Universidad Europea
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

TESIS DOCTORAL

SERIE: ARQUITECTURA

Habitar la inquietud. Del arte disonante a la arquitectura negativa

Programa de Doctorado Génesis Pragmática y Hermenéutica de la Arquitectura y el Urbanismo

Escuela de Doctorado e Investigación

Andrés Abásolo Alcázar

Dirigida por:

Dr. Don Fernando Espuelas Cid

Madrid, 2017

Documento 1c

Para presentar en Secretaría Académica e iniciar el trámite de defensa de la tesis doctoral.

Universidad Europea
LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

INFORME Y AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR PARA PRESENTAR LA TESIS DOCTORAL

(Planteamiento, objetivos, medios utilizados y aportaciones originales)

Título de la tesis: ***Habitar la inquietud. Del arte disonante a la arquitectura negativa.***
Autor: ***Andrés Abásolo Alcázar***
Programa de Doctorado en ***Génesis, Pragmática y Hermenéutica de la Arquitectura y el Urbanismo***

Desde que la tríada vitruviana, Firmitas, Utilitas, Venustas, fijara, con la rotundidad pétrea que da el latín, los atributos propios de la Arquitectura, la investigación en este campo ha tratado de indagar sobre las modalidades que Construcción, Utilidad y Belleza han ido tomando en la Arquitectura de las distintas épocas, de los múltiples autores, de las diversas ideologías. Y siempre manteniendo el supuesto de que se trata de una tarea filantrópica.

La investigación que ha desarrollado Andrés Abásolo parte de considerar la Arquitectura como una disciplina autónoma capaz de significar, que ha desarrollado un lenguaje (todo ser es capaz de significar es lenguaje, dice Gadamer) con capacidad para contradecir las relaciones primordiales entre hombre y habitat.

Para ello ha debido encontrar el sustrato conceptual que dio cobertura a la revolución de la sensibilidad moderna. Desde la psicología y la filosofía, de Freud a Adorno, apelando a subversión de valores que asume el arte contemporáneo, esta investigación doctoral ha indagado en diversos casos en los que Arquitectura ha roto la alianza benefactora entre el lugar y su habitante. A partir de la relación que une lo bello y lo terrible, relación que propone Rilke en la primera de La elegías del duino: “Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar…”, se hace un análisis comparado entre casos a estudio que, aunque situados en la contemporaneidad, se abrochan con distintas obras o situaciones de otras épocas porque apelan a sentimientos, desconciertos, miedos o fobias, atávicos de la humanidad. Con todo este aparato metódico y un gran rigor analítico, Andrés Abásolo ha sentado una importante base de estudio y discusión para dar cobertura académica a esa otra manera de entender la Arquitectura que, de manera intuitiva o provocadora, ha ido produciendo tan sugerentes como inquietantes muestras, que a veces son obras singulares y a veces completas distopías.

Si al oficio de arquitecto se le otorga la exclusiva atribución del trabajo en positivo, deberemos concluir que los autores que aquí confluyen, al margen del título profesional, lo hacen en calidad de artistas pues sólo al Arte le está permitido el interpretar y comentar la realidad en el sentido que aquí se ha perseguido. Si no, habría que expandir el concepto de arquitecto, cosa que (aún) excede el campo de una investigación doctoral como la que estamos comentando.

La tesis que ha realizado Andrés Abásolo está tejida por intereses muy personales, por un amplio tiempo de reflexión, por un intenso sentido crítico, un trabajo muy riguroso. Tanto su cuerpo discursivo como sus conclusiones son verdaderamente interesantes. Por todo ello, informo que dicho trabajo cumple ampliamente con los requisitos intelectuales y académicos para su defensa y discusión.

Campus Académico de Villaviciosa de Odón a 17 de Abril de 2017,

Fernando Espuelas Cid. Doctor Arquitecto.

AGRADECIMIENTOS

A Fernando Espuelas Cid, el director de esta tesis, por su acompañamiento en este viaje y por su complicidad, sabiduría y valentía; a la Universidad Europea de Madrid por su ayuda materializada en la beca de doctorado, que personalizo en Miguel Gómez Navarro y en Maria José García por su constante apoyo en este proceso; a Juan Carlos García-Perrote y Adela Acitores, que me abrieron las puestas de la Universidad; a la profesora de la E.T.S.A.M. Maria Jesús Muñoz por su esencial papel en la fase embrionaria de esta investigación en el periodo del Trabajo tutelado de doctorado (D.E.A.); a mi mujer Yely Bidó Rodriguez, a mi madre Gloria Álcazar, a mi abuela Lydia Albájar, a mis hermanos Lydia Abásolo e Ignacio Plasencia (parejas y sobrinos) por su apoyo y paciencia durante estos años de ausencia; *my gratitude to the architect Thomas Eichinger for his present, the exceptional book* Die welt als Labyrinth *and for his help with the translations in german*; a Alberto Alarcón por su inspirador proyecto de fin de carrera y por sus referencias; a Jesús Alvarez de Eulate, Álvaro Galmés, Uriel Fogué, Daniel Villegas, Francisco Domouso, Miguel Angel Alonso, Kepa Landa, Andrea González y a Mariasun Salgado por sus valiosos consejos y aportaciones; a Francisco Javier Bustamante por ser compañero de fatigas en este proceso; a Alberto Campo Baeza, Andrés Perea y a todos mis profesores; a mis alumnos; a Jose Alberca, por el cual me di de bruces en mi juventud con la obra de Kafka, Samuel Beckett y Alban Berg; a Natalia Pérez por su ayuda en la fase final de este proceso; a Lucinda Morryssey por su ayuda en la revisión del *abstract* en inglés.

A la memoria de mis padres Pancho Abásolo y Juan Ignacio Plasencia y de mi abuelo Francisco Alcázar.

ÍNDICE

RESUMEN/*ABSTRACT*

INTRODUCCIÓN..... 19

0.1. PRESENTACIÓN Y OPORTUNIDAD DE LA TESIS..... 21

0.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS..... 31

0.3. ESTADO DEL ARTE..... 41

0.3.1. Estética, psicología y sociología..... 41

0.3.2. Arquitectura..... 50

0.3.2. Literatura y cine..... 59

0.4. METODOLOGÍA..... 65

0.4.1. Método de investigación general..... 65

0.4.2. Metodología en la primera parte (arte y psicología)..... 68

0.4.3. Metodología en la segunda parte (arquitectura)..... 70

0.4.4. Criterios generales de selección de casos a estudio..... 73

Primera parte: la revelación del horror en el arte

1. LA INQUIETUD EN LO ESTÉTICO..... 79

1.1. EXPERIENCIA ESTÉTICA E INCONSCIENTE COLECTIVO..... 81

1.2. ETIOLOGÍA DE LA INQUIETUD EN EL ARTE..... 91

1.2.1. Globalización y el miedo posbiológico..... 98

1.2.2. Horror y siglo XX: del *entartete Kunst* al arte del motor..... 110

1.2.3. Ilustración y su sombra: lo sublime..... 132

1.2.4. Lo siniestro. De la tragedia griega a los *Nachtstücke*..... 140

1.2.5. De los misterios dionisiacos a lo grotesco..... 156

1.2.6. El horror primigenio..... 179

1.3. REBELIÓN DEL INCONSCIENTE..... 187

2. IMAGINARIO DE LO DIONISIACO Y LO SINIESTRO..... 195

2.1. ENTRE EL JARDÍN Y EL INFIERNO..... 201

2.1.1. Mezcla contra natura..... 204

2.1.2. Lo informe..... 209

2.1.3. Inversión de escala..... 215

2.1.4. Circuitos rituales..... 219

2.1.5. Horda y coro..... 222

2.2. EL HOTEL-LABERINTO..... 227

2.2.1. Ambigüedad animado-inanimado..... 228

2.2.2. *Déjà vu*..... 238

2.2.3. La herida..... 243

2.2.4. Asco atávico..... 249

2.2.5. *Camera obscura*..... 255

2.3. CONEXIONES HORRORES ANCESTRALES Y CONTEMPORÁNEOS..... 261

Segunda parte: la degeneración soñada en la arquitectura

1. INFILTRACIÓN DE LO INQUIETANTE EN LA ARQUITECTURA..... 267

2. GÉNEROS, ESCENARIOS Y CASOS A ESTUDIO..... 321

3. ANOMALÍAS DOMÉSTICAS..... 337

3.1. RETORNO A ÍTACA..... 339

3.1.1. La amenaza doméstica. Casa y cuerpo..... 339

3.1.2. Casas biológicas..... 349

3.1.3. Casas heridas..... 355

3.2. LA HUELLA DE MATTA-CLARK..... 361

3.2.1. La casa ambivalente..... 361

3.2.2. El sacrificio ritual de la casa..... 367

3.3. AMENAZAS ARCÁICAS Y CONTEMPORÁNEAS: R&SIE(N)..... 379

3.3.1. Nostalgia de una poética..... 379

3.3.2. Arquitecto-robot..... 382

3.3.3. La casa trampa: *Mosquito Bottleneck house*..... 387

3.4. CAPITULACIÓN DE LA CASA..... 397

4. DISTOPÍAS URBANAS..... 403

4.1. VIAJE A LILLIPUT/VIAJE A BROBDINGNAG..... 405

4.1.1. La metrópolis fóbica..... 405

4.1.2. Dos Invasiones..... 418

4.1.3. Ciudades enfermas: de Troya a Viena..... 421

4.1.4. Ciudades doblegadas: de Babel a Manhattan..... 426

4.2. SUPERSTUDIO: EL MONUMENTO CONTINUO..... 439

4.2.1. La plaga y el desierto..... 439

4.2.2. Acercamiento terapéutico a la utopía negativa..... 451

4.3. HETERARQUÍAS: LEBBEUS WOODS..... 463

4.3.1. *Anti-journey to Architecture*..... 463

4.3.2. Ciudad, sistemas auto-eco-organizados, heterarquías..... 469

4.3.3. Tácticas invasivas..... 474

4.3.4. Cambio, entropía y heterarquía..... 487

4.4. HUMILLACIÓN DE LA CIUDAD..... 493

5. TENTACIONES LABERÍNTICAS..... 501

5.1. HUIDA A CNOSOS..... 503

5.1.1. El circuito lógico/absurdo..... 503

5.1.2. Del laberinto primigenio al laberinto romántico..... 507

5.1.3. Teseo en el laberinto contemporáneo..... 524

5.2. PARENT (Y VIRILIO) Y EL MUNDO OBLÍCUO..... 531

5.2.1. Del búnker comercial al nuclear..... 531

5.2.2. Utopías torcidas..... 535

5.2.3. Circuitos aéreos y carteles urbanos..... 546

5.3. CIRCUITOS EN LA TIERRA: EL HOLOCAUSTO SEGÚN EISENMAN..... 555

5.3.1. Lo desenterrado y el circuito..... 555

5.3.2. La memoria de la tierra..... 563

5.3.3. La memoria del megalito..... 568

5.3.4. La memoria cartesiana..... 573

5.3.5. La memoria del sujeto..... 575

5.4. LA RESISTENCIA DEL LABERINTO..... 583

6. CONCLUSIONES..... 589

6.1. RESPUESTAS A LAS HIPÓTESIS DE PARTIDA..... 591

6.2. APORTACIONES DE LA TESIS..... 607

7. EPÍLOGO..... 611

8. BIBLIOGRAFÍA..... 619

8.1. BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA..... 621

8.1.1. Libros, ensayos, entrevistas y catálogos de exposiciones..... 621

8.1.2. Artículos en revistas y en portales digitales..... 627

8.1.3. Tesis doctorales..... 629

8.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA..... 629

8.2.1. Libros..... 629

RESUMEN

A partir de la huella de los traumas humanos (tanto de raíz atávica como contemporánea) en el contexto occidental manifestados a través del arte –muy en especial en el Romanticismo y en el expresionismo y sus descendientes–, nos preguntamos en los orígenes de esta investigación por el papel de la arquitectura ante este fenómeno. Así, desde la aparente resistencia de este campo disciplinar, indagamos en su relación con lo "inquietante" como síntoma de uno de los estados de ánimo del siglo XX. Dentro de este territorio, en el que ciertos creadores se mueven de un modo intencionado, ponemos el foco en las propuestas arquitectónicas que aspiran tanto a evocar imágenes de categorías emparentadas con lo *sublime* como a revelar la cara anómala de la arquitectura, recreándose en la degeneración *(Entartung)* y en la desviación de su naturaleza humanista.

Antes de tratar esta cuestión en la arquitectura nos detenemos en el arte, donde a partir de *El jardín de las delicias* del Bosco y la película *El resplandor* de Kubrick se desgranan una serie de temas vinculados a lo *grotesco* (o "de la gruta") y lo *dionisiaco,* apoyándonos en la versión de esta categoría esbozada por Nietzsche; y a lo *siniestro,* en cuanto a la acepción propuesta por Freud *(das Unheimliche).* Tras esta primera aproximación, y ya pasando al ámbito arquitectónico, planteamos ampliar el marco de acción de investigadores referenciales en este terreno como Anthony Vidler. Para ello desplazamos el foco a la arquitectura que denominamos "negativa", tomando prestado el término que el crítico Frédéric Migayrou asoció a ciertas obras de la Arquitectura Radical del grupo Superstudio, pero ampliando el espectro a otros autores y periodos posteriores. En esa línea, los casos a estudio explorados se sitúan entre la posmodernidad y el despegue de la globalización

digital: desde ciertos proyectos de Superstudio y también de Matta-Clark y Parent en los años 70, hasta propuestas de Lebbeus Woods, Eisenman y R&Sie(n) en las tres últimas décadas del siglo XX. Asimismo, estos se abordan desde distintos ángulos: lo *doméstico* o la casa adulterada como atmósfera de lo siniestro; lo *urbano* o la ciudad invadida, como escenario del reverso de la utopía; y lo *laberíntico* o el circuito-trampa como lugar del desconcierto. De este modo estos tres marcos se constituyen como niveles de un mismo sistema analítico –construido para este grupo heterogéneo de propuestas– definido por variables estético-psicológicas (imágenes de lo siniestro y lo dionisiaco), arquitectónicas (imágenes de fobias y quebrantamientos disciplinares) y narrativas (evocaciones imaginarias). Todo ello contribuye a armar un cuerpo reflexivo que trata no solo de identificar distintas cristalizaciones de una pulsión sobre lo "inverso", lo "absurdo" y la "subversión" en la arquitectura, sino de entender este campo creativo como confidente de la ansiedad de su época.

ABSTRACT

The traces of human traumas (both atavistic and contemporary) in the Western context, manifested through fine art –especially in the Romantic and Expressionist movements–, are used as the premise for this research to question the role of architecture in this phenomenon. Thus, from the apparent resistance of this discipline, its relationship with the "disturbing" is investigated as a symptom of one of the twentieth century emotional states. Within this territory, in which certain creators intentionally dwell, the focus is placed on the architectural proposals that aspire to evoke images of categories related to the sublime *and reveal the anomalous face of architecture, enjoying the degeneration* (Entartung) *and deviation of its humanistic nature.*

Before addressing this issue in architecture, the fine arts are considered, where –from The Garden of Earthly Delights *by Bosco and the film* The Shining *by Kubrick– a series of themes related to the* grotesque *(or "grotto like") and the* Dionysian *are analysed, relying on the version of such category as outlined by Nietzsche; and the* sinister, *according to the definition proposed by Freud* (das Unheimliche). *In continuity with this first approach, and moving on to the architectural field, the frame for referential researchers in this field such as Anthony Vidler will be expanded. In order to do so, the focus is moved to an architecture we call "negative", borrowing the term that the critic Frédéric Migayrou associated with certain Radical Architecture works by the group Superstudio, and extending the spectrum to other authors and later periods. Following this line, the study-cases are placed between postmodernity and the beginning of the digital globalization: from specific Superstudio projects as well as works from the 1970s by Matta-Clark and Parent, to proposals by Lebbeus Woods, Eisenman and R&Sie(n) in the last three decades of the twentieth*

century. In addition, these cases are analysed from various angles: the domestic or the adulterated home as the atmosphere of the sinister; the urban or the invaded city, as the scenario of reverse utopia; and the labyrinthine or the circuit-trap as a place of bewilderment. In this way, these three frameworks are constituted as levels of one analytical system –constructed for this diverse group of proposals– defined by several variables: aesthetic-psychological (images of the sinister and the Dionysian), architectural (images of phobias and disciplinary breaches) and narratives (imaginary evocations). All contributes to build a reflexive text that tries not only to identify different crystallizations of the "inverse", "absurd" and "subversion" in architecture, but to understand this creative field as a confident of the anxiety of its time.

INTRODUCCIÓN

0.1. PRESENTACIÓN Y OPORTUNIDAD DE TESIS

Sostiene Peter Sloterdijk en su ensayo de 1999 *Normas para un parque humano* –en respuesta a la carta de Martin Heidegger, *Sobre el humanismo*[1]– que la máxima aspiración del humanismo es "tomar bajo control las actuales tendencias asilvestradoras del hombre"[2]. El texto de Sloterdijk pone bajo los focos la tensión entre lo domesticado y lo salvaje, enfrentando la quietud de la sociedad civilizada a las turbulencias y amenazas de lo más oscuro e inconsciente en el hombre. En esta oposición, el autor sitúa la arquitectura ("las casas de los hombres, incluidos los templos de sus dioses y los palacios de sus señores"[3]) en el primer bando. Con su mediación, el hombre salvaje se transformaría en el hombre sedentario, cambio que incluso alcanzaría a la bestia[4]. Por añadidura, desde estos refugios "las ventanas serían como los claros del bosque de los muros tras los cuales los hombres se han convertido en seres capacitados para la teoría"[5]. Por ello, a partir del sedentarismo, el hombre estaría no solo preparado para construir casas físicas, sino cuerpos *(corpora)* o casas teóricas; es decir, para la elaboración de las reglas del comportamiento humanista. En ese punto, ambas construcciones (casa y teoría) pactarían un resguardo mutuo.

---

[1] Obra escrita en 1946 tras la pesadilla autodestructiva de la Segunda Guerra Mundial.
[2] SLOTERDIJK, P. *Normas para el parque humano: una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger.* Madrid: Ediciones Siruela, 2006. 31-32.
[3] *Ibid.,* 57.
[4] *Ibid.,* 57-58. "Con el amansamiento del hombre por medio de la casa da comienzo la epopeya de los animales domésticos".
[5] *Ibid.,* 59.

Considerando la protección más primaria –la del ser humano, la de la familia–, la casa, opuesta a lo salvaje y desconocido, se asocia a un término muy ilustrativo en alemán sobre el que llamó la atención en su día Sigmund Freud: *das Heimliche.* Esta expresión cuenta con dos acepciones complementarias: lo "domesticado y manso" y la "casa familiar, segura, resistente, confortable y abrigada"[6]. Tranquilidad y seguridad que en la Grecia clásica encarnaba Hestia, diosa del hogar e inventora del arte de la construcción de casas. Amparado por Hestia, el refugio doméstico actuaría como vacuna primordial contra lo amenazante, cuyos ecos provienen de lo más salvaje y primitivo –que personalizamos en el dios menor de imagen fálica Príapo, hijo de Dioniso y Afrodita[7]–. En un siguiente paso, se podría llegar a perder el sosiego propio de lo doméstico cuando la arquitectura pasase a ser extraña pero tentadora, tal y como experimentaron los aqueos al enfrentarse al sofisticado palacio de Cnosos. Así, la tradición arquitectónica europea inaugurada en Grecia y Roma, donde mayoritariamente se buscará el orden, se situaría entre la serenidad y la euforia.

El garante de ese pacto entre extremos podría ser representado por la antigua divinidad romana de caras opuestas Ianus Quirinus (Jano Quirino), dios de las puertas, los puentes, la astronomía… y de la arquitectura. Estas

[6] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. Freud cita en su texto la definición de *heimlich* de Daniel Sanders en su *Wörterbuch der deutschen Sprache* (1860).

[7] Constatando esa resistencia contra lo indómito de las estirpes de lo dionisiaco, el mito de Hestia describe cómo esta, luchando por su virginidad, se resistió y salió airosa del intento de violación de Príapo. En cuanto a la tranquilidad inherente a Hestia, baste recordar que es la única deidad olímpica que no interviene en guerras y disputas.

jurisdicciones aparentemente dispersas de Jano están más relacionadas de lo que pudiese parecer en una primera lectura inatenta. Las dos caras dándose la espalda representaban la continuidad del pasado y el futuro –a través del símbolo de la puerta o el puente–, de la cual respondían la arquitectura en la tierra y la astrología en el cielo. Por su parte, la arquitectura haría lo propio con la misma estabilidad del sistema: la civilización, las leyes y todo el complejo andamiaje social romano. Y si ese era el papel del todopoderoso dios-arquitecto Ianus, este tendría que tutelar una arquitectura cercana a la seguridad psicológica, traducida en una solidez física, funcional y estética. Será el romano Vitruvio, en su tratado *De architectura,* el encargado de verbalizar esta necesidad en la conocida tríada *utilitas, firmitas* y *venustas,* que generaciones de arquitectos retomarán a partir del Renacimiento[8].

Las tres premisas de Vitruvio son incompatibles con sus contrarios: lo *inútil, inestable* o *feo*. Y aunque ciertos movimientos arquitectónicos cuestionasen alguno de estos pilares o destacasen más un aspecto que otro (podemos pensar en el funcionalismo –la *utilitas*– del Movimiento Moderno), el sistema se mantenía, o al menos no era dinamitado en su totalidad[9]. Tradicionalmente, este *statu quo* arquitectónico se ha manifestado cumplimentando cada proyecto una serie de prescripciones propias de este

[8] Tratado conocido en la Edad Media, traducido en Roma en 1486 por el gramático Fray Giovanni Sulpicio de Veroli. Claude Perrault hace universales estos tres principios para toda la arquitectura en su traducción-interpretación de 1673 del tratado, aunque Vitrubio los aplicó solo en ciertos edificios públicos.

