres aterrorizados en parecidos

ambientes de pesadilla, apocalípticas escenas de caos, incomprensibles máquinas que aparentan cuerpos vistos por dentro, mundos de artefactos que atrapan al hombre y niegan la naturaleza, el vértigo de espacios inabarcables que empequeñecen y extravían al ser humano, los árboles desnudos de un invierno permanente, el dominio de la noche y, para completarlo todo, el formato vertical, como el de esta conocida tabla del Bosco (1450-1516), que incluye todas las cosas anteriores y, queriendo abarcar el mundo entero bajo su altísimo horizonte, no encuentra lugar para el cielo (figura 82).



Figura 82. El Bosco.

Dice Marco Polo –iun Sartre *avant la lettre!*– al Gran Khan:

L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. (Calvino 2003: 164)

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles (1968): *Oeuvres complètes*. París: Éditions du Seuil.
- BENJAMIN, Walter (1972): "Poesía y capitalismo", en *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- CALVINO, Italo (2003): *Le città invisibili*. Verona: Mondadori.
- CARRERE, Emilio (1911): *El encanto de la bohemia*. Madrid: González y Jiménez.
- COCTEAU, Jean (1930): *La voix humaine*. París: Stock, Delamain & Boutelleau.
- DARÍO, Rubén (2000): "París nocturno", en *Cuentos y crónicas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- DELACROIX, Eugène (2001): *Diccionario de bellas artes*. Madrid: Síntesis.
- ETAYO, Miguel y ETAYO, Fernando (2012): *Hasta el infinito y más allá*. Santander: Universidad de Cantabria.
- FARGUE, Léon-Paul (1932): *D'après Paris et Le piéton de Paris*. París: Gallimard.
- FRANCASTEL, Pierre (1984): *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.
- GIACOMETTI, Alberto (2009): *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- HARVEY, David (2008): *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.
- HOMERO (1988): *La Odisea*. Barcelona: Planeta.
- LENGER, Friedrich (2001): "El hombre de la gran ciudad", en Ute Frevert et al. (eds.), *El hombre del siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- LODGE, David (2011): *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- MACHADO, Manuel (2002): "Impresiones", en Martín López-Vega, *Impresiones del viajero modernista*. Gijón: Libros del Pexe.
- MALÉVICH, Kazimir (2007): *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- PAUL, J. (2011): "Camillo Sitte", en *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Colonia: Taschen.
- REYES CANO, Rogelio (2001): *De Blanco White a la Generación del 27*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- RODIN, Auguste (2001): *El arte*. Madrid: Síntesis.
- RODRÍGUEZ, Delfín (2011): *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid.
- RUSIÑOL, Santiago (1903): *Desde el molino e Impresiones de arte: Colección de artículos literarios. Viajes artísticos*. París: Garnier Hermanos.
- RUSKIN, John (1960): *The stones of Venice*. Nueva York: Da Capo Press.
- SANSOT, Pierre (1973): *Poétique de la ville*. París: Klincksieck.
- SENNET, Richard (1994): *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.