[9] Hoy en día sigue resistiendo a pesar de la irrupción de los nuevos paradigmas posmodernos y sus manifestaciones, que lo ponen en tela de juicio: metabolismo, estructuralismo, posestructuralismo, deconstructivismo, etc.

campo[10], que no dejan de ser desarrollos de los tres conceptos vitruvianos. El fin de este tipo de mandatos sería auspiciar una arquitectura con un sentido y situada en el claro del bosque, en los dominios del humanismo.

Ahora bien, si esta disciplina se dejase seducir por lo absurdo y se confundiese con el bosque, estaríamos invocando lo *inquietante*. En esta precaria situación, se daría la paradoja de percibir la arquitectura como algo hostil. Buscando un sentido a lo anterior, debemos recordar que la inquietud es una de las emociones más innatas y atávicas del hombre; con un poder tal que sería capaz, en un momento dado, de infiltrarse incluso en lo más familiar, seguro y placentero, tal y como exploró Freud en su artículo *Lo siniestro* (*Das Unheimliche,* 1919). La extrapolación de esta idea a la arquitectura nos situaría en dos escenarios: cuando la casa deja de estar amparada por Hestia y cuando el palacio de Cnosos se transforma en el laberinto-trampa. En ambas metamorfosis, lo inquietante sería capaz de revelarse en la arquitectura que fue ideada para desterrarlo[11]. Pero ¿cuándo y por qué motivos se podría dar

[10] Citamos solo algunas de estas prescripciones para visualizar a qué nos referimos: la habitabilidad, la ocupación, la seguridad del usuario, la estabilidad estructural, la seguridad de lo envolvente, la comodidad y accesibilidad –asociadas a la horizontalidad del suelo–, el significado o sentido del espacio, la armonía y belleza del diseño, los límites de la intervención –no invadir el espacio público o incluso otro edificio–, la conexión interior-exterior, etc.

[11] Por supuesto esta afirmación no es ni mucho menos universal en la arquitectura. Hay situaciones arquitectónicas que históricamente juegan con el horror como variable. En el apartado de Metodología (Subepígrafe "Criterios generales de selección de casos") se mencionan varios, de los que adelantamos los siguientes: ciertas obras de fuerte carácter político-religioso destinadas a amedrentar o con connotaciones históricas de gran dureza; la arquitectura de los *No Lugares*; ciertos casos de la arquitectura funeraria; arquitecturas en las que se combina lo *enterrado* y lo *oscuro*

esta alianza contra natura? Esta pregunta nos invita a explorar, y de ahí la justificación del tema elegido, propuestas que, como anomalías en el sistema, cuestionen su misma esencia y la habitual misión filantrópica de la arquitectura. Identificaremos a los miembros de esta familia al entrever en estos los síntomas de contaminación de uno de los ingredientes del estado de ánimo del siglo XX: el *horror* y la *incertidumbre,* conceptos ampliamente tratados por pensadores como Theodor Adorno o Paul Virilio, entre otros. El principal sospechoso de ser uno de los vectores de esta transmisión es el arte, que, como termómetro de su época, se ha encargado de recoger este sentimiento de acercamiento al horror en una parte relevante de su obra producida: de modo intenso desde el Romanticismo –apoyado en la categoría estética de lo *sublime* en una aventura de *rebelión estética,* como entendía Jacques Rancière– y con especial virulencia a partir del expresionismo.

Cabe señalar que –a diferencia de la reflexión en el campo del arte– la toma de conciencia en la teoría arquitectónica de la influencia de lo perturbador es, en muchos casos, no muy lejana en el tiempo. Hay precedentes en el Manierismo y en el siglo XVIII (recordemos a Jacques-François Blondel y su categoría de lo *terrible* como uno de los posibles caracteres de la disciplina); y en los años sesenta y setenta del siglo XX se da un repunte en este terreno en ciertos proyectos y manifestaciones. Pero, en cuanto a cuerpo de análisis teórico, es a partir de los años noventa cuando se profundiza en esta vía de investigación. Estamos pensando en Anthony Vidler y

---

(como por ejemplo la *architecture ensevelie* egipcia que fascinó a Étienne-Louis Boullée), etc.

Peter Eisenman, por citar a dos figuras destacadas. Estos autores vuelven la mirada hacia categorías estéticas originarias de lo sublime que, si bien no son ajenas a la arquitectura contemporánea –como ellos intentan confirmar–, habían sido en muchos casos pasadas por alto en la reflexión teórica. Vidler –pionero en este campo de interés– indaga en busca de la categoría estética de lo siniestro freudiano *(das Unheimliche),* sobre todo en el ámbito de la vanguardia de los años ochenta. Por su parte, Eisenman, reflexionando sobre su propia obra, investiga lo sublime y, más en concreto, apunta a su variante en lo *grotesco*. La oportunidad de esta investigación se da, pues, en contribuir a la construcción de este cuerpo teórico ya iniciada por estos y otros autores.

A su vez, consideramos que dentro de este campo de investigación hay una zona de especial interés, aún no suficientemente explorada, en la intersección de dos territorios. En el primero habita el arte atormentado, propenso a situarse voluntaria o involuntariamente en el punto de mira y que se recrea en lo disonante de su época. Un lugar amplio donde encontramos el término estético –y originariamente médico– que analizó Max Nordau a finales del siglo XIX: *Entartung* (degeneración, desviación o enfermedad) o *entartete Kunst* (arte desviado), que tomamos prestado en su traducción al castellano [12] (*degeneración*) despojándolo de connotaciones tanto negativas como heroicas. Un arte que abarca el horror, pero también capaz de encubrirse en la ironía –tal y como experimentaron, entre otros, Joyce, Kafka o Beckett–, en los

[12] En general nos apoyaremos más en la traducción al castellano que en la fuente original en alemán para evitar las asociaciones dolorosas que aún mantiene hoy en día, sobre todo en Alemania y Austria, la expresión *entartete Kunst* (muy vinculado a la persecución del arte moderno del nacionalsocialismo alemán).

terrenos del humor negro. El segundo territorio se sitúa en el marco de la arquitectura, pero de una que podríamos calificar como periférica, de resistencia o autoexiliada; localizada en las zonas especulativas del diseño arquitectónico más imaginado que construido, más profético y utópico que de vanguardia. Presuponemos que en el encuentro de ambos ecosistemas se produciría el caldo de cultivo propicio para la afloración de una estirpe identificable según varias denominaciones, de las que elegimos las siguientes: *desviada, extremófila* (en una situación al límite de los mínimos vitales arquitectónicos) o *negativa* (apoyándonos en la expresión *arquitectura negativa* que utiliza Frédéric Migayrou para referirse a ciertos proyectos de Superstudio). Quizás sea este último término –que entendemos aplicable a un modo de proyectar que se dio antes y se dará después de Superstudio– el más pertinente y el que abarque a los dos anteriores.

Este tipo de familias no se asocian a un estilo ni a una época concreta, sino a una manera de percibir la realidad que se da de tiempo en tiempo y de un modo subterráneo; a una arquitectura que se produce cuando, a la deriva, se abandona a sí misma, perdiendo desde ese momento su estado de consciencia, aproximándose al del sueño. Pero no nos referimos a una ensoñación positiva hacia la utopía. Por el contrario, aludimos a un sueño torcido, donde los instintos más oscuros emergen manifestándose la anomalía y la distopía. Es en ese escenario donde podríamos reescribir el título del grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* como *El sueño de la arquitectura produce monstruos*.

Por otro lado, se hace necesario establecer un ámbito cultural de estudio. Seleccionamos para ello el marco occidental (a ambos lados del Atlántico), por entender que es el heredero directo de la tradición filosófica y psicológica centroeuropea que más potencial de influencia tiene en este

terreno. En cuanto a la acotación temporal, elegimos estudiar el fenómeno en la globalización moderna coincidente con la posmodernidad [13] y sus derivaciones[14]. Más en concreto, el comienzo y el fin del periodo a explorar será cercano a dos traumas globales: 1969, año posterior a Mayo del 68 y comienzo del declive de las ideologías utópicas; y 2001, año de los atentados del 11-S en Nueva York[15]. O, en parámetros arquitectónicos, del *lugar cultural*[16] de la Arquitectura Radical de finales de los años sesenta del siglo XX, hasta la arquitectura periférica de comienzos del siglo XXI. Sospechamos que esta época es especialmente fértil para el objetivo de la investigación por su diversidad y por sus contradicciones: por un lado, ha supuesto la máxima expansión conocida del espíritu positivista desde la Ilustración; por otro, ha

[13] Usamos la denominación *posmodernidad* a pesar de haber sido cuestionada sobre todo en las dos últimas décadas del siglo XX con la eclosión de la globalización y de las nuevas tecnologías digitales, apareciendo nuevos paradigmas y nuevos modos de entender y renombrar este periodo, tales como sobremodernidad o transmodernidad.

[14] Existen distintas teorías sobre el origen de la globalización, que ha tenido diferentes impulsos durante la historia (Renacimiento, Ilustración, movimiento moderno, finales de los años sesenta, años ochenta con la caída del muro de Berlín, años noventa con la implantación de las TIC). Varios hitos justifican la década de los sesenta como origen crítico de la última y más titánica ola de globalización: la invención del chip (1959), las teorías de McLuhan, que define el concepto de *aldea global* describiendo la interconexión humana a partir de los medios de comunicación; la llegada del hombre a la Luna, que coincide con la primera transmisión mundial vía satélite (20 de julio de 1969), la creación de Internet (1969); y la creación, desarrollo e influencia de las nuevas empresas multinacionales, descritos por el economista John Kenneth Galbraith en su obra *The New Industrial State* (*El nuevo Estado industrial,* 1967), con la consiguiente tendencia a la deslocalización de las empresas.

[15] La corta vida de las Torres Gemelas coincide de modo aproximado con el ámbito temporal de nuestra indagación (1973-2001).

[16] Esta expresión se toma de los teóricos Fernando Jarauta y Andrea Branzi, quienes la utilizan para referirse a la Arquitectura Radical.

convivido con un escepticismo, eclecticismo filosófico y visión multifocal propios de la posmodernidad; y entendemos que este nicho heterogéneo será el que permita la aparición de la sombra de lo irracional que convivirá con las luces del final del siglo XX.

En este periodo trataremos de encontrar el principio motor de la curiosidad de ciertos autores por aproximarse a lo inquietante desde la arquitectura. Intuimos que este tipo de proyectos solo se podría sustentar, parafraseando a Paul Valery, a partir de la experimentación de un extraño "placer que excita la inteligencia, la desafía y le hace amar su derrota"[17]. Ese interés, ese placer ambivalente, explicaría que los arquitectos y artistas objeto de estudio inviertan gran parte de su energía, destreza y tiempo en materializar un corpus arquitectónico extenso, perfectamente desarrollado y coherente en cada caso, sobre el que indagaremos en varios niveles: desde las categorías estético-psicológicas hasta las subversiones arquitectónicas; y desde lo más familiar y doméstico hasta lo más extraño y abstracto. Con ese material queremos contribuir a identificar un *constructo* semioculto y vivo sobre lo inverso en lo arquitectónico, habitado por especies muy diversas entre sí y cuyo denominador común sería la ambigüedad. Así, estas propuestas se situarán en distintas dicotomías: entre lo imaginario y lo real, el rechazo y la atracción, y lo ancestral y lo contemporáneo. Pero no nos detendremos en una intención descriptiva y miniaturista propia de un *Bestiario.* También queremos

[17] VALÉRY, P. "Discurso sobre la estética", en *Teoría poética y estética.* Madrid: Visor, 1990. 49.

aproximarnos a estos diseños leyéndolos como testimonios balbuceantes de la arquitectura al enfrentarse a los miedos de su tiempo.

0.2. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

A partir de ahora surgen varias preguntas que esbozan el problema de la investigación: ¿qué puede empujar a la arquitectura a reflejar lo desasosegante? ¿Cómo se podría manifestar ese horror en el ámbito cultural y temporal que nos ocupa? ¿Qué tipo de atributos tiene? ¿Estos son exógenos –del mundo del arte o la psicología– o también propios de la disciplina arquitectónica? Las hipótesis de partida que dan respuesta tentativa a estas preguntas son las siguientes:

- *Primera hipótesis:* el virus del horror contemporáneo que ha penetrado en el arte en el siglo XX tiene la capacidad de ser percibido en una serie de imágenes o temas concretos propios de la modernidad que hunden sus raíces en los dominios de lo dionisiaco y lo siniestro.

- *Segunda hipótesis:* las categorías psicológicas y estéticas de lo dionisiaco y lo siniestro instaladas en el arte continúan su avance haciendo de la arquitectura vehículo para expresarlas de modo especialmente intenso en sus ámbitos más autoexiliados, o en lo que denominamos arquitecturas desviadas o negativas.

- *Tercera hipótesis:* la aparición de lo dionisiaco en la arquitectura obedece a una pulsión propia que se materializa en la tradición del reverso de la utopía.

- *Cuarta hipótesis:* el potencial de la manifestación de lo siniestro en la arquitectura es especialmente propicio en el mundo de lo doméstico y lo familiar: de la casa a la ciudad cotidiana.

- *Quinta hipótesis*: las arquitecturas objeto de estudio se sustentan, además de en cualidades propias del mundo de lo dionisiaco y lo siniestro, en el quebrantamiento de los atributos específicos de la arquitectura para subvertir su misión filantrópica.

- *Sexta hipótesis:* en la arquitectura "negativa", las imágenes de lo dionisiaco y lo siniestro del mundo del arte y los quebrantamientos arquitectónicos necesitan sustentarse en una historia, en una narrativa.

- *Séptima hipótesis*: lo siniestro aporta un soporte teórico a ciertas creaciones arquitectónicas producidas a partir de la expansión conceptual de esta categoría (según Anne Masschelein[18]) en el arte y otros campos a partir de los años 90 del siglo XX (siendo *The Architectural Uncanny* de Vidler uno de los principales altavoces en la arquitectura); asimismo podría ser un concepto adecuado para entender ciertos proyectos de los años 70 producidos antes de la restitución de lo siniestro.

- *Octava hipótesis:* la misión de este tipo de propuestas no es impugnar la arquitectura ni mucho menos acabar con ella. Por el contrario, se entienden como necesarias válvulas de escape del arquitecto.

[18] La historiadora Anne Masschelein plantea en su obra *The Unconcept. The Freudian Uncanny in LateTwentieth-Century-Theory* (2011) que se da una "canonización" o expansión conceptual de la categoría de lo siniestro en el arte y en otros ámbitos sobre todo a partir de los años 90 del siglo XX.

Para comenzar a confirmar, desmentir o dejar abiertas estas hipótesis, trazaremos una estrategia cuyo objetivo general es contribuir a la construcción de un cuerpo teórico sobre el fenómeno estético de lo inquietante en la arquitectura, para lo que nos marcamos los siguientes objetivos específicos:

- *Primer objetivo específico:* identificar el origen del fenómeno estético del horror en fuentes no arquitectónicas.

En primer lugar, y antes de explorar arquitecturas con una cualidad de desasosiego, hay que reconocer qué atmósferas pueden generar ese fenómeno en otras disciplinas. Será así necesario demorarse en un análisis previo en la primera parte de la tesis, deteniéndose en otros campos en los que aparece el concepto de amenaza/terror: historia, filosofía, antropología, psicología, sociología y, muy especialmente, el arte. En estos territorios queremos redescubrir las fuentes del mundo de lo angustioso y hacer una reflexión de la situación del hombre contemporáneo en cuanto a su relación con la ansiedad. Para detectar las causas y los orígenes de esa inquietud que retorna y se manifiesta dentro del campo del arte, para conocer a ese agente del miedo y sus evoluciones en el ámbito temporal de la tesis, se hace necesario investigarlo hacia atrás en el tiempo; incluso hasta identificar sus cepas más primarias. Por eso partiremos desde el horror contemporáneo hasta el horror más primigenio, pasando por varias etapas intermedias.

En una de esas paradas, indagaremos en una primera atmósfera, en concreto en lo sublime, como un mundo ambivalente y desmesurado –con ecos de la *hybris* de los griegos–, para a continuación redescubrir las atmósferas de lo dionisiaco y de lo siniestro. De las diversas interpretaciones que han tenido y tienen ambas categorías tendremos en cuenta de cara a

nuestra indagación la versión de lo dionisíaco entendida en su día por Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia,* ampliando el campo (en cuanto a la búsqueda de un imaginario) con las visiones de lo grotesco emparentado con lo dionisiaco de Gustav René Hocke; y en cuanto a lo siniestro, se recogerá la propuesta de Freud en su obra *Das Unheimliche*, complementando esta tradición con la relectura de dicha obra por Eugenio Trías. En estos dos universos de lo dionisiaco y de lo siniestro el objetivo es reconocer unos remanentes arcaicos e imágenes primordiales o arquetipos (siguiendo la terminología de Freud y de Carl Gustav Jung respectivamente) situados en el núcleo ancestral del ser humano. Paralelamente, la investigación buscará confirmar que varios de los temas propios del horror contemporáneo tienen, además, su reflejo atávico en las imágenes de ambas atmósferas. La confirmación de esta hipótesis reforzaría el poder de resistencia de este imaginario, que se podría aplicar tanto a casos pretéritos como a contemporáneos en los campos del arte en la primera parte de la investigación y de la arquitectura en la segunda parte.

A su vez, el objetivo final de esta arqueología de lo inquietante en el arte no es explorar el horror estético (la aversión por lo feo, lo repulsivo) sino el horror psicológico (el miedo) empotrado en la experiencia estética, asumiendo que ambas variantes pueden tener intersecciones o no. Asimismo, no pretendemos buscar esa emoción de un modo explícito: al contrario, nos moveremos por los dominios del horror encubierto, velado y ambiguo; a ratos camuflado de humor y rondando la euforia (como en el caso del humor negro y la utopía negra que pueden aflorar en el mundo de lo dionisiaco y lo grotesco); a ratos merodeando por el sosiego y lo familiar, como en el caso de las atmósferas de lo siniestro.

- *Segundo objetivo específico:* entender e identificar la arquitectura objeto de la investigación (arquitectura de la degeneración, desviada, extremófila o negativa).

Tras esta travesía y con el bagaje adquirido, establecemos el siguiente objetivo de la investigación en su segunda parte apuntando a la arquitectura. En ella se pretende identificar y analizar una de las subespecies de la arquitectura contemporánea, como es la que denominamos en esta tesis *arquitectura negativa* en los ámbitos de los reversos de la utopía y de las atmósferas de lo familiar anómalo. Para ello fijaremos la mirada en aquellas arquitecturas en las que sus autores buscan, de un modo intencionado y actuando no solo como arquitectos sino como artistas, recrear lo inquietante como elemento nuclear de su propuesta, aunque para ello el precio sea alejarnos de la vanguardia arquitectónica de vocación más positivista. Eso no quiere decir ni mucho menos que esa vanguardia no aborde aspectos de inquietud. De hecho, ese es el campo de indagación de Vidler, que explora proyectos de ese ámbito pertenecientes al marco disciplinar en su mismísimo núcleo (por ejemplo, este investigador analiza ciertas propuestas de Bernard Tschumi, Wiel Arets o John Hedjuk, entre otros). Si bien estos proyectos manifiestan según este autor cualidades de lo siniestro, no es menos cierto que también tienen una vocación de ser construidos y habitados, y por ello suelen ser definidos en términos arquitectónicos. En nuestro caso se propone un campo de investigación distinto al propuesto por Vidler, considerando los focos de propagación que se hallan en los márgenes de la arquitectura, en diseños generalmente no construidos ni con aspiración a ello que configuran ese cuerpo de características extremófilas.

En consonancia con este objetivo, esta investigación no planteará casos acotados en una única década, ya que se considera que estas expresiones no se dan de un modo constante en el tiempo; más bien entendemos que se trata de brotes/reacciones que corresponden a tensiones latentes y subterráneas que emergen cada cierto tiempo, al margen de las corrientes estéticas y formales propias de la época. Por añadidura, constataremos las diferencias entre los casos seleccionados –en cuanto a su soporte teórico– que se dieron antes y después de la influencia de pioneros del estudio de lo siniestro en la arquitectura contemporánea, como Vidler; es decir, entre aquellos de los años sesenta y setenta del siglo XX y los de fin del mismo siglo.

- *Tercer objetivo específico:* explorar la influencia de lo dionisiaco y lo siniestro en la arquitectura objeto de estudio.

En las porosas fronteras entre el arte y la arquitectura, trataremos de localizar intersecciones y grietas que permiten la filtración en la segunda de lo perturbador instalado en el arte. Decíamos en la presentación de la tesis que Vidler recupera el concepto de lo siniestro *(das Umheimliche)* –que analizó en su día Freud– en la arquitectura como una de las fuentes de lo inquietante, categoría hasta entonces casi exclusiva de otras disciplinas (arte, literatura, cine). En esta tesis se comparte aquella restitución y se complementa con el concepto de lo dionisiaco, que comienza a indagar Eisenman a través de lo grotesco, derivado de lo sublime. De este modo, el objetivo es relacionar ambas categorías en la arquitectura, entendiéndolas como abiertas, cambiantes y con capacidad de evolucionar en el siglo XXI.

En cuanto a lo dionisiaco en la arquitectura, se explorará uno de los orígenes de ese deseo inconfesable de crear nuevos proyectos de comunidades distópicas –no olvidemos que se entienden como imágenes, pero también como narrativa, como una historia que describe esa sociedad– basadas en el paroxismo de la euforia, la lógica del absurdo y el humor negro propios de los estados dionisiacos. Así, nos situaríamos en el extremo del extrañamiento, recuperando las que consideramos fuentes primarias de este estado de ánimo en artistas como el Bosco y J.J. Grandville.

Por su parte, lo siniestro arquitectónico nos colocaría en la situación extrema de lo familiar, aparentemente alejada de lo extraño. Dicho de otro modo, esta cualidad está indisolublemente unida a la calma de lo conocido en situaciones –imágenes, pero también historias– limítrofes con la anomalía, casi imperceptibles en los rasgos de lo doméstico. Esto se puede dar, por ejemplo, tanto en la casa como cuerpo aislado, como cuando esta se mezcla con cuerpos extraños. En ese sentido se explorarán casos en los que el ámbito cotidiano –en apariencia incompatible con lo desasosegante– será un huésped propicio de lo siniestro.

- *Cuarto objetivo específico:* identificar los paradigmas arquitectónicos más comúnmente cuestionados en la arquitectura objeto de la investigación.

El siguiente objetivo consiste en buscar variables arquitectónicas adecuadas para entender estos casos. Estas tendrían que ver con el quebrantamiento de ciertos atributos que subviertan valores intrínsecos a la arquitectura que la alejarían de una intención humanista y filantrópica: la invasión prohibida, la inutilidad, la falta de significado, la desocupación, la opacidad, la incomodidad,

la extrañeza, el peligro, la fragilidad estructural, la precariedad de la envolvente, la degradación y el asco entre otros. En esa línea, se tratará de reconocer y analizar arquitecturas negativas que, además de incorporar imágenes evocadoras del submundo de lo dionisiaco y lo siniestro, cuestionen aspectos nucleares de la disciplina, de modo que esta se lleve al límite de su propia supervivencia como cuerpo arquitectónico en una situación extremófila.

- *Quinto objetivo específico:* recopilar las historias que acompañan a los proyectos.

En esta familia arquitectónica, como apuntábamos en las hipótesis, el objetivo no solo es hacer un ejercicio de anatomía de imágenes –tanto del mundo de lo dionisiaco y lo siniestro como de quebrantamientos específicos arquitectónicos–, sino también de recopilación de historias que las acompañen. Según esta hipótesis, el potencial de inquietud en este tipo de diseños se construye, además de con imágenes evocadoras, en la trama de una narrativa, en una historia –donde lo perturbador convive con la calma o con la euforia– ; relatada por el arquitecto o evocada por el espectador, en la que la arquitectura es parte activa y los habitantes tienden a desaparecer.

- *Sexto objetivo específico:* detectar una motivación en este tipo de pulsiones.

Del mismo modo que el griego clásico necesitaba representar de un modo ritual el horror de un modo encubierto y lo irracional reprimido en la tragedia, y de la misma manera que el hombre contemporáneo ha extrapolado esa necesidad invadiendo más campos creativos (arte, literatura, cine), presuponemos que la arquitectura que denominamos *negativa* es un campo

propenso a ser alcanzado por esa pulsión. Para poder armar este tipo de motivación en los creadores escogidos, el objetivo será detectar en el discurso de estos o en el análisis de los teóricos que los estudian las referencias y reflexiones sobre lo ritual, lo inconsciente, la represión y la representación.

0.3. ESTADO DEL ARTE

La investigación a abordar toma el testigo de indagaciones previas sobre la inquietud en dos campos de conocimiento: la estética (donde la psicología y otras ciencias tendrán un papel determinante) y la crítica de la arquitectura. El primer y parte del segundo campo no se podrían entender sin las aportaciones de disciplinas como la literatura y el cine, que exteriorizan el estado de ánimo de su época *(Zeitgeist)* que influirá en las teorías estéticas propias del marco temporal y cultural escogido, y por ese motivo se incluirán en el estado de la cuestión en un último apartado. Teniendo en cuenta estos tres ámbitos (estética, arquitectura, literatura-cine), con múltiples vasos comunicantes entre ellos, planteamos un estado del arte selectivo, en el que se recogen aquellas obras que hemos considerado más útiles de cara a nuestra indagación.

En cuanto a la bibliografía citada se mostrará el título en castellano en los casos en los que se haya localizado la obra traducida (indicando título de idioma original entre paréntesis); y en idioma original en los que no esté traducida (en este último caso se propondrá una traducción del título en ciertos casos en los que pueda haber equívocos en inglés o francés, o en todos los casos en idioma alemán).

0.3.1. Estética, psicología y sociología

Comenzamos este apartado sobre las fuentes de especial relevancia en el campo de la estética y la psicología en las que se desarrollan las distintas categorías estéticas relacionadas con el tema de la investigación: lo sublime, lo dionisiaco y sus variantes, lo grotesco y lo siniestro. En esta parte se hace necesario un hilo conductor histórico para contextualizar los distintos momentos artísticos considerados. De todos los estudios consultados que

tratan la historia del arte, se elige como obra vertebradora la *Historia social de la literatura y el arte* (*The Social History of Art*, 1951) de Arnold Hauser, por su enfoque sociológico y por su amplitud (desde el periodo posimpresionista hasta la misma raíz del Paleolítico).

Entre las categorías estéticas, comenzamos por un primer grupo que indaga sobre lo sublime, siendo una de sus fuentes más primarias una obra clásica recuperada y traducida por Boileau en 1694, el *Tratado sobre lo sublime* (*Traité du sublime*) que antes se atribuía a Longino (siglos I-III d. C.), si bien es cierto que su ámbito de acción se circunscribe a la retórica. Más relevante en cuanto a la influencia de lo sublime, desbordando la retórica e invadiendo los dominios de la estética, es (tras *Los placeres de la imaginación* de 1711 de Joseph Addison, uno de los textos fundacionales de lo sublime) la obra de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757). En su exploración se fraguan los cimientos de esta categoría, siendo especialmente útiles en nuestra investigación los apartados dedicados al horror como una de las especies de lo sublime. La segunda fuente esencial nos la aporta Immanuel Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime,* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1774) y, sobre todo, en su *Crítica del juicio* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790), donde articula un cuerpo teórico sólido de lo sublime como categoría estética propia.

Asimismo, lo sublime no permanece congelado en el Romanticismo: parcialmente aparcado en el historicismo y en el Movimiento Moderno, es recuperado y reinterpretado adaptándose al nuevo estado de ánimo de la segunda mitad del siglo XX. Por ese motivo, contaremos en el estado de la cuestión con autores que lo reinterpreten, como Jacques Derrida en su obra *La*

verdad en pintura (*La vérité en peinture*, 1978) –no olvidemos que Derrida influirá de un modo decisivo en Eisenman– o Jean-François Lyotard, que analiza los capítulos dedicados a lo sublime de la *Crítica del juicio* kantiana en su obra *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991).

En un segundo bloque, situamos las fuentes de las teorías de lo dionisiaco. Debido a su genealogía ancestral, debemos previamente partir de los orígenes del horror más primigenio, donde nuestra obra referencial será *Tótem y tabú* (*Totem und Tabu,* 1913) de Freud, quien expondrá las bases de las prohibiciones reprimidas atávicas –esbozando la idea de una memoria primitiva, fundamental para su posterior teoría sobre lo siniestro– que asomarían en futuras manifestaciones de lo dionisiaco y lo siniestro. También se consultan estudios que tratan este tipo de cultura desde un enfoque más contemporáneo, como *La mente en la caverna: la conciencia de los orígenes del arte* (*The Mind in the Cave: Consciousness And The Origins Of Art*, 2002) de David Lewis-William. Las siguientes referencias ponen el foco en el lado animista y preclásico de lo dionisiaco –es decir, mitológico– y ahí nos apoyamos en la investigación de Richard Graves *Los mitos griegos* (*The Greek Myths*, 1985), obra especialmente operativa por sus detalladas anotaciones sobre teorías históricas y antropológicas sobre lo dionisiaco que aportan algo de luz en ese periodo oscuro. Abandonando lo dionisiaco ancestral, abordamos la interpretación romántica de lo dionisiaco, y aquí podemos incluir una serie de figuras consultadas del *Sturm und Drang:* Friedrich Schiller (*Poesía ingenua y poesía sentimental*, 1795)*,* Friedrich Hölderlin (su interpretación de lo dionisiaco como *das Aorgische*) y Friedrich Schlegel (en su obra *Sobre el estudio de la poesía griega,* 1797).

Estos autores preparan el terreno de un estudio más sólido de la categoría de lo dionisiaco y su relación con lo apolíneo, que aborda en su tesis

doctoral *El nacimiento de la tragedia* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872) un joven Nietzsche. Esta obra, una de las fuentes esenciales en esta parte de la investigación, va más allá de una teoría sobre lo dionisiaco en la tragedia y sienta las bases de un estado de ánimo no ajeno al siglo XIX que continuará su desarrollo en ensayos posteriores como su célebre *Así habló Zaratustra* (*Also sprach Zarathustra,* 1883). También son de interés las reinterpretaciones de *El nacimiento de la tragedia* de filósofos posteriores que abordan la relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo. De ellos destacamos a Giorgio Colli y sus libros *Después de Nietzsche* (*Dopo Nietzsche*, 1974) y *El nacimiento de la filosofía* (*La nascita della filosofía*, 1975). Otros estudios que tratan este tema son: *La muerte de Dionisos* (*Dionysos mis à mort*, 1977) y *La escritura de Orfeo* (*L' écriture d'Orphée,* 1989) de Marcel Detienne; *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de occidente* (2004) de Teresa Oñate y con la colaboración de Cristina García Santos; *La inquietud en el barro* (2010) de Quintín Racionero; y "La imagen intolerable" en *El espectador emancipado* (*Le spectateur émancipé*, 2008) de Jacques Rancière. Especialmente operativa por el esfuerzo sintético de relacionar a los nombres previamente citados ha sido la consulta del apartado "Lo apolíneo y lo dionisiaco: las ambivalencias del mundo griego" de la tesis doctoral de Uriel Fogué *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra* (2015). Asimismo, en cuanto a la revisión de la relación entre lo dionisiaco y la tragedia que plantea Nietzsche, citamos a dos autores: desde una perspectiva más crítica se posicionaría Max Scheller en su estudio *Sobre el fenómeno de lo trágico* (*Uber das tragische fenomenon*, 1914) y en otra posición más cercana si bien también crítica mencionamos la obra de Walter Kaufmann *Tragedia y filosofía* (1978).

Avanzando en el ámbito temporal de estudio sobre lo dionisiaco, nos apoyaremos en *Die Welt als Labyrinth* (1957, título que traduciríamos como *El mundo como laberinto*), del historiador belga de origen alemán Gustav Rene Hocke. Su libro sobre el Manierismo en el arte es especialmente útil al desarrollar la categoría estética de lo grotesco, que el autor conecta con lo dionisiaco. Y va más allá, vinculando lo ancestral y lo antiguo (lo dionisiaco y lo grotesco) con los últimos movimientos de vanguardia. Esta obra es, además, especialmente intensa en la riqueza de sus imágenes (desde los antiguos grabados de Athanasius Kircher hasta los contemporáneos de Fabrizio Clerici), que se mueven entre la atracción y el desasosiego de un modo simultáneo. Debemos confesar que mucho antes de tener la oportunidad de traducir algunos capítulos de este libro, el espíritu de extrañamiento de su imaginario (fusionando la belleza y el horror) y su atemporalidad (uniendo lo separado en el tiempo) fueron una fuente de inspiración a la hora de elegir un tema de interés en los orígenes de esta investigación. Otras fuentes consultadas relacionadas con lo grotesco son *Lo grotesco: su realización en la literatura y la pintura* de Wolfgang Kayser (*Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung,* 1957) y *El grutesco* (*Grotesque, l'Arpenteur* , 1980) de André Chastel.

El tercer conjunto de referencias tiene que ver con la categoría de lo siniestro. En este ámbito aparece en escena la psicología como campo de conocimiento preferente, y por ese motivo en este grupo se añaden los estudios sobre el inconsciente, individual y colectivo, que se entrelazarán con la estética de un modo directo o indirecto (a través de fuentes del mundo del arte y la literatura). Sin olvidar citar al psiquiatra Ernst Jentsch y su disertación *Sobre la psicología de lo siniestro* (*Zur Psychologie des Unheimlichen*, 1906), uno de los libros de cabecera de este grupo es, como no podía ser de otro modo, la obra de Freud *Lo siniestro (Das Unheimliche*, 1919), donde desarrolla

los fundamentos de esta categoría que ya comenzaba a manifestarse en el Romanticismo (podemos recordar desde la producción narrativa de Hoffmann hasta el enunciado de lo siniestro propuesto por Friedrich Schelling). Para desarrollar su teoría sobre lo siniestro, Freud no escoge testimonios de pacientes sino fuentes de la literatura, en concreto de Hoffmann, de quien hablaremos más adelante.

Y a partir de aquí vinculamos la referencia de Freud con dos obras de Jung. Comenzamos con *Arquetipos e inconsciente colectivo* (*Von den Wurzeln des Bewusstseins*, 1954), fuente de especial interés al desarrollar el concepto de *imágenes primordiales* o *arquetipos* –conceptos evolutivos de lo que Freud denominaba *remanentes arcaicos*–, que nosotros podremos aprovechar para dibujar las imágenes de lo dionisiaco y lo siniestro. Asimismo, amplía la intuición de Freud de "una memoria de prehistoria colectiva" en su controvertida hipótesis del *inconsciente colectivo.* La siguiente obra de referencia es *El hombre y sus símbolos* (*Man and his Symbols,* 1964), que coordina Jung y que recopila artículos de él mismo y de varios de los teóricos de su escuela como Jolande Jacobi, Joseph L. Henderson, Marie-Louise von Franz y Aniela Jaffé. En este libro compilatorio se exponen –vinculando la teoría psicológica a la antropología y el arte– distintas teorías sobre varios arquetipos simbólicos; por ejemplo, la *casa* como símbolo del cuerpo, o el *laberinto* como símbolo del inconsciente. Por su parte, Gaston Bachelard y su obra *La poética del espacio* (*La poétique de l'espace,* 1957) tendrá una presencia intermitente pero destacada en la investigación, en cuanto al apoyo en una fenomenología de la imaginación capaz de despertar "los arquetipos dormidos en el inconsciente", así como al papel simbólico que otorga a ciertas entidades arquitectónicas como la casa y el laberinto. Asimismo, en estos terrenos de lo simbólico, se ha consultado la obra del antropólogo y crítico de

arte Gilbert Durand, de la que destacamos *La imaginación simbólica* (*L´imagination symbolique,* 1971) y *Las estructuras antropológicas del imaginario* (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1981).

Añadimos a tres pensadores en el estado de la cuestión que también desarrollan de un modo muy personal las teorías de Freud sobre el inconsciente y sobre lo siniestro. En primer lugar, incluimos al psiquiatra y psicoanalista Jacques Lacan (muy citado por Vidler), que vincula lo siniestro *(unheimlich)* a la ansiedad contemporánea en su *Seminario, libro X: la angustia* (*Le séminaire, Livre X: L'angoisse*, 1962-63). A continuación, Eugenio Trías en su libro *Lo bello y lo siniestro* (1982) desarrollará las teorías de Freud incidiendo en su faceta estética, explorando fuentes del Romanticismo y de la literatura desde el terror de Hoffmann hasta el cine del siglo XX. Otras fuentes a las que hemos recurrido y que analizan y revisan la categoría de lo siniestro propuesta por Freud son: *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late Twentieth-Century Theory* (2011) de Anneleen Masschelein; y *Genealogías de lo siniestro como categoría estética* (2015), tesis doctoral de Tania Alba Ríos dirigida por Pere Salabert (autor de otro libro de interés en el estado de la cuestión: *Sphairos. Geografía del amor y la imaginación*).

Son también destacables las aportaciones que enlazan el psicoanálisis con la estética, como la de Jacques Rancière en el volumen compilatorio de sus conferencias en la Escuela de Psicoanálisis de Bruselas *El inconsciente estético* (*L´inconscient esthetique*, 2001), donde hace una tentativa de fusión de los campos de la psicología y la estética postulando la existencia de un *inconsciente estético.*

El último bloque de obras y autores está relacionado con el horror contemporáneo, es decir, con aquel cuya génesis está en las nuevas amenazas del siglo XX, y cómo estas influyen en su producción artística. En esta

producción detectamos un subgrupo que desarrolla las nuevas fobias espaciales urbanas, que pasan a ser endémicas en entornos metropolitanos. Fuentes relevantes son los estudios de un grupo de psicólogos de finales del siglo XIX, de los que citamos a los más destacados de cara a nuestra investigación: Carl Otto Westphal y Henri Legrand du Saulle –que desarrollan la teoría sobre la agorafobia–, Benjamin Ball –que hace lo propio con la claustrofobia– o George Miller Beard –que identifica en 1880 la neurastenia, la neurosis por excelencia del hombre contemporáneo–. Otra obra de referencia, en el campo de la estética, que recogerá este estado de ánimo fóbico que explora la psicología será *Abstracción y empatía* (*Abstraktion und Einfühlung,* 1907) de Wilhelm Worringer, donde vincula el *Raumscheu* (miedo al espacio) de la arquitectura egipcia a la moderna agorafobia *(Platzangst).*

Por otro lado, en busca de testimonios que salten de la fobia urbana al horror existencial desatado por las tensiones y explosiones bélicas de la primera mitad del siglo XX, comenzamos citando a Nordau, que publica en 1892 su libro *Degeneración (Entartung).* De talante muy crítico, este análisis anticipa la futura obsesión (a favor y en contra) por un arte atormentado, que explotará en los movimientos expresionistas. En esta línea, una vez más debemos incluir una obra de Freud: *Más allá del principio del placer* (*Jenseits des Lustprinzips,* 1920), que desentraña las causas de esta obsesión que, según el autor, viene dada por la *pulsión de la muerte* con todas sus variantes (atracción por el dolor, la tortura, la alineación, la opresión). Prueba de ello será el número de creadores que experimentarán con ese acercamiento al horror, fenómeno que críticos de arte y filósofos analizarán. Por citar a uno de los más relevantes, el controvertido H.P. Lovecraft estudia precisamente a Burke en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* (*Supernatural Horror in Literature*, 1927) para profundizar en el concepto del horror irracional.

Igualmente, ha sido de gran importancia la lectura de *El mito de Sísifo* (*Le Mythe de Sisyphe,* 1942) y *El hombre rebelde* (*L'Homme Révolté,* 1951) de Albert Camus, obras que nos han aportado claves esenciales en ciertos autores que han buceado en los submundos de lo perturbador y lo absurdo. Igualmente, son fundamentales las aportaciones de Adorno en su *Teoría estética* (*Ästhetische Theorie,* 1970), donde profundiza en las relaciones entre el extrañamiento, el horror y el arte. También sobre el horror y la abyección en el arte, destacamos la obra de Julia Kisteva *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* (cuyo título original es *Pouvoirs de l'horreur*, 1980).

Otro subgrupo de fuentes dentro del miedo contemporáneo tiene que ver con las nuevas amenazas derivadas del vertiginoso desarrollo tecnológico. Una referencia imprescindible es el sociólogo MacLuhan en cuanto a las teorías de la globalización, aunque con un enfoque menos catastrofista que posteriores autores, como Hans Jonas, que denuncia una suerte de totalitarismo tecnológico en su obra *El principio de la responsabilidad: ensayo de una ética para la civilización tecnológica* (*Das Prinzip Verantwortung*. *Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation,* 1973).

Por su parte Edgar Morin en su *Introducción al pensamiento complejo* (*Introduction à la pensée complexe,* 1990) habla de la *complejidad* y de la *inteligencia ciega* propias de la modernidad como fuentes de inquietud, pero de la complejidad también como fuente de salvación. Igualmente, este filósofo realiza un clarificador recorrido por las aportaciones de los distintos pioneros de las nuevas ciencias tecnológicas (Claude Shannon, padre de la teoría de la información –*Una teoría matemática de la comunicación,* [1948]–; Von Neumann, uno de los padres de la computación; Erwin Schrödinger –*Mind and*

Matter [1967]–, que estudia los sistemas organizacionales vivientes; o Wiener y Ashby, padres de la cibernética, por citar a los más relevantes).

Las consecuencias de este frenesí tecnológico serán cuestionadas por otro autor referencial en nuestra tesis por su enfoque en la influencia del miedo en la sociedad y el arte, Paul Virilio. Su libro *La administración del miedo* (*L'administration de la peur,* 2010) es una pieza clave en cuanto a su análisis de la gestión del miedo en las sociedades contemporáneas. También del mismo autor, citamos *La bomba informática* (2000) y *La política de lo peor* (1999). A su vez, la entrevista de Enrico Baj a Virilio publicada en el *Discurso sobre el horror en el arte* (*Discorso sull'orrore dell'art*e, 2007) resulta un documento especialmente relevante para discernir entre las diferentes manifestaciones del horror en el arte vinculadas a las nuevas potencias tecnológicas que anticipan una nueva era *poshumana* (manipulaciones genéticas, amenazas termonucleares, inmediatez de la información, etc.). En esa línea recogemos la obra de Rosi Braidotti *Lo poshumano* (*The posthuman,* 2013) y el ensayo sobre los miedos respecto a la globalización *Cuánta globalización podemos soportar* (*Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?,* 2003) de Rüdiger Safransky.

0.3.2. Arquitectura

Entrando en el campo más específico de la arquitectura, organizaremos el estado del arte en primer lugar en grupos de autores cuya influencia en cuanto a las temáticas de arquitectura e inquietud es general, y un segundo grupo de fuentes sobre los arquitectos analizados en los casos a estudio de la tesis.

A modo introductorio comenzamos con el primer grupo de nombres anteriores al siglo XX, que incluimos en el estado de la cuestión, como Germain Boffrand y su *Livre d'Architecture* (1745), donde trata de los conceptos de

especie y de *carácter* en la arquitectura. De estos cimientos surgirán tratados como el *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et constructions des bâtiments* (1771-1777) de Jacques Blondel, que define 38 caracteres de la arquitectura, (uno de los cuales es lo *terrorífico*). Del mismo modo, resulta una fuente esencial *Lecciones sobre la estética* de Hegel, en particular en su apartado dedicado a la arquitectura como arte sustentante, y a la que pone en primera línea de fuego de cara a la agonía de las artes.

Saltando al siglo XX, nos apoyamos en el filósofo alemán Ernst Bloch, que escribe, entre otras, dos obras singulares: los *Ensayos literarios* (*Literarische Aufsätze,* 1913-1964) y *El principio esperanza* (*Das princip Hoffnung* I, II y III, 1938-1947). Aunque no están dedicadas a la arquitectura, se incluyen en este apartado, ya que dos de sus capítulos ("La ansiedad del ingeniero" e "Imágenes del deseo objeto de mofa y odiadas […]") tratan de lo perturbador en la ciudad moderna y del reverso de la utopía. Por otro lado, en los años setenta del pasado siglo se localizan manifiestos de ciertos grupos de arquitectos que mencionan el horror como atributo de su obra. Superstudio es uno de ellos, y el otro es el grupo austriaco Coop Himmelb(l)au. En su caso hemos escogido la publicación de uno de sus miembros, Wolf D. Prix, "Himmelblau no es ningún color", extracto del libro *Get off of my cloud* (2005) que recopila textos programáticos del equipo entre los años 1968 y 2005.

Otro libro de consulta importante, sobre todo por su carácter compilatorio, es el de Kate Nesbitt, que recopila durante 30 años (coincidiendo en gran parte con el ámbito temporal de la investigación) 51 ensayos de arquitectos y teóricos relevantes en el libro *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory* (*1965-1995*). Allí agrupa los textos seleccionados en los cinco grandes paradigmas sobre los que, según esta investigadora, se ha articulado la posmodernidad en la arquitectura: la

fenomenología; la estética de lo sublime; las teorías lingüísticas (incluyendo el estructuralismo, el posestructuralismo y la deconstrucción); el marxismo; y el feminismo. De estos bloques son de especial utilidad el dedicado a la fenomenología, como estrategia de investigación especialmente propicia en la teoría arquitectónica; y el que trata de la estética de lo sublime, como cuerpo teórico principal en nuestra indagación. Sobre la fenomenología en la arquitectura, los textos teóricos que recopila Nesbitt más útiles para nosotros son de Juhani Pallasmaa y Christian Norberg-Schulz, que aplican al campo de la arquitectura las guías que marcaron en su día Edmund Husserl, Heidegger o Bachelard. También ha resultado de un gran interés el ensayo recogido en la obra de Nesbitt "Collage City" (Colin Rowe y Fred Koetter, 1975) en cuanto a la exploración sobre la huella del trauma y la ironía en la ciudad moderna.

Sobre lo sublime, Nesbitt presenta dos piezas especialmente destacables: una de Eisenman, "En Terror Firma: In Trails of Grotextes" (1988), texto que pone el foco en lo sublime y sus derivaciones en lo grotesco. La segunda es de Vidler, "Theorizing the Unhomely" (1990), artículo que anticipa su obra *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992, que se traduciría como *Lo siniestro arquitectónico: ensayos sobre lo no acogedor moderno*), donde el autor explora los terrenos de lo siniestro *(unheimlich)* en la arquitectura. Tiempo después, el propio Vidler desarrollará aún más este cuerpo teórico en *Warped Space: Architecture and Anxiety in Modern Culture* (2000, que podríamos traducir como *Espacio deformado* [y también como *degenerado* o *pervertido*]*: arquitectura y ansiedad en la cultura moderna*). En ambas publicaciones este autor analiza ciertos proyectos de varios arquitectos de vanguardia de los años ochenta y noventa desde el enfoque de lo inquietante, tales como Tschumi, Himmleb(l)au, Eisenman, Hedjuk, Arets, Diller Scoffidio + Renfro, Eric Owen Moss, Morphosis, Daniel Libeskind y Greg

Lynn. Por su parte Vidler será citado en varios artículos posteriores, y entre los libros de consulta que lo toman como fuente queremos destacar *Dead Cities* (2002) del sociólogo Mike Davis, obra que en su arranque recurre a los ensayos de Bloch como referencia para desarrollar lo siniestro en lo urbano. Por otro lado, en cuanto a influencias posteriores a Eisenman y Vidler sobre lo sublime en la arquitectura, mencionamos entre los artículos consultados "The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction" (1995), también de Nesbitt; "Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico" (2015) de Karina Contreras Castellanos; y *The Uncanny and the Architecture of Deconstruction* de Bart Van der Straeten.

Cerrando esta parte dedicada a las obras de carácter general, pasamos a partir de ahora a enumerar las principales referencias en los seis casos a estudio por orden de aparición en la última parte de la tesis.

- *Gordon Matta-Clark*

Nos apoyaremos en dos fuentes principales de este creador, ya que recogen una gran cantidad de ensayos de diversos autores. Por un lado, la obra compilatoria *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space* (2007), editado por Hubertus von Amelunxen, Angela Lammert y Philip Ursprung, y, por otro, el catálogo de la exposición retrospectiva de Matta-Clark en el Museo Reina Sofía en 2006, coordinado por Gloria Moure. La primera es un recopilatorio de ensayos de expertos en la producción de Matta-Clark, y de ella destacamos los artículos escritos por los coordinadores de la publicación y, además, el texto "Gordon Matta Clark: In Context" de Jane Crawford. De la segunda publicación es remarcable su gran valor documental gráfico y su importancia en cuanto a la cantidad de testimonios directos de Matta-Clark. Precisamente, como eco de

la citada exposición, hemos recogido entre los artículos consultados el de Fernando Espuelas: “La última sonrisa de la materia: Matta-Clark en el Reina” (2006). A estas referencias añadimos el catálogo de la exposición de este artista en el IVAM (Valencia) de 1992 de Gordon Matta-Clark.

- *R&Sie(n)*

Tras consultar fuentes externas, como el libro recopilatorio de Marcos Cruz y Steve Pike *Neoplasmatic Design* (2008) –que incluye a R&Sie(n) junto a investigadores y creadores como Neil Spiller, Peter Cook, Tobias Klein, Kol/Mac, MAKE y VenhoevenCS–, las fuentes principales de investigación han sido dos en las que participa el propio equipo R&Sie(n): *Bioreboot. The Architecture of R&Sie(n)* (2009) de Giovanni Corbellini, que incluye un artículo suyo y otro de Alessandro Rocca; y *R&Sie architects. Spoiled climate* (2004, cuyo subtítulo podría ser traducido como “Clima echado a perder”), editado por Andreas Ruby y Benoit Durandin y con artículos de estos y de dos miembros del equipo (François Roche y Stéphanie Lavaux). Más testimonios directos de este equipo se pueden encontrar en su página web New-territories.com. Otras fuentes consultadas son el libro *Space Within: Reshaping the Home for Contemporary Living* de Jane Withers (2000); y los artículos “Dark Edged Utopia” de Clara Young (2003), “I’ve heard about...” de François Roche y, por último, “R&Sie(n) / François Roche, Stephanie Lavaux, Jean Navarro” de Christophe Le Gac (2005).

- *Superstudio*

Se cuenta en primer lugar con *Arquitectura radical,* catálogo de la exposición del mismo nombre en el CAAM en Las Palmas de Gran Canaria en 2002, coordinada con el Institut d´art contemporain (Villeurbanne, Francia) y el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (comisarios: Jarauta, Jean-Louis Maubant y Migayrou; coordinador general, Christian Perazzone). Esta publicación ha sido muy valiosa, en primer lugar, como puesta en contexto de los movimientos de la Arquitectura Radical europeos y el situacionismo del que se retroalimentará el equipo de Superstudio (el artículo de Gianni Pettena "Arquitectura radical" es especialmente ilustrativo). Además, cuenta con extensos artículos de expertos y también de un miembro del grupo, como Cristiano Toraldo di Francia: "Superstudio & Radicales". También queremos destacar el libro *Superstudio. The Middelburg Lectures* (2005), editado por Valentijn Byvanck como soporte documental del congreso realizado en Middelburg sobre este equipo, con aportaciones de especialistas en el grupo como Hilde Heynen y de otro miembro del grupo, Adolfo Natalini. A este añadiremos *Superstudio* de Roberto Gargiani y Beatrice Lampariello (2010), libro especialmente esclarecedor en la génesis del Monumento Continuo y de las distópicas ciudades ideales de Superstudio. Otras obras consultadas han sido *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* (Emilio Ambasz, 1972); *Superstudio 1966-1982: storie, figure, architettura* (Gianni Petenna, 1982); *Superstudio: Life without Objects* (Peter Lang, William Menking, 2003); y el artículo de Espuelas "Un futuro sin memoria" (2012). Asimismo, referencias directas fundamentales son los artículos del equipo publicados en las revistas *Casabella* y *Domus* entre 1972-1973.

- *Lebbeus Woods*

Radical Reconstruction (1997) de Woods es una publicación de una excelente calidad gráfica que recopila los trabajos de este arquitecto en los ambientes hostiles de Sarajevo –que en gran parte coinciden con el caso a estudio a analizar–, La Habana y San Francisco. Cuenta con un artículo del propio Woods y otro muy esclarecedor de cara a nuestra investigación de Michael Menser. Otra fuente muy útil ha sido *Lebbeus Woods. Architect* (Joseph Becker y Jennifer Dunlop Fletcher, 2013), obra compilatoria de la exposición del mismo nombre celebrada en el San Francisco Museum of Modern Art, Eli and Edythe Broad Art Museum at Michigan State University y The Drawing Center en Nueva York entre 2013 y 2014, que cuenta con ensayos de los propios Becker y Fletcher. Otros libros examinados han sido *Lebbeus Woods, Anarchitecture: Architecture is a Political Act* (Architectural Monographs No 22, 1992); *Lebbeus Woods: Experimental Architecture* (Tracy Myers, Lebbeus Woods, Karsten Harries, Richard Armstrong, 2010) y *The Storm and the Fall* (Lebbeus Woods, Anthony Vidler, Paul Virilio, 2004). Asimismo, el propio Woods es fuente inagotable de reflexiones que van más allá del análisis de su propia obra, que expuso en vida con una gran intensidad, muy especialmente en su blog Lebbeuswoods.wordpress.com.

- *Parent y Virilio*

La principal referencia ha sido la obra compilatoria de la exposición *Claude Parent. L´ouvre construite l´ouvre graphique* (Fréderic Migayrou, Francis Rambert), en la Cité de l´architecture & du patrimoine en 2010. Esta publicación es muy completa y aporta gran cantidad de material gráfico y documental: artículos de época de Claude Parent y Virilio (en revistas como

L´Architecture d´Aujourd´hui, La Galerie, Le Mur Vivant o el catálogo de la Bienal de Venecia 1970), reflexiones contemporáneas de los mismos autores, así como artículos de expertos en la obra de este equipo como Audrey Jeanroy, Christelle Lecoeur, Nadine Labedale o Caroline Soppelsa entre otros. También sumamos al estado de la cuestión el libro del propio Parent *Demain, la terre* (2009), que será su legado antes de fallecer, y prueba de que su capacidad vital de innovación y ensoñación fue una constante en su trayectoria. Otros estudios consultados han sido *Claude Parent: monographie critique d´un arquitecte* (Michel Ragon, 1982); *Claude Parent: carnets de croquis* (Pascale Blin, 1992); *The oblique: A Collaboration Between Claude Parent and Paul Virilio* (Enrique Limon, 1997); *Claude Parent: the Oblique Function* (Manfredi Nicoletti, 1998); y *Claude Parent architecte entre barbarie et civilité* (Béatrice Simonot, 2008). En un ámbito más local incluimos a Juan Daniel Fullaondo que en la revista *Nueva Forma,* en el número de mayo de 1968 *(Agonía, utopía, renacimiento),* analiza la obra *Architecture principle* en su artículo "Toujours l'oblique".

- *Peter Eisenman*

La *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid ARQUITECTURA* dedica en su número 270 (1988) un monográfico a Eisenman esencial en esta investigación. Si bien los artículos son anteriores al caso a estudio del capítulo dedicado a este arquitecto (Memorial del Holocausto en Berlín 1998-2005), sí esbozan un estado de ánimo que apunta, según nuestras hipótesis, hacia un proyecto que podría cristalizar en el Memorial de Berlín. De esta publicación destacamos tres artículos: "Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros", de Jacques Derrida (muy vinculado intelectualmente a Eisenman), en el que

repasa su colaboración conjunta en el proyecto con Eisenman *Chora L Works* para el parque de La Villette en París (1986); "Castillos de Romeo y Julieta" de Peter Eisenman; y el ensayo "Después del fin de la línea" de Vidler. Este último artículo, traducido al español por Luis Feduchi y que nos permitió descubrir a Vidler, corresponde de hecho a la primera parte de "Shifting Ground", uno de los ensayos nucleares de su *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992).

Además, tenemos la fortuna de que el propio Eisenman sea un prolijo ensayista, y de toda su obra reflexiva nos hemos apoyado en el libro compilatorio *Written into the Void* (2007, que se traduciría como *Escrito en el vacío*) que recoge artículos de Eisenman desde 1990 hasta 2004. También el libro *Holocaust Memorial Berlin* (Hélène Binet, Hanno Rauterberg y Eisenman, 2005) ha sido muy provechoso en esta parte de la investigación, tanto por la gran calidad del trabajo fotográfico del conjunto, a cargo de Hélène Binet y Lukas Wassmann; como por el artículo de Rauterberg, crítico de arquitectura en *Die Zeit,* y por el testimonio del propio Eisenman. Por último, entre los artículos recopilados sobre el Memorial de Berlín, destacamos "La memoria y sus laberintos" de Luis Fernández-Galiano publicado en el periódico *El País* en mayo de 2005.

0.3.3. Literatura y cine

Para entender el estado de ánimo de acercamiento al horror que analizan filósofos, psicólogos y críticos de arquitectura, se hace necesario recurrir a las abundantes fuentes literarias y cinematográficas, caldo de cultivo especialmente fértil en las categorías estéticas relacionadas con lo perturbador. De hecho, numerosas obras y ensayos anteriormente citados no se podrían

entender sin la influencia de una serie de fuentes literarias que de algún modo las inspiraron o que incluso fueron analizadas como casos a estudio. De este inmenso campo productivo, nos ha parecido de especial interés el siguiente grupo de obras (se seleccionan solo algunas relevantes en esta tesis) que ordenamos en varios grupos.

En primer lugar, el conjunto de piezas antiguas más paradigmático sería la producción de la tragedia griega como fuente de las pulsiones de lo dionisiaco y lo siniestro, destacando entre estas *Edipo rey* de Sófocles, obra reinterpretada una y otra vez y estudiada por numerosos teóricos. En nuestro caso, destacamos a Freud y a Rancière como receptores ávidos de esta tragedia, en la que se apoyarán para desarrollar sus teorías psicológicas y, en el caso de Rancière, también estéticas.

Dando un gran salto en el tiempo, abordamos un segundo grupo de obras situadas entre el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo y el modernismo (siglos XVII-XIX), en las que se ilustran –sin ser citadas– las temáticas de lo *Unheimlich* y la *utopía inversa*. Inauguramos este grupo con John Milton y su obra *El paraíso perdido* (*The Lost Paradise*, 1667), que influye de modo notable en la posterior indagación de Burke sobre lo sublime. Tras Milton pasamos a un autor más referencial en esta investigación como es Hoffmann. De este escritor seleccionamos dos cuentos cruciales en el estado de la cuestión. Por un lado, "El hombre de la arena" ("Der Sandmann", 1817), relato que forma parte de sus *Nachtstücke* o *Nocturnos* (1816/1817). Esta narración fue utilizada por Freud como caso a estudio en el desarrollo de sus teorías sobre el concepto de lo *Unheimlich* en su obra *Lo siniestro.* Por otro lado, "El consejero Krespel" ("Rat Krespel", 1819), uno de los relatos que Vidler selecciona como objeto de análisis en su ensayo "Unhomely Houses" en *The Architectural Uncanny*. El mismo Vidler se apoyará en *Frankenstein* (1818) de

Mary Shelley como caso paradigmático de la construcción de un cuerpo a partir de fragmentos de otros. Cerrando este círculo, destacamos que en la introducción a Frankenstein, Mary Shelley cita la siguiente frase de *El paraíso perdido* de Milton en la que Adán le espeta a Dios: "¿Te solicité / que de la oscuridad me promovieses?".

Tras estas creaciones, llamamos la atención sobre una posterior que combina texto e ilustraciones, *Un autre monde* (1844) de Grandville, escritor satírico y dibujante (ilustra, por ejemplo, *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift). Esta obra –en cierto modo descendiente del espíritu de *El jardín de las delicias* del Bosco– será una de las fuentes de inspiración del futuro surrealismo; y, asimismo, referente de la teoría sobre la *utopía negra* desarrollada por el filósofo Bloch, cuyo testigo recogerá tiempo después Davis. Otro conjunto importante de autores son Honoré de Balzac, Émile Zola y Victor Hugo, todos ellos referenciales en el interés por el nuevo miedo a la metrópolis industrial, terreno propicio a toda clase de neurosis y fobias. Por clausurar este grupo, citamos a Joseph Conrad*,* autor de *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness,* 1899), obra emblemática sobre un viaje iniciático al horror primigenio en busca del mítico personaje Kurtz, cuya versión cinematográfica dirige Ford Coppola en *Apocalypse Now* (1979). Eugenio Trías se apoya en esta novela como guía de su obra *Lo bello y lo siniestro*.

A continuación, podemos establecer un tercer conjunto de obras de principios del siglo XX en las que se anticipa de un modo encubierto el horror por venir a partir de las dos grandes guerras mundiales, en las que se desata la pulsión de muerte que define Freud y todas sus variantes (la opresión, la alineación, la tortura y el absurdo). Estas pulsiones son especialmente fértiles en las decadentes ciudades de Viena y Praga. Así, en Praga nos encontramos con la producción de Franz Kafka, de la que destacamos La *metamorfosis* (*Die*

Verwandlung, 1915), *El proceso* (*Der Prozess*) y *El castillo* (*Das Schloss*), publicadas póstumamente en 1925 y 1926 respectivamente, obras en las que se entremezclan lo familiar y cotidiano con la anomalía, lo absurdo y el humor negro. Otro autor que explorará el absurdo como punto de encuentro entre el horror y el humor será Samuel Beckett en sus obras *Esperando a Godot,* (*Waiting for Godot,* 1952), o *El innombrable,* (*The Unnamable,* 1957). Por otra parte, concebida en Viena, pero ambientada en el gueto judío de Praga, citamos *El Golem* (1914) de Gustav Meyrink, donde se recrea la ambigüedad del ser animado-inanimado (que ensayó Mary Shelley). Esta novela tendrá su versión cinematográfica dirigida por el alemán Paul Wegener en 1915.

Más tarde, en el periodo de entreguerras, ese estado de ánimo de lo perturbador se hace fuerte en Alemania, y en concreto en las nuevas artes cinematográficas. En este campo surgen la obra de Robert Wiene *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari,* 1920), donde decorados distorsionados y amenazantes abren la veda a una futura arquitectura hostil; y la célebre *Metrópolis* (1927), dirigida por Fritz Lang (con guion de Fritz Lang y Thea von Harbou, inspirado en una novela de esta última), visión de una sociedad distópica y opresiva. Por último, nos permitimos un breve desvío al campo de la ópera, y específicamente a dos piezas del mismo autor austriaco, Alban Berg: *Wozzeck* y *Lulu* (estrenadas en 1925 y 1937 respectivamente), en las que música y trama aúnan un estado de ambigüedad especialmente intenso, y que en su día fueron estigmatizadas como parte de la lista negra del *entartete Kunst*. En el caso concreto de *Lulu,* su atmósfera entre lo sórdido y lo exquisito, el horror y el deleite, lo perturbador y el humor evocan el ambiente de *burlesque* que mucho tiene que ver con las atmósferas de lo grotesco-dionisiaco que se explorarán en esta investigación.

Con posterioridad, en la segunda mitad del siglo XX se producen ciertas películas relacionadas con las atmósferas de lo siniestro, en las que los escenarios son predominantemente familiares e intencionadamente convencionales. Entre ellas destacamos *Vértigo* (1958) de Alfred Hichtcock, analizada por Trías como caso referencial de lo siniestro; y el *Ángel exterminador* de Luis Buñuel (1962). Más adelante, autores como Kubrick –del que analizaremos una de sus películas en esta tesis– y David Lynch, solo por poner el acento en algunos, también seguirán esta estela en los ámbitos de lo familiar anómalo.

En el extremo opuesto se posiciona la ciencia ficción, que es un ecosistema especialmente rico en construir atmósferas distópicas donde se exhiben los nuevos terrores contemporáneos. De la extensa producción en este género, recordamos las siguientes novelas: *Un mundo feliz* (*Brave New World,* 1932) de Aldous Huxley, que aborda la distopía de la biotecnología, y *1984* (1949) de George Orwell, que profundiza en la revolución del control y la información; el cortometraje *La Jetée* (1962), de Chris Marker, en el que se inspiró años después Terry Gillian en su película *Doce monos* (*Twelve monkeys,* 1995), donde colabora Woods –uno de los arquitectos objeto de estudio en esta tesis– diseñando un escenario; *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep*?, de Philip K. Dick, 1968), más adelante adaptada al cine en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), que anticipa la figura mitológica contemporánea del ser artificial y vivo –el replicante–; *Neuromancer* (William Gibson, 1984), obra emblemática del *ciber-punk*, donde emerge el concepto de matriz o *matrix* como espacio de realidad virtual, que después adaptarán películas como *Matrix; 2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey* de Arthur C. Clarke, 1968, que también fue co-guionista junto a Kubrick en la posterior película del mismo nombre); y Brian W. Aldiss y su

cuento *Los superjuguetes duran todo el verano* (*Supertoys Last All Summer Long*, 1969, más tarde adaptada por Spielberg en su película *Inteligencia artificial*).

0.4. METODOLOGÍA

0.4.1. Método de investigación general

Esta investigación recorre dos ámbitos complementarios: el del mundo del arte, la estética y la psicología, en la primera parte de la investigación; y el de la arquitectura en la segunda parte, siendo el hilo conductor la inquietud como emoción primaria. Teniendo en cuenta lo anterior, cobra todo su sentido la siguiente afirmación de Pallasmaa: "Lo que la fenomenología analiza son las emociones básicas, y esto ha llegado a ser también un método común para examinar la arquitectura en los últimos años"[19]. Esta premisa nos da la pista sobre las herramientas de la fenomenología[20] como método de investigación a aplicar en la tesis por su operatividad tanto en los campos de la psicología y la estética como en la arquitectura. Por añadidura, al tratar con fenómenos de carácter subjetivo, se hace necesario añadir las herramientas interpretativas que nos aporta la hermenéutica. Una vez sentadas las bases metodológicas de investigación, pasamos a sintetizar las distintas etapas de esta.

---

[19] PALLASMAA, J. "The geometry of feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture", en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1986. 450. (Trad. del A. Cita original: "*It is basic feelings that fenomenologhy analyzes, and it has become a more common method of examining architecture, too, in the last few years*").

[20] El método fenomenológico en la arquitectura comienza a ser puesto en valor a partir de los años setenta y ochenta del pasado siglo por críticos como Pallasmaa y Christian Norberg-Schulz, entre otros, cuyos antecedentes están en Heidegger y, en la arquitectura, en figuras como Bachelard en su obra *La poética del espacio*.

En una primera fase, se hizo necesario enfrentarnos a un cuerpo inicialmente desordenado de diversos materiales de consulta que en principio no son fáciles de detectar. El motivo es que gran parte de la materia prima necesaria para el desarrollo de nuestra indagación se camufla en otro tipo de materiales, en concreto, en textos dedicados a la estética o a la arquitectura, pero no de un modo específico al objetivo principal de la tesis: la relación entre la inquietud y la arquitectura.

A su vez, ese cuerpo de fuentes está compuesto por dos grandes familias: por un lado, será clave apoyarse en la experiencia de diversos autores materializada en sus reflexiones –de estética, psicología y crítica arquitectónica– para poder detectar los elementos comunes que configuran la esencia del objeto de estudio, tal y como persigue la fenomenología. Por otro lado, yendo de lo ontológico a lo concreto, nos apoyamos en otro tipo de material esencial: las imágenes de ejemplos en arte o arquitectura. De estas, en algunos casos contamos con textos interpretativos de otros autores, en otros casos, no. En ambas situaciones añadiremos nuestra propia voz, proponiendo una interpretación personal y crítica aplicando el método del caso.

El criterio sobre la selección de imágenes nos lo sugiere el siguiente texto de Pallaasma: “El material fructífero para un análisis fenomenológico de la experiencia arquitectónica es mostrado también por los modos en que la

arquitectura es presentada y representada en otras ramas del arte"[21]. De este modo, en la primera parte nos apoyaremos en casos del mundo del arte, la literatura y el cine que no hablan de arquitectura, sino de atmósferas y estados de ánimo para entender las categorías estéticas de aplicación. En la segunda parte, los casos a estudio, que deben acercarse al ámbito de la arquitectura, se sitúan, sin embargo, a caballo entre las periferias arquitectónicas y el mundo exterior del arte; es decir, entre el dibujo de la arquitectura proyectada y los grabados o cuadros que representan arquitecturas imaginarias[22].

Una vez seleccionado el material de la investigación, nos aproximaremos, en un primer nivel, al fenómeno principal objeto de estudio, que es la experiencia estética de lo inquietante en el arte; y, en un segundo nivel, en la arquitectura. Además, estableceremos que este fenómeno general puede incluir otros específicos, como la evocación de lo dionisiaco o lo siniestro (tanto en el arte como en la arquitectura). Esto se puede dar, reparando en Bachelard, en ciertas imágenes con un potencial de relacionarse con arquetipos en estado de latencia que se manifiesten mediante un lenguaje simbólico encriptado. En la segunda parte de la investigación, continuaremos explorando el fenómeno anterior, originario del mundo del arte y la psicología,

[21] *Ibid.,* 451. (Trad. del A. Cita original: "*Fruitful material for a phenomenologhical analysis of architectural experience is also offered by the ways in which architecture is presented and depicted in other branches of the art"*).

[22] Una prueba de la intensidad exploratoria de este tipo de estrategia en la que se aborda la arquitectura desde un campo exterior, la encontramos en el caso de Bachelard, quien, al poner bajo su lupa en *La poética del espacio* casos representados en la poesía en la que se evoca la arquitectura, consigue construir un cuerpo teórico plenamente arquitectónico.

y añadiremos uno muy específico de la arquitectura, como es el de su carácter (siguiendo la terminología de Norberg-Schulz) y, en concreto, el carácter limítrofe con la hostilidad.

La ordenación, el análisis de textos y la aportación complementaria de una argumentación inductiva construirán un cuerpo teórico con carácter de ensayo, que se complementará con la interpretación de las imágenes de los casos concretos. De este modo, las imágenes y el soporte teórico inicial se irán retroalimentando y creciendo. Siendo más concretos, en la primera parte, el movimiento se dará sobre todo desde un cuerpo de textos hasta un cuerpo de imágenes. Sin embargo, en la segunda parte de la investigación, el camino será inverso, ya que se partirá de un gran cuerpo de imágenes –de los casos a estudio concretos de arquitectura– para finalizar en un cuerpo teórico final en las conclusiones y el epílogo.

En cuanto a los títulos de las referencias bibliográficas, éstos se citarán en el idioma original de la fuente consultada, traduciéndose la primera vez que el título aparezca en el cuerpo del texto (salvo en casos de traducción muy evidente).

0.4.2. Metodología en la primera parte (arte y psicología)

Tras recoger en una primera instancia los conocimientos básicos consolidados que serán necesarios para avanzar en la investigación (experiencia estética, percepción, empatía, inconsciente colectivo, arquetipos, resonancia, repercusión, inconsciente estético), podremos aventurarnos a identificar la influencia del horror en el arte. Para reconocerlo, como apuntábamos en los objetivos de la tesis, realizaremos un recorrido en el tiempo que nos permitirá identificar las categorías estéticas esenciales propias que impulsan este estado

de ánimo en la teoría estética. Por ello comenzaremos un viaje en el que se seleccionan ciertos periodos culturales y autores especialmente ilustrativos en cuanto al tratamiento del horror estético, desde lo contemporáneo a lo ancestral, pasando por varias etapas intermedias. Este recorrido se inaugura con los nuevos horrores de la globalización y lo que autores como Virilio denominan *época poshumana;* para a continuación explorar, retrocediendo en el tiempo, el horror expresionista en el siglo XX. Siguiendo el mismo itinerario, se analizarán tres categorías en sus respectivos periodos de génesis que se harán fuertes en el Romanticismo: el afloramiento de lo sublime en la Ilustración, el surgimiento de lo siniestro en la tragedia griega y el nacimiento de lo dionisiaco en los misterios griegos preclásicos, así como su evolución hacia lo grotesco. Por último, la etapa final se detendrá en el horror primigenio.

Durante ese recorrido recogeremos y analizaremos textos de distintos pensadores que interpretan estos periodos en cuanto a la influencia del horror en el arte y las categorías estéticas propias en cada ámbito cultural. Asimismo, realizaremos un ejercicio sintético presentando cuadros y diagramas que expliquen los vínculos entre las distintas categorías estéticas objeto de estudio.

El siguiente paso será reconocer, entre las categorías seleccionadas, imágenes primordiales que nos den la pista de las temáticas de lo dionisiaco y lo siniestro para poder ser aplicadas más adelante como una de las variables a ser tenidas en cuenta en futuros proyectos del campo de la arquitectura. Dos casos de referencia serán los ecosistemas principales donde detectar este tipo de imágenes, que configuran los dos capítulos o estadios del imaginario de lo dionisiaco (estadio D) y el imaginario de lo siniestro (estadio S). A partir de este momento podremos identificar e interpretar, aplicando el método del caso en estas dos obras, las distintas temáticas de origen ancestral que aprovecharemos para establecer una variable de esta categoría estética

(variable A: A.1, A.2… A.10), así como sus correspondencias contemporáneas (variable A´: A.1´, A.2´… A.10´). De este modo generaremos un glosario temático y visualizaremos en imagen temas específicos desarrollados por filósofos, críticos de arte o psicólogos para poder así completar el cuerpo teórico de esta primera parte. Un cuadro final sintetizará estas variables, vinculando las versiones contemporáneas con sus reflejos primigenios originarios de las atmósferas de lo dionisiaco y lo siniestro.

Estadio	Variable A	Variable A´
	A.1	A.1´
	A.2	A.2´
D	A.3	A.3´
	A.4	A.4´
	A.5	A.5´
	A.6	A.6´
	A.7	A.7´
S	A.8	A.8´
	A.9	A.9´
	A.10	A.10´

Tabla 1. Fuente propia

0.4.3. Metodología en la segunda parte (arquitectura)

Tras un capítulo introductorio sobre distintos momentos del horror en la arquitectura (“Infiltración de lo inquietante en la arquitectura”) en la segunda parte de la tesis se hace necesario construir una transición entre la parte anterior dedicada a la estética y la psicología con los siguientes capítulos que abordarán la arquitectura, así como establecer un criterio taxonómico para poder ordenar los distintos casos a estudiar en función de unas variables

específicas. Esto se desarrolla en el capítulo "Géneros, escenarios y casos a estudio", donde se justifica el establecimiento de tres ecosistemas o géneros en los que se detecta un campo con propiedades específicas de las temáticas analizadas en capítulos previos. Esos tres géneros, que se materializarán en los tres capítulos principales de esta parte, realizan un recorrido desde una situación extrema (lo doméstico y familiar) a otra extrema (lo extraño), deteniéndose en una situación mixta. De este modo, se establecen tres situaciones, que son: lo familiar (género F), lo familiar y lo extraño (género F+E) y lo extraño (género E).

A su vez, cada género-capítulo contempla dos "escenarios" o "especies" a cada una de las cuales se asociará un caso referencial. Así, el primer capítulo, dedicado al ataque a la casa, contempla la *casa herida* y la *casa deformada* (escenarios 1 y 2). El segundo capítulo, que visualiza el ataque a la ciudad convencional mediante la invasión de cuerpos extraños, incluye los *cuerpos invasivos pequeños* y los *cuerpos invasivos inmensos* (escenarios 3 y 4). Por último, en el capítulo final, que trata los circuitos-laberintos en un entorno de total extrañamiento, sus dos escenarios son los *circuitos en el aire* y los *circuitos enterrados* (escenarios 5 y 6). A continuación, a cada caso le asignaremos tres tipos de variables, a saber: A) las temáticas de las categorías de lo dionisiaco y lo siniestro; B) los atributos arquitectónicos quebrantados; y C) la narrativa que acompaña al proyecto. Precisamente, será la primera de las variables el enlace principal con la primera parte de la tesis, ya que esta consiste en vincular a cada situación arquitectónica una serie de temas propios del campo del arte (del imaginario de lo siniestro o lo dionisiaco).

En consonancia con la estructura planteada, cada capítulo, que tiene en cuenta dos escenarios, estudiará un proyecto o serie de proyectos de dos arquitectos o artistas –uno por escenario– que pueden ser referenciales en las

temáticas a tratar, enfrentando sus creaciones y comparando las variables en un cuadro final de conclusiones del capítulo. Al tratar tres estadios y dos escenarios por estadio, estaríamos hablando de seis casos a estudio principales (con sus correspondientes tentáculos y referencias a otros creadores). Estos se desarrollarán realizando reflexiones personales de un modo no exhaustivo y con carácter de ensayo apoyadas en textos de investigación. El motivo de esta diversidad es que el interés principal no es profundizar en la obra de un único arquitecto concreto, sino realizar un esfuerzo de comparación de varios casos en la cuestión planteada entre creadores de distintas épocas (aceptándose artistas que trabajasen en un espacio limítrofe con la arquitectura, como sucedió al seleccionar a Matta-Clark).

Estadio	Escenario	Variables
		A
	1	B
F		C
		A
	2	B
		C
		A
	3	B
F+E		C
		A
	4	B
		C
		A
	5	B
E		C
		A
	6	B
		C

Tabla 2. Fuente propia

0.4.4. Criterios generales de selección de casos a estudio

Los criterios de selección de los casos a estudio en el ámbito del arte se explican de un modo más pormenorizado en el arranque del capítulo "Imaginario de lo dionisiaco y lo siniestro", pero adelantamos que tienen que ver con que la obra escogida aporte una serie de "escenas" de las que extraer un material suficiente para ilustrar imágenes de lo dionisiaco y lo siniestro. Si tratamos con un cuadro, este tendría que contar con múltiples situaciones y momentos (como sucede con *El jardín de las delicias* del Bosco); y en esa línea el otro marco creativo propicio sería el cine, ya que su producción (en nuestro caso la película *El resplandor* de Kubrick) cuenta con diversas escenas por un motivo aún más evidente.

Nos detendremos más para explicar el procedimiento de elección de los casos a estudio en la parte de arquitectura, ya que ese aspecto es realmente esencial en esta tesis. La premisa de cara a su selección ha sido que hubiese por parte del creador elegido una intencionalidad vinculada a lo inquietante en la propia concepción del proyecto arquitectónico, como apuntábamos en los objetivos, así como una complicidad con la producción del arte. En esa línea serían más cercanos a nuestro ámbito de interés los espacios arquitectónicos situados más en lo imaginario que en lo real; y en aquellos alejados de cualquier voluntad de "ser habitados" en el sentido positivista del verbo "habitar".

Por lo tanto, y siguiendo estas premisas (intencionalidad de búsqueda de inquietud, cercanía con la creación artística e identificación de situaciones de una habitar "negativo") no se analizan en esta tesis otro tipo de arquitecturas también relacionadas con la inquietud que no siguen exactamente esas condiciones, pero que sí queremos citar en este subepígrafe

(y que de hecho podrían llegar a convertirse en ramificaciones de líneas futuras de investigación) para entender el marco de actuación en el que no nos moveremos: las arquitecturas que han devenido en herramientas de represión, o de terror directamente, vinculadas a ciertas religiones o ideologías de perfil totalitario (podemos pensar por ejemplo en Albert Speer); en un marco sociológico, las mecanismos espaciales coercitivos como los propuestos por Michel Foucault, que expande lo *carcelario* más allá de las prisiones: escuelas, hospitales, lugares de trabajo, todo bajo el control de los medios de comunicación; relacionado con el contexto social anterior, los *No Lugares* que identificó el antropólogo Marc Augé o espacios públicos destinados al anonimato y en los que prima la masificación sobre el individuo (aeropuertos, centros comerciales, etc.); cierta arquitectura funeraria; la arquitectura semienterrada, enterrada y oscura (como el caso de la *architecture ensevelie* egipcia); los espacios reales de inquietud sutil, en los que ciertas evocaciones formales, o huellas de antiguos habitantes o connotaciones históricas, puedan despertar esta emoción; los espacios de la inquietud imaginados por escritores o cineastas (la biblioteca de Babel de Borges, las sociedades y ciudades distópicas de la ciencia ficción); las arquitecturas del ámbito de vanguardia construidas (o con vocación de ello) que exploran aspectos relacionados con lo sublime y lo siniestro (tal y como analiza Vidler); los espacios que buscan o se encuentran con lo grotesco en el sentido de la fealdad; ciertos casos desmesurados de impersonales e inquietantes nuevos núcleos urbanos (Seseña); los lugares fantasma, abandonados y con un pasado atroz (la ciudad de Chernobyl, el campo de concentración de Auswitch); los lugares del peligro real (favelas de Sao Paulo y Rio de Janeiro, los cerros de Caracas y Medellín). Y así podríamos enumerar más casos que podrían ser objeto de investigación pero que dejaremos aparcados en esta tesis.

Descartadas las familias anteriores y centrándonos en el grupo de creadores y propuestas que potencialmente sí serían candidatos a ser seleccionados en nuestra indagación debemos realizar un esfuerzo de acotación temporal y cultural, lo que nos aconseja no incluir entre los casos principales tanto a arquitectos lejanos en el tiempo (Giovanni Battista Piranesi podría ser un claro ejemplo), como a movimientos análogos situados en otros ámbitos geográficos o culturales distintos al elegido en el marco occidental (nos viene a la memoria el metabolismo japonés).

Una vez establecidos los filtros, la elección de los seis creadores analizados no surgió de un modo inmediato ni evidente. Por el contrario, en los orígenes de la investigación se realizó, en una fase especialmente crítica, un estudio pormenorizado de numerosos casos potenciales con el objetivo de seleccionar entre todos ellos a seis candidatos, que se vincularían a los seis escenarios establecidos en los criterios metodológicos. Tras este proceso selectivo se eligieron ciertos proyectos de estos creadores europeos y norteamericanos situados en el ámbito temporal propuesto: Superstudio, Matta-Clark y Parent en los años 70, Lebbeus Woods, Eisenman y R&Sie(n) en las tres últimas décadas del siglo XX. Esta elección final de los nombres no se tomó en exclusiva por su ubicación en el marco de indagación, sino por el encaje de un proyecto u obra concreta suya en la red de escenarios en el sistema establecido en esta investigación. Así, y asumiendo el riesgo de no incluir a ciertos creadores que el lector pueda echar en falta, mantendremos a los seis planteados por considerar que cada uno de ellos aporta un aspecto acotado de las temáticas a indagar de un modo complementario.

De todos modos, de cara a explicar de un modo más pormenorizado por qué se seleccionaron los seis casos propuestos preferimos abordar esa cuestión en el segundo capítulo de la segunda para de la investigación

("Géneros, escenarios y casos a estudio") por dos motivos: en primer lugar porque nos aguarda una primera parte dedicada al arte y preferimos que el lector, cuando comience la segunda parte, tenga más reciente dicha justificación. Y en segundo lugar, porque el criterio de selección de casos tiene que ver con una serie de variables que cumplimentan unos u otros, variables que debemos desarrollar previamente en la primera parte de la tesis.

Primera parte: la revelación del horror en el arte

1. LA INQUIETUD EN LO ESTÉTICO

1.1. EXPERIENCIA ESTÉTICA E INCONSCIENTE COLECTIVO

Antes de inaugurar la investigación sobre la experiencia de lo inquietante en el arte y la arquitectura, es necesario aclarar la relación entre el fenómeno de la experiencia estética y el inconsciente, así como establecer una propedéutica de distintos conceptos derivados de esta asociación a los que recurriremos durante esta tesis, tales como: simpatía estética, resonancia, repercusión, inconsciente colectivo, arquetipo/imagen primordial, percepción, recuerdo e inconsciente estético.

Comenzamos con la experiencia estética. Desde una posición crítica, pero necesitando un punto de partida y tras haber indagado entre múltiples teorías, nos sentimos cercanos a las propuestas que defienden que esta vivencia depende no tanto de valores formales intrínsecos al objeto, o no en exclusiva, sino de experiencias psicológicas y estéticas previas del sujeto. Esta premisa se sigue en la teoría de la *Einfühlung* (empatía o simpatía estética[1]) desarrollada, entre otros, por Friedrich Theodor Vischer, Rudolf Hermann Lotze y Theodor Lipps. Según el crítico de arte Wladysław Tatarkiewicz, Vischer pone como condición la experiencia del sujeto para que se genere esa

[1] Aunque en la traducción al castellano de *Historia de seis ideas* de Wladysław Tatarkiewicz *Einfühlung* aparece traducido como "empatía", nos decantamos más por la traducción que hizo en su día Ortega del *Einfühlung* de Lipps y Worringer como "simpatía" y también como "transvivencia". Asimismo aparece en castellano como "simpatía" en una de las fuentes originales que analiza Tatarkiewicz, en este caso la obra de Theodor Lipps *Los fundamentos de la estética*, en el que el término se traduce por Eduardo Ovejero como "simpatía estética"; considerando que "empatía" es un nombre demasiado asociado a la relación entre sujetos, y no entre sujeto y objeto.

"empatía", lo que explicaría por qué los objetos que producen una experiencia estética (pongamos por caso, de desasosiego) a ciertos sujetos, no la producen a otros. De acuerdo con esta teoría, solo a partir de una experiencia se permite una proyeción al objeto. Tatarkiewicz sintetiza las ideas de estos autores como sigue:

> "La tesis que defiende esta teoría [de la *Einfühlung*] es que la experiencia estética tiene lugar únicamente cuando el sujeto transfiere su propia actividad al objeto; de este modo atribuye al objeto estético unas propiedades que este no posee en sí mismo. Ocurre entonces, según Vischer, algo así como que el sujeto transfiere sus propias experiencias al objeto"[2].

La contrapartida sería, de acuerdo con Lipps, que esta transferencia o identificación con el objeto generase una resonancia psíquica de placer estético[3].

Más adelante retomaremos el concepto de resonancia, pero antes queremos reflexionar sobre la importancia de la experiencia del sujeto –que sigue la tradición que inició Kant en su teoría de lo sublime–, ya que esto nos abre otro interrogante: ¿cuál es para estos autores el origen de esa simpatía estética o cuáles son esas experiencias del sujeto? Vischer defiende que su origen es primitivo y atávico, mientras Lotze la entiende como el resultado de

[2] TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2004. 366.
[3] *Ibid.,* 366. "Este es, argüía Lipps, el origen del placer: descubrirse uno mismo en un objeto diferente de sí mismo; esto es, *ein objektivierter Selbstgenuss.* Tiene entonces una resonancia psíquica que produce una peculiar satisfacción".

experiencias y asociaciones, según explica Tatarkiewicz[4]. Al hablar de un germen ancestral entramos en los terrenos de la controvertida hipótesis sobre el inconsciente colectivo desarrollada por Carl G. Jung, que define ese concepto del siguiente modo: "[…] este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que, en contraste con la psique individual, tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis,* los mismos en todas partes y en todos los individuos"[5].

Que esa empatía dependa de la experiencia personal del sujeto o que dependa de una supuesta memoria común primitiva condiciona que el *estado de las cosas* (de acuerdo con el término de la fenomenología) de la experiencia estética de lo inquietante sea o bien particular y contingente en el primer caso o bien universal en el segundo (teniendo en cuenta que su universalidad no implica su manifestación, pues hay factores que pueden impedir su afloramiento, tales como un estado de ánimo, la educación, los prejuicios, etc.).

No entraremos en este debate sobre universalidad o contingencia, y nos quedamos con la síntesis entre ambos orígenes. Esto es, asumiendo las experiencias únicas e irrepetibles del individuo, no descartaremos la influencia de ese llamado *inconsciente colectivo,* ya que, sea cierto o no, sea natural o forzado, lo que interesa de cara a nuestra investigación es contar con un repositorio de imágenes que se han repetido durante generaciones y civilizaciones separadas y desconectadas entre sí. Esas imágenes serían los

[4] *Ibid.,* 366. "La empatía se interpretaba de diversos modos: Vischer la entendía como un modo primitivo, inexplicable. Lotze la comprendió de un modo empírico, como el efecto de una serie de experiencias y asociaciones".
[5] JUNG, G. C. *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona: Paidós, 2012. 10.

remanentes arcaicos que definió en su día Freud, y los *arquetipos* o *imágenes primordiales* que reinterpretó Jung, y serían entendidas como contenidos esenciales de ese núcleo común que Jung define en su ensayo "Acercamiento al inconsciente" publicado en la obra *El hombre y sus símbolos* del siguiente modo: "[…] a semejanza de los instintos, son modelos de pensamiento colectivo de la mente humana innatos y heredados. Funcionan cuando surge la ocasión, con la misma forma aproximada en todos nosotros"[6]. Asimismo, los arquetipos son, según el mismo autor, "imágenes y emociones" de modo simultáneo[7]. Por añadidura, estas visiones tienen un fuerte carácter simbólico, y son por ello cambiantes y susceptibles de múltiples interpretaciones. Joseph L. Henderson, colaborador de Jung en la obra mencionada previamente, desarrolla esta idea y esboza la necesidad del hombre moderno de crear esos símbolos como ecos de las ancestrales creencias arcaicas reprimidas afirmando que: "La mente inconsciente del hombre conserva la capacidad de crear símbolos que en otro tiempo encontró expresión en las creencias y ritos del hombre primitivo"[8].

Llegados a este punto, el siguiente asunto a tratar sería el del mecanismo de recuperación de esas imágenes primordiales o símbolos, y para ello nos apoyaremos en los conceptos de la *resonancia* –que apuntamos previamente– y la *repercusión,* que usa como método Gaston Bachelard en su

[6] JUNG, C.G. "Acercamiento al inconsciente", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 75.
[7] *Ibid.,* 96. "Al estar cargada de emoción, la imagen gana numinosidad (o energía psíquica)".
[8] HENDERSON, J. L. "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 107.

obra *La poética del espacio,* continuando con la estrategia fenomenológica de Minkowski en su obra *Vers une cosmologie* (1936). Según el primero, la relación poética es inversa a lo causal, como se explica en el siguiente texto:

> "Cuando más tarde nos refiramos a la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, *causal.* La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen resuenan los ecos del pasado lejano […]. Es, pues, a la inversa de la causalidad, en la *repercusión*, en la resonancia, tan finamente estudiada por Minkowski, donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética"[9].

Bachelard entiende que un arquetipo dormido no produce la imagen poética. Por el contrario, esta es autónoma, pero puede *despertar* a ese arquetipo. Según este autor, resonancia y repercusión son el resultado de una duplicación. Explica que la repercusión tiene que ver con la carga de profundidad de la imagen en el alma y es única; y la resonancia tiene que ver con los ecos y recuerdos de nuestro pasado en el espíritu y es por ello múltiple y exuberante. Dicho de otro modo, la repercusión dispararía las resonancias y los ecos, tanto de experiencias individuales… como de experiencias de un inconsciente colectivo que se materializasen en "arquetipos dormidos en el inconsciente". De hecho, estas imágenes de arte o arquitectura buscadas en esta investigación son aquellas en las que se intuye un potencial de

[9] BACHELARD, G. *La poética del espacio.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 8.

repercusión-resonancia en la memoria sensorial enterrada en nuestro inconsciente[10].

Por otro lado, si hablamos de experiencias pasadas –en un inconsciente individual o colectivo– como ingredientes necesarios para la simpatía estética, estamos destacando la memoria como aspecto esencial en la experiencia estética de lo inquietante. Sin duda, el recuerdo del horror y del dolor es especialmente persistente en nuestra memoria individual y colectiva. En cualquier caso, y previamente a establecer un vínculo entre una imagen percibida y una memoria/evocación (del miedo o de otro tipo de emoción), conviene matizar las diferencias entre percepción y recuerdo, para lo que nos servimos de Henri Bergson, que afirmó lo siguiente comparando ambos términos: "El recuerdo aparece en todo momento haciendo de doble de la percepción, naciendo con ella, desarrollándose al mismo tiempo y sobreviviéndola porque es de naturaleza distinta a ella"[11].

De este modo, cada recuerdo se redibuja en una imagen difusa y cambiante. No obstante, cuestiona que, a partir de una nueva imagen-experiencia real, o solo con ella, se regrese de modo necesario a otro recuerdo similar por asociación, ya que ese recuerdo pasado tiene su imagen pasada, y

[10] PALLASMAA, J. "The geometry of feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture", en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1986. 450. Sobre este tema podemos recordar la siguiente afirmación de Pallasmaa sobre el arte –que extenderá a la arquitectura–: "*If it lacks the sensory memories that live in our subconscious and link our various senses, art could not be reduced to mere meaningless ornamentation*".

[11] BERGSON, H. *Henri Bergson/Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze.* Madrid: Alianza Editorial, 1987. 51.

esta imagen nueva solo podrá generar un nuevo par de recuerdo y percepción, y afirma: "Un recuerdo que se actualiza tiende a vivir en una imagen. Pero lo recíproco no es cierto, y la imagen pura y simple no me llevará al pasado, más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado"[12].

Si bien Bergson cuestiona el asociacionismo (imágenes que evocan un recuerdo o experiencia pasada de un modo automático), sí deja una puerta entreabierta al añadir "más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado". ¿Cuándo hay una necesidad de hurgar en ese pasado y buscar una evocación de un recuerdo pretérito a partir de una nueva imagen? La siguiente afirmación del mismo autor nos puede aportar la respuesta: "Lo cierto es que si una percepción evoca un recuerdo, lo hace con el objeto de que las circunstancias que han precedido, acompañado y seguido a la situación pasada arrojen alguna luz sobre la situación actual"[13].

Esto es, si una percepción produce unas resonancias de imágenes dormidas en el inconsciente y repercute en él, es porque de algún modo se necesita arrojar luz sobre la imagen actual. Lo cual es característico de lo oscuro y no evidente, es decir, de la imagen simbólica. En esta circunstancia, Bergson sugiere que el recuerdo se evocaría. Nosotros entendemos que las imágenes objeto de estudio sí tienen ese potencial de evocación y de empatía (que no asociación) y por ello buscaremos interpretar las resonancias de las imágenes en la exuberancia de este tipo de ecos cambiantes. En nuestro caso, la "resonancia psíquica que produce una peculiar satisfacción" que describía

[12] *Ibid.,* 49.
[13] *Ibid.,* 60.

Lipps se reescribirá como "una resonancia psíquica que produce una peculiar contradicción".

De la misma manera, al referirnos a que ese tipo de resonancias por imágenes –percibidas o creadas– producen una peculiar satisfacción (dulce o ambivalente), estamos vinculando la experiencia estética al inconsciente. Este sería el último reducto de nuestro núcleo ancestral y el hogar donde –según la escuela de Jung– dormirían en un estado de latencia los arquetipos y se produciría la intermediación simbólica de los sueños. Este psicólogo defiende incluso que la necesidad de nuestro inconsciente de producir símbolos se debe a la represión impuesta por la sociedad científico-laica moderna y es consecuencia de la anulación de gran parte del mundo simbólico:

> "Al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. El hombre se siente aislado del cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva 'identidad consciente' con los fenómenos naturales. Estos han ido perdiendo paulatinamente sus repercusiones simbólicas […]. Esta enorme pérdida se compensa con los símbolos de nuestros sueños. Nos traen nuestra naturaleza originaria: sus instintos y pensamientos peculiares"[14].

Así, a la estrategia compensatoria de producir símbolos a través de nuestros sueños, se podría añadir el hacerlo través de nuestros diseños y creaciones. Y, sin olvidar las objeciones a asociar sueño y creación artística, tal

[14] JUNG, G. C. "Acercamiento al inconsciente", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 95.

como sugiere Theodor W. Adorno[15], sí pueden compartir parcialmente el núcleo inconsciente, teniendo en cuenta el aviso del mismo autor: "En el proceso productivo artístico, las agitaciones inconscientes son uno más de los muchos impulsos y materiales"[16]. Asumiendo que el inconsciente es una más de las partes actoras del proceso creativo, será donde pongamos el foco en este apartado, por ser el laboratorio donde se almacena el principal material que tendrá que ver con la experiencia estética de lo inquietante, que se podría manifestar mediante ciertas imágenes entretejidas con emociones.

Uno de los pensadores que más incidirá en el componente estético de este tipo de manifestaciones del inconsciente será Jacques Rancière. Según este filósofo, el inconsciente y su necesidad de salir a la superficie buscando distintas válvulas de escape no solo son involuntarios y tienen una naturaleza psíquica, sino que tienen, además, un componente estético. Rancière, que reinterpreta en su obra *L´inconscient esthetique* (2005) las teorías freudianas aplicadas a la estética, postula la no causalidad entre el conocimiento consciente y la acción creadora, o, en otras palabras, la existencia de un *inconsciente estético,* que se sitúa "entre el conocimiento y el desconocimiento, sentido y el sinsentido, *logos* y pathos, lo real y lo fantástico"[17]. Este modo de actuar del proceso creativo no ha sido constante

[15] ADORNO, T.W. *Teoría estética.* Madrid: Akal, 2004. 19. Este autor cuestiona la tradición de la teoría psicoanalítica del arte al sugerir lo siguiente: "El psicoanálisis entiende las obras de arte como sueños durante la vigilia". 19.
[16] *Ibid.,* 19.
[17] RANCIÈRE J. *The Aesthetic Unconscious.* Cambridge: Polity Press, 2010. 53. (Trad. del A. Cita original: *"Freud seeks, that is, to reestablish proper order in the way art and the thought of art situate the relations between knowing and not knowing, sense and non-*

en la historia, y Rancière coincide con muchos otros autores al hablar de una explosión de esta dinámica a partir del Romanticismo y de lo que él denomina la *revolución estética*. Allí se pondría más en valor el pathos (el mismo de la tragedia griega personificada en *Edipo rey*) fusionándose con el logos. El nuevo arte, cuyo máximo exponente según este autor es la escritura, hace que el escritor, por un lado, utilice como un paciente a modo de desahogo el material aportado por el inconsciente individual y colectivo (pathos); pero, por otro lado, él mismo, a través de su obra, realizaría un ejercicio de psicoanálisis e interpretación de la sociedad que le rodea y de sí mismo (logos), para lo cual Rancière hace la siguiente comparación: "El escritor es así un geólogo o arqueólogo explorando los laberintos de la sociedad y, más tarde, los de sí mismo"[18]. Esta asociación (el escritor como psicólogo), que se podría extender a creadores de todo tipo de producción artística, nos invita a hacer arqueología de esa vocación arqueológica que han experimentado varios escritores y filósofos; y a explorar a partir de ahora el origen y los rastros de ese horror como subproducto de un inconsciente estético.

---

sense, logos *and* pathos, *the real and the fantastic").* Existe una edición argentina de esta obra en castellano (Del Estante Editorial, Buenos Aires, 2005) pero esta no ha sido localizada en España.

[18] *Ibid.,* 37. (Trad. del A. Cita original: *"The writer is thus a geologist or archeologist exploring the labyrinths of the social world and later those of the self"*).

1.2. ETIOLOGÍA DE LA INQUIETUD EN EL ARTE

Desde siempre, todas las culturas han estado marcadas en mayor o menor medida por diferentes amenazas y han convivido con la inquietud, la cara encubierta de dos sentimientos diferenciados: el terror y el horror[19]. Este fenómeno es una carga del ser humano desde los tiempos más remotos, y se asociaba a los peligros de la naturaleza y de las impredecibles potencias divinas. Con el paso del tiempo y mediante los avances de la ciencia, esa naturaleza amenazante ha ido siendo sometida y las *potencias divinas* han sido desmanteladas en el contexto de la cultura occidental. A pesar de ello, varios autores sugieren que el temor no solo no desaparece, sino que se refuerza en la época contemporánea. Una posible causa de ese retorno se debería a las propias acciones del hombre y sus consecuencias. Entre las voces que piensan así, escogemos a Jung, que escribe el siguiente texto –en el ensayo citado previamente "Acercamiento al inconsciente"– de gran interés por comparar nuestras emociones (pathos) y angustias contemporáneas con las de épocas más remotas: "[…] las emociones que nos afectan [a nosotros y a nuestros antepasados ancestrales] son las mismas. De hecho, los terrores que proceden de nuestra complicada civilización pueden ser mucho más amenazadores que los que el hombre primitivo atribuye a los demonios"[20]. Jung habla de terror, y

[19] Aunque ambos conceptos se suelen utilizar indistintamente, conviene recordar su diferencia: el terror es el miedo intenso por una amenaza real, mientras que el horror es una emoción en la que hay un miedo por algo irreal (amenaza irracional). El horror tiene una segunda acepción: un rechazo o una repugnancia (física o estética).

[20] JUNG, G. C. "Acercamiento al inconsciente", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 45.

no de horror. Sin entrar a valorar su grado de realismo o pesimismo, su texto viene a decir que, a pesar de las conquistas científicas y superaciones, o precisamente debido a ellas –y a sus efectos secundarios, que se nos escapan de las manos–, el hombre contemporáneo, que se creía inmune al miedo asociado a lo primitivo, se reencuentra con este (por más que se intente reprimir y evitar mediante distintas estrategias).

Figura 1. BEATO DE LIÉBANA. *Espíritus inmundos en forma de sapo salen de la boca del dragón, de la bestia y del pseudoprofeta* (lámina 441), en *Commentarius in Apocalypsin. Códice de Fernando I y Doña Sancha* (S. XI, ca. 1047). Biblioteca Nacional de España, Madrid. La imagen de este tipo de láminas representaba un terror objetivo para el hombre medieval, y para el hombre occidental contemporáneo un horror subjetivo y superstición.

La cita anterior tiene más de 50 años, pero encontraremos reflexiones posteriores en esa línea, y por ese motivo la podemos tomar como referencia de uno de los estados de ánimo de la posmodernidad. Volviendo a la reflexión

de Jung, merece la pena que realicemos una segunda lectura. Según esta, la reaparición del miedo podría tener raíces profundas en el núcleo más íntimo del ser humano; como algo que formase parte de su esencia más irracional ("sus demonios"), al margen de la cultura y época vivida y de las amenazas coyunturales, reforzando aún más ese parentesco con el hombre primigenio.

A su vez, cabe preguntarse cuáles han sido las principales defensas que ha tenido el ser humano para soportar y convivir con la sombra de ese horror y terror a la que se refieren autores como Jung. Sobre esta cuestión, hay bastante unanimidad en la antropología y la historia en que dos de las vacunas principales contra esa inquietud fueron la religión (y sus precedentes de magia y animismo) y el arte, ambas sólidamente fusionadas entre sí en sus comienzos y en parte de su andadura. Sobre el arte como cura contra la angustia vital, nos viene a la memoria la siguiente afirmación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia:* "Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, se aproxima a él el arte, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia, convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir […]"[21].

En épocas remotas, el tótem, las bestias, los dioses y demonios eran imágenes temidas pero obsesivamente representadas, donde se mezclaban de modo ambivalente sentimientos opuestos de odio/amor, dolor/placer, para soportar la *náusea* que describe Nietzsche. De hecho, su texto sugiere que para el hombre primitivo su arte representativo del miedo era una conjura de supervivencia que le protegía del temor real o imaginario. Estando en una fase

[21] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia.* Madrid: Alianza Editorial, 2012. 95.

aún introductoria al tema sobre el que profundizaremos más adelante, nos permitimos dar un salto en el tiempo y buscar la mirada de un filósofo del siglo XX como Eugenio Trías para que nos aporte más luz sobre este punto. Escribe Trías en su obra *Lo bello y lo siniestro:* "Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo"[22].

Esta reflexión explicaría por qué el arte, como *hijo del miedo,* reflejaría desde su génesis y en distintas manifestaciones culturales el terror y el horror de un modo ritual (en mayor o menor grado, de un modo explícito o velado). Si bien ese *exorcismo* podría haber tendido a neutralizarse conforme las sociedades fueron evolucionando e ilustrándose, la sombra del miedo seguiría acompañando, según Trías y otros autores, al hombre moderno; con el agravante del declive de la influencia de la religión como consuelo colectivo –símbolo de lo cual fue el "acta de defunción de Dios" firmada por Nietzsche–. En esta precaria situación, medita Trías, este hombre civilizado necesitaría el arte más que nunca como elemento de contrapeso de cara al abismo: "Solo el arte es capaz de producir verdadero consuelo en un mundo sin religión"[23]. Pero no cualquier arte. De acuerdo con el filósofo, el hombre occidental moderno buscaría a toda costa reconquistar un arte cercano a lo perturbador: "La reflexión estética occidental […] muestra una orientación definida hacia la conquista, hacia el placer estético de los territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su 'progreso' se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer lo doloroso, y en conceder a esa

[22] TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 81.
[23] *Ibid.,* 81.

mutación el concepto estético adecuado"[24]. En otras palabras, la recuperación de lo desasosegante en el arte, que nos produce un placer con remordimiento, sería un ejercicio de exorcismo moderno análogo al arcaico, para poder soportar la huella del miedo. Se respondería así, según Trías, "como forma preventiva y de defensa respecto amenazas internas y externas que acosan por todas partes"[25].

Entendemos que para este pensador las *amenazas externas* son las nuevas situaciones alarmantes contemporáneas –de las que hablaremos más adelante– basadas en una realidad o potencialidad real, y por ello tienen que ver con el terror. ¿Cuáles son entonces las *amenazas internas* que se mencionan en la cita anterior, las que se relacionarían con el horror como mecanismo de defensa? Trías explica su visión de estas en el siguiente texto –en el que usa como metáfora la novela *El corazón de las tinieblas* de Conrad (1899)– donde describe un viaje iniciado por el Romanticismo:

> "Desde el Romanticismo, el arte parece iniciar una nueva singladura, y en esa singladura estamos hoy: la promoción iniciática de un movimiento tentativo, aporético, aproximativo de acercarnos a esa fuente temida, presentida y deseada de donde brota la belleza; remontar río arriba hasta llegar, como en *El corazón de las tinieblas* de Conrad, a un fondo selvático y abismal, de terror y de delicia, en donde se halla escondido el núcleo vital de lo humano, su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto […]

[24] *Ibid.,*148.
[25] *Ibid.,*81.

> la matriz misma de lo simbólico. De momento, se nombra negativamente su núcleo (lo inconsciente) […]"[26].

Trías no es el primero en entender esta aproximación del Romanticismo y de ciertos movimientos artísticos del siglo XX al miedo, pero hemos optado por escogerlo entre otras fuentes consultadas por dos motivos: primero, porque explica con gran nitidez su versión de ese núcleo de atracción atávico e instintivo. Y, en segundo lugar, porque su visión de una exploración del presente al pasado (como funciona la operación de la *excavación* en la arqueología) nos invita a seguir esos pasos. De este modo, apoyándonos en el símil del viaje iniciático de Conrad que reinterpreta Trías, en esta parte de la investigación se realizará una travesía –sin la carga de la arquitectura– partiendo del *delta* de los nuevos temores contemporáneos *río arriba* hacia los estrechos, laberínticos y oscuros *afluentes del río:* nuestro inconsciente más ancestral. Allí habita en la novela de Conrad el explotador de marfil Kurtz (el general renegado Kurtz en la transformada versión cinematográfica *Apocalypse Now* de Ford Coppola), que simboliza según este autor lo salvaje y el horror primigenio que acecha al hombre "civilizado"[27] –su minotauro–, uno de cuyos reductos estaría en la jungla del arte. Su rastreador, Marlow (Willard

[26] *Ibid*., 80.

[27] Debemos aclarar que no queremos asociar *primigenio* a lo "primitivo" y "salvaje" y *contemporáneo* a lo "sofisticado" y "civilizado". Estudios antropológicos contemporáneos han sacado a la luz aspectos muy sofisticados de épocas primigenias, del mismo modo que estudios sociológicos exponen aspectos "salvajes" propios del mundo moderno. Nuestro propósito es subrayar la intención que da este autor en la búsqueda de un "lado salvaje" primitivo, que en realidad podríamos reinterpretar como una búsqueda de un "lado salvaje" atemporal, desvinculado tanto de lo primitivo como de lo moderno.

en la película) representa por su lado al creador o artista, que mitifica al personaje de Kurtz durante el viaje en el río y siente de modo simultáneo repulsión y atracción por él.

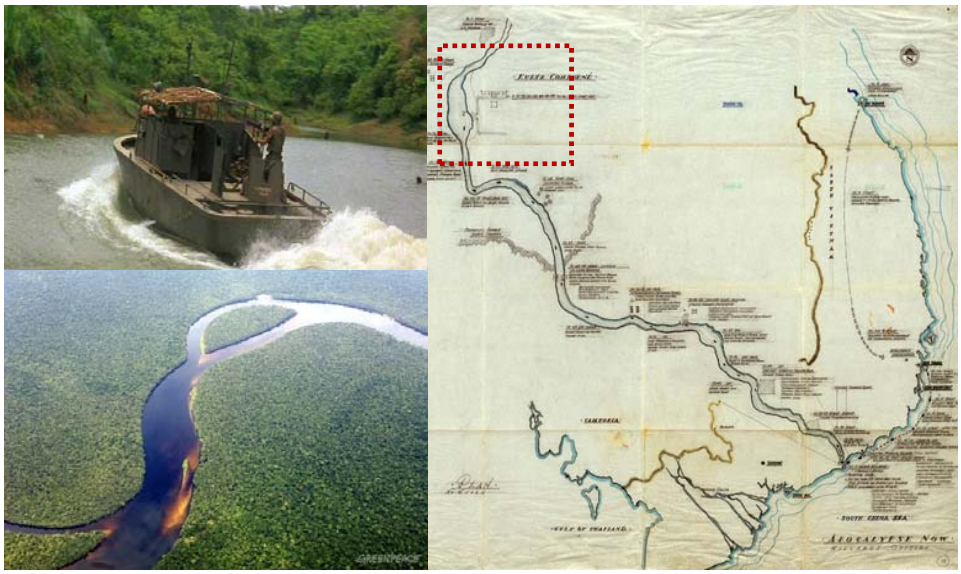


Figura 2. Imagen superior izquierda: fotograma de la película *Apocalypse Now* (1979). Imagen inferior izquierda: vista aérea del río Congo, fotografía de EINBERGER, T. Fuente: Greenpeace. Imagen derecha: mapa imaginario del recorrido en barca y escenas de *Apocalypse Now* en un río en Camboya (en realidad la película se rodó en Filipinas). Se señala la ubicación del campamento de Kurtz. TAVOULARIS, D. Director artístico de la película.
Fuente: https://www.tumblr.com/search/academy%20treasures

En nuestro recorrido nos detendremos en varias etapas asociadas a distintos periodos y categorías estéticas: partiendo de la era poshumana que se anuncia en el arranque del siglo XXI, continuaremos en el arte degenerado o *entartete Kunst* del siglo XX; en lo sublime; en lo siniestro*;* en lo dionisiaco y su variante de lo grotesco; y, finalmente, nos detendremos en la fusión de estos dos últimos ramales en el último afluente: el horror ancestral. El objetivo de la

exploración será detectar varios de los posibles orígenes de la inquietud del hombre, para poder más adelante identificar en estos estados unas imágenes primordiales o arquetipos que puedan ser evocados como resonancias de casos en los campos del arte en la primera parte de la investigación y de la arquitectura en la parte final. Asimismo, tal y como nos marcamos en los objetivos específicos de la tesis, en esta travesía se perseguirá un imaginario del horror en cuanto a su acepción psicológica como emoción de inquietud por algo irracional que transmite una experiencia estética. En cambio, la segunda interpretación del término como rechazo estético (la aversión por lo desagradable, lo feo) no será el objetivo a analizar, si bien ambas variantes pueden convivir en ciertos casos.

1.2.1. Globalización y miedo posbiológico

La primera etapa del recorrido que iniciamos transcurre en la sociedad actual, donde los nuevos temores del hombre contemporáneo provienen, en una primera aproximación, de aquellos característicos de la sociedad de la globalización coincidente con las décadas finales del siglo XX y los inicios del XXI**.**

La última ola de globalización no es inmune a la inquietud; muy al contrario, del mismo modo que se globalizan los grandes avances de la humanidad, las nuevas amenazas siguen el mismo esquema expansivo. Es cierto que, en general, muchos indicadores del siglo XXI son objetivamente mejores que los heredados del siglo anterior; pero no es menos cierto que, por un lado, estamos sobreinformados de los desastres y peligros potenciales (siendo más conscientes de ellos que nunca); y, por otro, no está claro que estos últimos sean más o menos alarmantes que los del siglo pasado. Sin

ánimo de ser reduccionistas, y a modo introductorio, citamos algunas de esas amenazas específicas por considerarlas especialmente relevantes y por ser posibles temas a tratar en manifestaciones artísticas hoy en día: cambio climático, superpoblación, agotamiento de materias primas, virus incontrolados, amenazas termonucleares, terrorismo global, *Big Brother,* manipulaciones genéticas, colapsos financieros y cibernética e inteligencia artificial[28]. Varias de estas son, según algunas voces, consecuencias y desarreglos del creciente frenesí científico y consumista (recordemos a filósofos como Edgar Morin, que denuncian una suerte de *inteligencia ciega*[29]*,* por estar exclusivamente dedicada a la ciencia y la tecnología de un modo autónomo y no estratégico); y derivadas de situaciones imprevistas de diversas ramas de conocimiento cuyo origen fue filantrópico (utopías transformadas en distopías, que tiene mucho que ver con lo que trataremos en esta indagación). Además, todas ellas –inmediatas o lejanas, probables o improbables, latentes o en desarrollo– cuentan con una base científica no imaginaria, y por ello su posible efecto sería la manifestación del terror por lo real.

Por otro lado, quizás varios de los nuevos temores no son en esencia tan diferentes de los primitivos. Cambiarían, eso sí, las potencias divinas: los hombres pasarían a ser los antiguos dioses imprevisibles de poder ilimitado,

[28] Se citan estas amenazas recogidas por dos expertos en el tema, el filósofo Nick Bolstrom y el astrónomo Milan M. Ćirković en su obra *Global Castastrophic Risks*. Oxford University Press, 2011.

[29] MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo.* México, D.F.: Gedisa Mexicana, 2004. 27.

capaces de lo mejor y lo peor, en una relación bipolar en la que todos seríamos en mayor o menor medida causantes y cómplices de los desastres y, simultáneamente, sus víctimas. Y si bien serían otros los agentes causantes podrían percibirse raíces comunes, como si estuviésemos recuperando –en un angustioso *déjà vu*– una a una, remotas amenazas que generaciones anteriores creían superadas o en vías de serlo. Por poner un ejemplo, en la revolución industrial se dio por dominada la naturaleza, que dejó de ser una fuente de temor: el cambio climático y sus futuras –y presentes– consecuencias demuestra que no es así. En el siguiente gráfico se hace una aproximación a esta idea proponiendo una comparación de ambas versiones del terror, vinculando a cada uno de los peligros potenciales contemporáneos elegidos en este subepígrafe su reflejo ancestral:

Terror ancestral	**Terror contemporáneo**
Naturaleza incontrolada	Cambio climático
Hambre y falta de recursos	Cambio climático/superpoblación/crisis financieras
Enfermedad atávica (peste, etc.)	Virus incontrolados
Apocalipsis	Amenaza termonuclear
Guerra	Terrorismo global
Dioses observando nuestros actos	*Big Brother*
Extinción por una nueva raza	Manipulaciones genéticas/inteligencia artificial

Tabla 1. Fuente propia.

A continuación, pasaremos a esbozar varios casos de estos temores modernos, ya que reaparecerán en capítulos posteriores como materia prima del imaginario de lo inquietante en el arte. Comenzaremos por la inteligencia artificial. Esta fue en un principio un proyecto prometeico y, sin embargo, a pesar de su mayoritario entusiasmo dentro y fuera de la ciencia, comienza a generar cada vez más alarmas entre ciertos científicos y expertos. Por ilustrar este desasosiego, recurrimos al testimonio de alguien no sospechoso de tener una mentalidad anticientífica como Stephen Hawking, que ya advierte en una entrevista en 2014[30] de los riesgos reales sobre el diferencial de evolución entre los humanos (lento, por depender de factores biológicos) y las máquinas, exponencialmente más rápido de acuerdo con la ley de Moore[31].

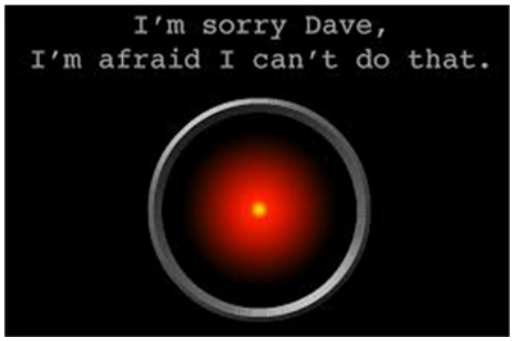


Figura 3. Imagen de computadora Hal 9000.
KUBRICK, S. *2001: A Space Odyssey*.

Un ejemplo icónico de esta sensación de desazón por la inteligencia artificial y su perturbadora capacidad de aprender y transformarse

[30] DAVIES, S. "Hawking warns on rise of the machines", en *Financial Times* 2-12-2014. Fuente: https://www.ft.com/content/9943bee8-7a25-11e4-8958-00144feabdc0
Stephen Hawking afirma en la entrevista lo siguiente: "*The primitive forms of the Artificial Intelligence are useful. But I think the development of full artificial intelligence could spell the end of the human race. Once humans develop artificial intelligence, it would take off on its own, and re-design itself at an ever increasing rate. Humans, who are limited by slow biological evolution, couldn´t compete and would be superseded*".
[31] La ley de Moore establece la duplicación de la capacidad de las computadoras cada 18 meses.

(Neural Turing[32]*)* trasladado al campo de la creación es la computadora Hal 9000 de la película dirigida por Kubrick *2001: A Space Odyssey* (1968), máquina que se rebeló contra sus creadores en una actitud próxima a lo humano. En el auge de su insurrección hay una esclarecedora escena en la que el ordenador le comunica al tripulante Dave, que está en el exterior de la nave, que no va a abrir la compuerta que le salvaría la vida; y lo dice de este modo, mostrando unos inquietantes buenos modales: "*I am sorry Dave, I'm afraid I can't do that*"[33] ("Lo siento, Dave, me temo que no lo puedo hacer" [abrir la compuerta que te salvaría]).

Hemos hablado de inteligencia artificial, y debemos incorporar más modalidades del miedo contemporáneo. Para ello, y a partir de ahora, nos apoyaremos en el punto de vista del filósofo y urbanista Paul Virilio reflejado en la entrevista que le realizó el artista Enrico Baj publicada en 2007 bajo el título *Discurso sobre el horror en el arte.* No por alinearnos con él –quizás demasiado inclinado hacia un catastrofismo tecnológico–, sino por ser, entre los autores de consulta de un periodo reciente, el que más trata sobre estas especies, dándoles una pátina perturbadora precisamente por su visión personal pero perfectamente defendida. Visión que al fin y al cabo nos beneficia si lo que buscamos no es un diagnóstico de la amenaza de la

[32] El proceso de *Neural Turing* permite que las máquinas se programen a sí mismas como hacen los humanos, observando el entorno y aprendiendo.

[33] Nos desviamos en este punto, ya que no podemos evitar asociar los buenos modales de Hal 9000 con los educados verdugos de Josef K. en *El proceso* de Kafka en la escena final de su ejecución.

tecnología sino una propuesta de *bestiario* tecnológico referencial del que se pueda nutrir el arte moderno.

Sobre la inteligencia artificial, Virilio comenta en esa entrevista su alianza con el robot –que puede adoptar rasgos biológicos e incluso humanoides– como brazo ejecutor de aquella. Haciendo un breve recorrido histórico, nos recuerda que los primeros robots albergaban personas dentro, desde el jugador de ajedrez de Wolfgang von Kempelen en el siglo XVIII, hasta el coche, que es un robot conducido por un piloto. Posteriormente, continua, el robot se está independizando de las personas gracias a la inteligencia artificial (desde el robot autónomo hasta el coche autónomo, etc.). Y recuerda que la tendencia futura será la invasión del "robot miniaturizado en el cuerpo"[34], es decir, la cohabitación de dos inteligencias (una biológica y otra cibernética) que podrían entrar en conflicto.

Continuando con este autor, recuerda que, tras el descubrimiento del mapa del genoma humano[35], a la evolución de la máquina le acompaña otro aspecto no menos perturbador: la manipulación del cuerpo mediante la transformación genética como una segunda fase de evolución biológica. Según Virilio, esta nueva ingeniería tiene el potencial de producir, entre otras muchas, dos familias de especies nuevas: los monstruos y los clones; monstruos generados o bien por experimentos controlados en hibridaciones transgénicas como "el pollo de cuatro patas del que sacar cuatro muslos",[36] que pone como

[34] VIRILIO, P. y BAJ, E. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2013. 17.
[35] *Ibid.,* 36.
[36] *Ibid.,* 23.

ejemplo ilustrativo, o bien por accidentes genéticos que se han ido de las manos. Estas quimeras pueden ser el resultado de hibridaciones contra natura o de otras manipulaciones que pueden producir desde deformidades hasta alteraciones de tamaño en los seres afectados (nos viene a la memoria, en el campo del cómic y el cine, el gigantismo de Godzilla, monstruo de serie B japonesa de los años cincuenta, hijo de una alteración genética por una prueba termonuclear). La segunda familia del imaginario de las alteraciones genéticas es la de los clones o repeticiones en serie del mismo ser biológico como si se tratase de un producto industrial, del que la ciencia ficción ha sacado bastante partido.

Asimismo, y sumada a estas especies, podemos considerar una más a tener en cuenta: el ciborg, ser en el que se mezcla lo biológico y lo artificial, (con sus posibles variantes, que comienzan a identificar expertos en el tema como los bioorgs, los geoborgs o los silorgs[37]). Estas y las anteriores formas (las genéticas, el robot y la inteligencia artificial) anuncian, según Virilio, una nueva etapa que comienza a ser esbozada por científicos e ingenieros

[37] Entre las fuentes consultadas, hemos seleccionado el siguiente artículo "El humano del futuro da miedo", de Sergio Fanjul, publicado en octubre de 2015 en el diario digital *El País.*
(http://elpais.com/elpais/2015/10/14/buenavida/1444816379_988339.html).
En el artículo, se pregunta a José Luis Cordeiro (profesor de la Universidad de la Singularidad de Silicon Valley, creada por instituciones como Google o la NASA) si seremos ciborgs en el futuro, a lo cual responde: "El futuro es más complejo que eso…Veremos una explosión de nuevas formas de vida inteligentes". Y apunta a nuevos términos para las nuevas especies poshumanas, como "los bioorgs (organismos modificados proteínicamente), los geborgs (modificados genéticamente) o los silorgs (organismos basados en silicio)".

especialistas en este campo futurible[38]: la época *posbiológica* o *poshumana,* tal y como anticipó Huxley en *Un mundo feliz* (1932) en su descripción de una sociedad distópica basada en la revolución de la biotecnología.

Figura 4. El artista-ciborg Neil Harbisson muestra la operación de la implantación de su antena-prótesis para poder sentir los colores que su acromatopsia le impedía visualizar. *D&AD Judging Week*, 22 de abril de 2015.

Otro tema que merece la pena tratar como factor de oportunidad pero también de amenaza es el de la obtención de información, el gran vector que ha permitido el frenético avance de la globalización. El vértigo vital generado por esta expansión ha ido creciendo conforme avanzaba gracias, en un primer paso, a los medios de comunicación, desbocándose exponencialmente a partir de los años noventa del pasado siglo con la entrada en carga de Internet. Uno

[38] *Ibid.,* Según el ingeniero de Google Raymond Kurzweil, la confluencia de técnicas como "la nanotecnología, la biotecnología, la ingeniería genética, la inteligencia artificial, la clonación terapéutica, la farmacología o la ciencia espacial" generarán este nuevo personaje poshumano.

de los pioneros en considerar la información como variable evolutiva fue Marshall MacLuhan, padre del concepto de *aldea global*. MacLuhan, en su obra *Guerra y paz en la aldea global* (1968), en la que Quentin Fiore ilustra la parte gráfica, establece tres grandes periodos, que se definen dependiendo del modo de obtener información, y que resumimos a continuación[39]: 1) Época prealfabética: sociedad tribal, mitológica y de lenguaje oral, centrada en el oído como herramienta. La información en el ámbito de la tribu (pequeña) llega en tiempo real, y no llega la información exterior (sistema autárquico); 2) Época alfabética: sociedades burguesas, sustentadas en la escritura y posteriormente en la imprenta, basadas en la vista como herramienta de difusión de comunicación. La información no se recibe de forma inmediata, estableciéndose un margen de tiempo entre acción y reacción; 3) Época eléctrica: según MacLuhan, esta época está aterrizando de modo vertiginoso a partir de los años sesenta del pasado siglo. Establece que con las computaciones eléctricas desaparecen el espacio y el tiempo: la inmediatez de la recepción de la información, en cualquier rincón del globo, hace

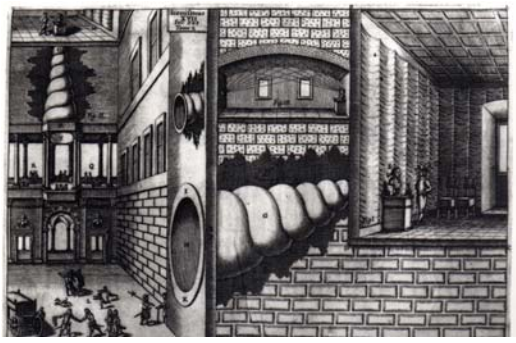


Figura 5. KIRCHER, A. *La oreja espía* (que intuimos como antepasado del futuro *Big Brother*) en *Musurgia universalis*, vol. 2. 303.

[39] MACLUHAN, M. y FIORE, Q. *Guerra y paz en la aldea global.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1971.

renacer el sentido tribal como globalidad propio de la época prealfabética[40].

Uno de los riesgos de la época eléctrica y su inmediatez informacional –cuya última manifestación es el *Big Bang Data*– sería, según numerosos expertos, su desmesura inasumible para nuestra capacidad mental y tiempo de vida. Curiosamente, ese infinito se nos presentaría a través del foco finito de una pantalla, que pasa a ser la *ventana al mundo,* sobre lo que Virilio sentencia algo muy significativo (y arquitectónico, al tratar de ventanas y casas): "Y aunque todavía hay ventanas, ya nadie mira por ellas. Volvemos a casa y nos ponemos delante de la pantalla"[41]. Esas ventanas-pantalla, continúa este pensador, anuncian un nuevo concepto: la transparencia digital o *trans-apariencia* (la transparencia del espacio de transmisión a tiempo real), que explica de un modo muy sencillo: "Una cámara de vídeo y una pantalla permiten hacer transparente una pared"[42]. Podremos entonces ver infinidad de situaciones como si nuestro ojo alcanzase lo ilimitado; pero la contrapartida es simétrica: también nuestras paredes pasan a ser *transparentes* y de hecho estamos potencialmente sometidos a una estrecha vigilancia a través de

[40] Estos conceptos calan a partir de los años sesenta, también en la disciplina de la arquitectura. Por ejemplo, en España, en la revista *Nueva Forma* (nº de mayo de 1968) con el título revelador "En la encrucijada del presente: agonía, utopía, renacimiento" (con una conciencia de que en esos años algo está cambiando de un modo comparable al cambio que supuso el Renacimiento), Juan Daniel Fullaondo escribe un trabajo que incluye un artículo específico sobre MacLuhan y las inevitables influencias de los medios de información y de la nueva época eléctrica en la arquitectura. Esta época genera en cualquier caso un nuevo optimismo *(renacimiento)* y paralelamente un nuevo temor y pesimismo por el vértigo implícito en la complejidad.

[41] VIRILIO, P. y BAJ, E. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2013. 8.

[42] *Ibid.,* 18.

imágenes que nos pueden grabar en espacios públicos, rastros electrónicos que dejamos, imágenes en nuestras en redes sociales, etc., cumpliéndose así la distopía del ubicuo vigilante *Big Brother* de la novela *1984* de George Orwell (1949).

Hasta ahora hemos dado unas pinceladas de temores propiamente modernos, pero cabría preguntarse si entre ellos hay un vínculo más profundo, o un nivel de miedo que los englobe. Quizás ese candidato podría ser el vértigo vital por la *complejidad* (emparejada con la globalización). Morin, uno de los autores de referencia en este tema y al que nos referíamos al principio de este subepígrafe, nos recuerda que a raíz de "la teoría de la información, la cibernética, la teoría de sistemas, el concepto de auto-organización"[43] se pone el foco en este concepto/problema a finales de los años sesenta del pasado siglo, pero sin resolverse. Uno de los paradigmas del pesimismo asociado a esa complejidad irresoluble podría ser representado por el teorema de Gödel, que Morin resume de este modo:

> "El teorema de Gödel, aparentemente limitado a la lógica matemática, vale *a fortiori* para todo sistema teórico: demuestra que en un sistema formalizado, hay por lo menos una proposición que es indecidible. Esa indecidibilidad abre una brecha en el sistema que se vuelve, entonces, incierto. Es cierto que la

[43] MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*. México, D.F.: Gedisa Mexicana, 2004. 24.

> proposición indecidible puede ser demostrada en otro sistema, en verdad un metasistema, pero este tendrá también su brecha lógica"[44].

Este principio de incertidumbre intenta demostrar la mitológica intuición del talón de Aquiles: su creencia implicaría asumir que los sistemas teóricos y científicos tienen, al menos, una brecha. Por ese motivo, nos decantamos por pensar que este teorema bien podría simbolizar la angustia intelectual de nuestra época. Esas brechas pueden ser conceptuales, y también pueden materializarse en los *accidentes,* los efectos secundarios de las nuevas tecnologías, que evidentemente no son infalibles. Al hilo de lo anterior, Virilio proclama: "No hay técnica sin accidentes. Cada vez que se inventa una nueva técnica de transporte, de transmisión o de información, nace inmediatamente la posibilidad de un accidente asociado"[45].

Con todo, esa incertidumbre existencial por la complejidad y la imprevisibilidad de las consecuencias del desarrollo científico nos resulta remotamente familiar. No deja de ser quizás la variante contemporánea de la incertidumbre por las potencias divinas que sentían nuestros ancestrales antepasados. De hecho, los pensadores más alineados con el pesimismo tecnológico sugieren que la ciencia y la tecnología tiene atributos de una nueva *superstición* del hombre moderno. Si así fuese, esta situación de sumisión permitiría pagar como un peaje necesario los imprevistos, amenazas y accidentes asociados a la tecnología (como los antiguos sacrificios humanos o

---

[44] *Ibid.,* 72.
[45] VIRILIO, P. y BAJ, E. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro Libros, 2013. 24.

los castigos de los dioses) por obtener a cambio los premios (los grandes avances e innovaciones que se publicitarían convenientemente). Incluso, superando la superstición, algunos autores hablan de "religión", como cuando Virilio vincula la inmediatez y ubicuidad de las comunicaciones como características típicas de una realidad "divina" [46], en su sentido más ambivalente de mezcla de atracción y rencor. Al fin y al cabo, los extremos del pensamiento del fin de siglo se posicionan entre un positivismo embriagador en esta carrera científico-consumista y un pesimismo y vértigo primordial por el progreso descontrolado y sus consecuencias.

1.2.2. Horror y siglo XX: del *entartete Kunst* al arte del motor

A partir de ahora, exploraremos de qué modo el arte moderno, como termómetro de su época, recoge y muestra los síntomas de lo perturbador de la sociedad contemporánea que hemos identificado previamente. De hecho, numerosos críticos defienden que ese acercamiento al horror iniciado en el Romanticismo (donde se hizo fuerte en los campos de la literatura y la poesía) se ha desatado con especial virulencia a partir de comienzos del pasado siglo en el arte, alcanzando incluso otros campos hasta ahora relativamente inmunes a este *virus* como la música (es inevitable pensar en obras como *Wozzeck* de Alban Berg, *El gran macabro* de György Ligeti, *Los demonios de Loudun* de Krzysztof Penderecki o *Metástasis* del compositor y arquitecto Iannis Xenakis). Asimismo, nuevas disciplinas como el cine ya nacen

[46] *Ibid.,* 31. "Ubicuidad, inmediatez e instantaneidad son los tres atributos de Dios. En la medida en que pretenden alcanzar esos tres atributos, las nuevas tecnologías pretenden lo divino, divinizar la ciencia".

contagiadas por esta tendencia (comenzando por el cine expresionista, pasando por *El ángel exterminador* de Buñuel o *Vértigo* de Hitchcock, y continuando con Kubrick y Lynch entre otros). Con todos estos frentes abiertos (arte, literatura, poesía, música, cine), en este apartado nos centraremos en el arte del horror del siglo XX como campo de análisis por sus fuertes intersecciones con la arquitectura.

Para identificar este arte, nada mejor que recurrir a sus inquisidores. De todos ellos, destaca por su especial contundencia y obsesión el nacionalsocialismo alemán de los años treinta del pasado siglo, que institucionaliza el desprecio hacia este arte moderno –tachado de estar impregnado de horror psicológico y/o estético– personalizando en un heterogéneo grupo obras que eran denominadas en conjunto como *entartete Kunst* (arte degenerado). Este tipo de *mirada* a la producción artística había sido reactivada irónicamente por el crítico de arte y médico austrohúngaro de origen judío Max Nordau, quien publica en 1892 su libro *Degeneración (Entartung).* En esa obra, el autor defiende que la sociedad que le ha tocado vivir está en un proceso de degradación y que el arte no hace sino reflejar esa tendencia y a su vez catalizarla. Para intentar demostrar su tesis analiza como casos a estudio a diversos autores del campo de la poesía, la literatura, la música y la filosofía como Joris-Karl Huysmans, Conde de Lautréamont, Maurice Maeterlinck, Stéphane Mallarmé, Nietzsche, John Ruskin, Algernon Charles Swinburne, Arthur Schopenhauer, Paul Verlaine, Richard Wagner, Walt Whitman, Zola y Oscar Wilde. De ellos critica su *obsesión* por la decadencia, lo morboso, el esnobismo, la brutalidad, la fealdad y, en definitiva, el pesimismo. Su análisis es de tono científico y marcado por su formación como médico. Así, su obra mantiene una estructura en capítulos de perfil médico como “síntomas”, “diagnóstico”, “etiología”…, clausurando esta con una propuesta

de "terapéutica" para el siglo XX. Por su parte, la etimología de *Entartung* proviene del prefijo *ent-, alejado de* en alemán, y el nombre *Art,* galicismo por *arte.* Con este nombre cabe señalar todo lo que se pueda considerar "alejado", "desviado" o "patológico" tanto en las nuevas manifestaciones del arte moderno como en ciertas expresiones del arte antiguo. Sin embargo, la *Entartung* no es un concepto exclusivo del nacionalsocialismo ni fue inventado por Nordau, sino que es anterior a este autor. En realidad, tiene su origen en la medicina (alejado del arte en el sentido de *alejado de la salud,* o, en otras palabras, *enfermedad, degeneración*), pero en el siglo XIX se traslada al terreno de la estética y se comienza a utilizar por críticos de arte en un sentido un tanto negativo, sobre todo por figuras del Romanticismo como Schlegel (sin llegar, por supuesto, al nivel inquisitorial de la Alemania del nacionalsocialismo).

Cuando este término se politiza pasa a simbolizar la máxima expresión de lo amenazante para la buscada pura cultura aria (en oposición a lo judío, comunista y no alemán): allí nace la leyenda negra y heroica del *entartete Kunst.* Para ilustrar esta situación, en 1937 se inaugura una atípica exposición sobre arte moderno en el *Haus der Kunst* de Munich, llamada precisamente "Entartete Kunst". En esa exhibición los cuadros, estigmatizados como *enfermos* o *monstruos del arte,* son expuestos desordenadamente con comentarios satíricos para su escarnio público, como un preludio de lo que estaba por llegar no con el arte, sino con grupos étnico-religiosos considerados adversos (como es bien sabido, la ridiculización de los *monstruos* o grupos *desviados* suele ser la fase previa a su persecución).

Figura 6. Imagen izquierda: exposición *entartete Kunst* en la Haus der Kunst de la Königsplatz en Berlín, 1938. Visita de Goebbels a la exposición. Imagen derecha: exposición de *entartete Kunst* en Salzburgo en 1938.

Ahora bien, ese arte *degenerado* resiste. En el mismo año 1937 se estrena en Zúrich la ópera *Lulu,* de Berg, que tiene un puesto de honor en la lista negra de obras del *entartete Kunst*. Esta pieza dodecafónica basada en las obras literarias *Erdgeist (El espíritu de la tierra)* y *Die Büchse der Pandora (La caja de Pandora),* de Frank Wedekind, escenifica todo lo que detestaban los enemigos de este tipo de creaciones: se pierden las intocables jerarquías armónicas clásicas; su estructura compositiva de palíndromo es considerada *diabólica* (el propio nombre de *Lulu*, que se lee del mismo modo de izquierda a derecha que al revés, nos da una pista de ello); la protagonista es una mujer degenerada; sus amantes representan lo peor de la sociedad según los cánones nacionalsocialistas (un pintor, un compositor, un periodista, un mendigo, una lesbiana, un hombre de color… y, significativamente, no un arquitecto); y todo ello en un ambiente de *burlesque* que aúna lo festivo y lo

oscuro, lo bello y lo feo[47]. Pero ¿qué temen los detractores de este arte para tomarse tantas molestias contra este y cuáles son sus elementos nucleares? La ópera *Lulu* aclara de qué estamos hablando: lo burlesco o grotesco, la demencia, la desarmonía musical y argumental, la ausencia de jerarquía musical... Por su parte, Arnold Hauser puede añadir aún más síntomas al hablar de otros creadores icónicos del arte y la literatura del siglo XX como Pablo Picasso, Kafka y Joyce, que bien podrían incluirse en la misma lista del *entartete Kunst:*

> "[…] es un arte fundamentalmente 'feo' que olvida la eufonía, las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo […] Implica una angustiosa huida de todo lo agradable y placentero […] el arte posimpresionista es el primero en acentuar lo grotesco y mendaz […] de aquí la oscuridad, depresión y carácter atormentado en las obras de Picasso, Kafka y Joyce"[48].

Hauser utiliza en sus argumentos los adjetivos de horror estético a partir de la huida de las atractivas formas, colores, sonidos o palabras, es decir, del alejamiento de la eufonía (o su contrario, la recreación en la cacofonía). El horror aludido es estético pero también se señala el horror psicológico, lo patológico y lo neurótico, cuyos síntomas son lo oscuro, atormentado y

[47] Quizás los enemigos del *entartete Kunst* aborrecían esta obra porque la veían como un incómodo reflejo de su destino: el imparable ascenso social y seducción de Lulu en el primer acto; y, a partir del interludio especular en la mitad de la ópera, su bajada a los infiernos en el segundo acto, no dejan de ser una profecía de lo que le esperaba al propio movimiento nacionalsocialista.

[48] HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte III.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 278.

depresivo; donde la "huida de todo lo agradable y placentero" iría en paralelo a la renegación del estado de salud mental. Fealdad o neurosis pueden confluir o no en el horror, pero lo relevante es que este –bien sea encubierto bien explícito– pasa a ser una de las principales cartas de presentación del arte moderno. Y aquí entramos de lleno en el atributo de la *disonancia* como uno de sus ingredientes primordiales, concepto que introducimos gracias a Adorno:

> "Hay más placer en la disonancia que en la consonancia: esto permite pagarle al hedonismo con su misma moneda. Agudizado dinámicamente, distinguido en sí y de la monotonía de lo afirmativo, lo cortante se convierte en un estímulo; y ese estímulo (igual que el asco a la estupidez positiva) conduce al arte moderno a una tierra de nadie que sustituye a la tierra habitable"[49].

La "tierra de nadie" a la que se refiere Adorno es entonces un limbo entre lo cortante y lo estimulante o entre el placer y el dolor que "sustituye a la tierra habitable" (donde las normas están claras). En esa zona fronteriza no cabría el "arte alegre" que sería "una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo"[50]. Así, según este pensador, el arte del siglo XX haría justicia al dolor y la muerte propios de su época, cuya experiencia está garantizada. También lo formula en otras palabras: "En su tensión con la catástrofe permanente está puesta la negatividad del arte, su participación en lo tenebroso […] el arte es la promesa de la felicidad que se rompe"[51]. Esta última frase viene a incidir en la necesidad que quizás parte del pensamiento y

[49] ADORNO, T.W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2004. 61.
[50] *Ibid.,* 61.
[51] *Ibid.,* 184.

la creación del siglo XX tiene de la distopía o del sueño roto: como *promesa* (en positivo) de *felicidad rota* (en negativo). Al menos esta paradoja es de las pocas certezas que algunos creen hallar, encontrando un cierto consuelo en ella.

Por supuesto, Adorno no está solo en esta toma de conciencia. Muchos otros pensadores expresan este estado de ánimo como motor creativo de su época. Entre todos ellos incluimos al crítico Gustav René Hocke por su particular interpretación del arte moderno en su obra *Die Welt als Labyrinth* (*El mundo como laberinto*, 1957). Allí casi se imagina el repertorio creativo moderno como un *bestiario* –en el sentido más literal– habitado por figuras deformadas y biológicas. Al preguntarse por el origen de esas formas, apunta a que son expresión de un mundo *sin alma* como vislumbraba T.S. Elliot, o mejor dicho, cuya alma es el miedo, tal y como describe a continuación:

> "La otra rama de hoy da expresión al hombre 'en peligro', 'sin hogar', de la época de la física nuclear. De una geometría lírica de las formas surge una geometría del miedo. Los artistas inventan formas plásticas propias, no solo para obtener nuevos efectos en el espacio, no desde un hipersensible delirio de referencia ni desde un juguetón gusto por el *nonsense*. Estas figuras de hoy, reducidas o hinchadas, que recuerdan a insectos, a máquinas fantásticas, a quimeras abstractas, pero también a formas orgánicas primigenias, son expresión del mundo 'sin alma' del 'hombre hueco' y de la 'tierra baldía' de T.S. Eliot"[52].

[52] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 144. (Trad. de Eagle S.L.,

¿Cómo se llega a esta situación? ¿Por qué numerosos artistas apuestan por la disonancia y se esfuerzan en crear, como describe Hocke, *quimeras abstractas*? Y más importante aún: ¿en qué especies o imágenes se materializarían estas *geometrías del miedo*? Para dar respuesta a estas preguntas retomamos de nuevo las reflexiones que Virilio comparte con el artista Baj en el diálogo entre ambos en *Discurso sobre el horror en el Arte,* donde el primero se suma a la tesis de Adorno, Hauser, Hocke y tantos otros al afirmar lo siguiente: "Con el siglo XX el barco zozobra y la relación con la estética se modifica completamente. La repulsión triunfa sobre la seducción […]. Se suscita el miedo, el terror. Se entra en una estética de la repulsión"[53].

Sin embargo este autor va más allá que la mera identificación de este virus del miedo en el arte, y releyendo su entrevista con Baj podemos entrever un linaje de las nuevas especies del horror contemporáneo, que aprovecharemos en este apartado para comenzar a esbozar un imaginario del que se podrá servir la producción artística. Adentrándonos en este diálogo entendemos que estas nuevas familias se podrían agrupar en dos grandes ramas asociadas a la *destrucción de lo natural* y a la *construcción de lo artificial.*

Madrid. Cita original: "*Der andere heutige Zweig bringt den 'gefährdeten', 'unbehausten' Menscher im Zeitalter der Kernphysik zum Ausdruck. Aus einer lyrischen formengeometrie wird eine Geometrie der Angst. Die Künstler erfinden sich eigene plastiche Formen, nicht nur um neue Effekte im Raume zu erzielen, nicht aus einem hypersensiblen Beziehungswahn und einer verschmitzten Liebe zum* nonsense. *Diese heutigen reduzierten oder aufgeschwemmten Gebilde, die an Insekten, an phantastische Maschinen, an abstrakte Chimären, aber auch an organische Unformen erinnern, sind Ausdruck der 'entseelten' Welt des 'Hollow-Man' und des 'Waste-Land' von T. S. Eliot geworden*").

[53] VIRILIO, P. y BAJ, E. *Discurso sobre el horror en el arte.* Madrid: Casimiro libros, 2013. 40.

La destrucción o desmontaje de lo vivo tiene, para el pensador francés, varias manifestaciones en el arte. En primer lugar habla del terror por la destrucción literal de la vida como consecuencia del terror bélico (real) de las dos guerras mundiales[54]. En este punto, el autor recuerda que Freud escribe en 1920, tras las atrocidades de la Primera Guerra Mundial, el libro *Más allá del principio de placer*. Según Virilio, en ese libro se incorpora a la *pulsión erótica* (personalizada en Eros y que siempre ha defendido el psicoanalista) la *pulsión de muerte* (representada por Thanatos), tan propia del expresionismo. Pero este movimiento es considerado aquí no como un estilo artístico más, sino como una auténtica fiebre o síntoma de que algo no va bien, y escribe: "El expresionismo se convierte así en un efecto, en un género. Los artistas ilustran ese nihilismo, ilustran la muerte"[55]. Para ayudar a ambientarnos en ese estado de ánimo introducimos, entre todo el material consultado de este periodo, dos obras.

La primera es una que plantea el acercamiento a la muerte de un modo profético (y arquitectónico): *Apocalyptische Stadt* (1913) de Ludwig Meidner, que vaticina el espanto por los bombardeos que van a llegar a las ciudades (hasta ahora relativamente inmunes en las guerras anteriores). La segunda contagia ese miedo de una manera traumática, al recrear situaciones del presente o el pasado reciente: *Die Nacht* (1918-19) de Max Beckmann, donde se representa la tortura literal del cuerpo en la precaria y violenta situación de entreguerras en la República de Weimar.

---

[54] *Ibid.,* 39. "[…] con las dos guerras mundiales el arte empieza a adquirir un aspecto violento, torcido. Un arte siniestro".
[55] *Ibid.,* 40.

Figura 7. Imagen superior: MEIDNER, L. *Apocalyptische Stadt* (Ciudad apocalíptica). Münster, Westfälisches Landesm fur Kunst und Kulturgeschichte. Imagen inferior: BECKMANN, M. *Die Nacht* (La noche). Dusseldorf, Kunstsammlung Nord-rhein-Westfalen.

Cabría pensar que esta tensión desatada iría atenuándose tras la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, apunta Virilio, por horrible que fuese la guerra, lo peor estaba por llegar justo en su final, cuando la posibilidad del apocalipsis atómico se hizo realidad a partir de 1945, tal y como nos recuerda en el siguiente texto: "La cultura occidental se convierte en una cultura de muerte. Y no solo por las masacres y la eugenesia (porque Auschwitz y el doctor Mengele son también un laboratorio genético), sino por el átomo y la posibilidad de destruir la vida sobre la tierra"[56]. A partir de ahí, este autor defiende que la enfermedad pasa de ser coyuntural y exclusiva de la guerra a crónica. En esa línea, sugiere que esta pulsión de muerte se manifiesta en la absoluta pérdida de la dignidad del cuerpo a través de la desinhibición de la *tortura;* no la tortura literal de personas que se representa en el cuadro *Die Nacht (La noche)* de Max Beckmann, sino la tortura en cuanto a deformación-destrucción dolorosa del cuerpo y de *todas las formas*. En el siguiente texto, Virilio desarrolla esta idea a la que según él se consagrarán los movimientos evolutivos del expresionismo: "De ahí [de la guerra y la amenaza del átomo] surge la tortura permanente de los cuerpos y el terrorismo latente de las vanguardias: con los dadaístas, los surrealistas y los situacionistas y el culto por la automutilación promovido por los accionistas vieneses de los años setenta"[57]. No obstante esta tendencia no va a ser exclusiva ni mucho menos de estos movimientos en los que se reconoce la forma. Tampoco se libran, apunta este pensador, (siguiendo una línea que ya trazaban críticos como

[56] VIRILIO, P. y BAJ, E. *Discurso sobre el horror en el arte.* Madrid: Casimiro libros, 2013. 41.
[57] *Ibid.,* 42.

Wilhelm Worringer[58] o Friedrich Gundolf[59]) el cubismo y la abstracción, que no dejan de ser representaciones de la destrucción/fragmentación del cuerpo[60]. Por ello, tras reflexionar sobre estas reacciones, va cogiendo forma la idea de que nos enfrentamos a dos formas de desmontaje de la forma alimentadas por el espíritu bélico representando ambas dos modos diferentes de afrontar el horror: huyendo de él mediante la abstracción, o enfrentándose a él mediante la terapia de choque del expresionismo[61].

---

[58] Anthony Vidler, investigador referencial al que recurriremos más adelante, nos recuerda en su libro *Warped Space* (Massachusetts: The MIT press, 2000. 44) que para Wilhelm Worringer la abstracción fue una de las tácticas de evasión del hombre contemporáneo del mundo hostil. La abstracción no como una respuesta moderna, sino como una reacción recuperada de lo más primitivo. La cita original dice como sigue: "*Abstraction, far from being a new modern form, was in fact the most ancient, born precisely out of anxiety and founded on no less than a primitive fear of nature*", como *déjà vu* del viejo arte neolítico de corte abstracto).

[59] Hauser también defiende en su *Historia social de la literatura y el arte III* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 282.) que ambos polos (cubismo, Constructivismo, por un lado; expresionismo, surrealismo surrealismo, por el otro) tienen su núcleo común en la destrucción de la forma, mediante distintas estrategias. Para ello nos recuerda lo que ya avanzó Friedrich Gundolf en la introducción a su libro *Goethe* (1916): "La distinción conceptual de Gundolf es como la comprobación de una dicotomía que va recorriendo todo el campo del arte moderno. Cubismo y Constructivismo, por una parte, y expresionismo y surrealismo, por la otra, encarnan tendencias estrictamente formales o respectivamente destructoras de la forma, las cuales aparecen por primera vez juntas en tan violenta contradicción".

[60] VIRILIO, P. y BAJ, E. *Discurso sobre el horror en el arte.* Madrid: Casimiro libros, 2013. 41: "El arte ha sido arrastrado hacia todo esto por la tortura del cuerpo a manos del nazismo y del estalinismo, y también por la tortura de la forma de los cuerpos, de todos los cuerpos, como muestra a menudo el arte contemporáneo desde el cubismo a la abstracción".

[61] Ambas tácticas no son nuevas, al contrario: del expresionismo llegan resonancias del Paleolítico y su arte figurativo (enfrentamiento) y de la abstracción del arte del Neolítico (huida, misticismo).

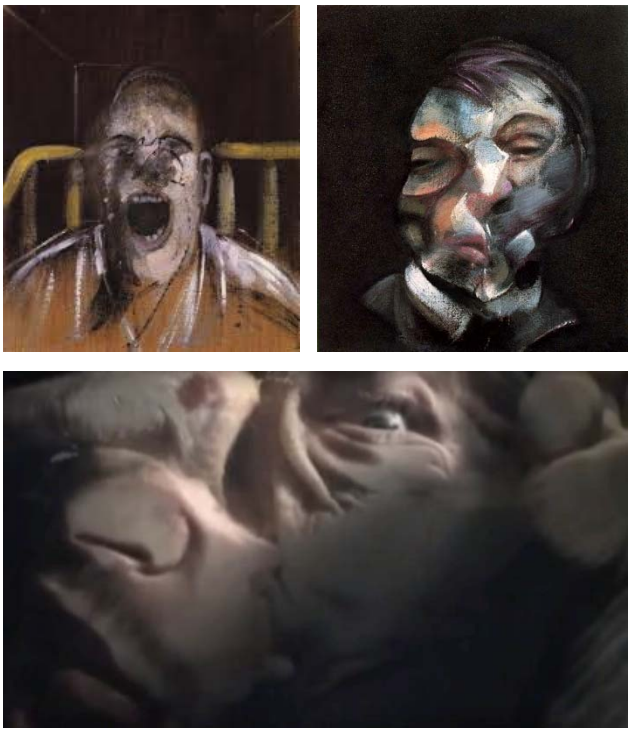


Figura 8. Imagen superior izquierda: BACON, F. *Interpretación del retrato del Papa Inocencio X* de Velázquez. Imagen superior derecha: BACON, F. *Autorretrato*, 1971. Paris, Centro Pompidou. Imagen inferior: CUNNINGHAM, C. y TWIN, A. *Rubber Johnny*, 2005. Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=eRvfxWRi6qQ

Pero realmente, continúa Virilio, la guerra no deja de ser una de las ramificaciones de una potencia aún mayor: la tecnología. Esta será la auténtica fuerza motriz que desencadene la obsesión por la tortura del cuerpo, apunta. Como ejemplos de esta tesis señala a Alberto Giacometti y Francis Bacon, de los que dice que son "víctimas de esa situación [de opresión por la técnica] y

que sus obras anunciaban una pérdida de dignidad"[62]. Por nuestra parte, podemos sugerir que el efecto del aplastamiento por la técnica se puede expresar no solo en la tortura y deformación del cuerpo, sino también en la degradación de la mente. En el siglo del *pathos* y del auge del psicoanálisis no puede faltar en el arte la amenaza de la neurosis, la neurastenia, las fobias y la ansiedad, que cristaliza en una nueva náusea contemporánea que va más allá del nihilismo. Este sentimiento tendrá un largo recorrido temporal que puede ser intuido, entre muchas obras, en *El grito* de Edvard Munch, los retratos de Giacometti y Bacon o las videoinstalaciones de un artista contemporáneo como Chris Cunningham. En ese sentido, y de modo coherente con el quebranto del cuerpo, entraríamos en la predilección de este siglo por la destrucción de lo consciente o, en otras palabras, el culto a lo *fóbico* y a los traumas escondidos en el *inconsciente* (término que usaremos en esta investigación en lugar de *subconsciente*[63]).

---

[62] *Ibid.,* 27-28. "PV: En cierto sentido las imágenes de Giacometti y Bacon anunciaron todo esto con sus representaciones del miserabilismo del hombre. EB: Es decir, el hombre oprimido por la técnica cuya imagen resulta siempre más miserable. PV: Pierde hasta su dignidad. En *La procédure silence* escribí que también Bacon y Giacometti eran víctimas de esa situación y que sus obras anunciaban una pérdida de dignidad… Ser víctima es eso. Anunciar lo que viene, prever".

[63] Distintas escuelas de psicología prefieren usar el término *inconsciente* o bien el término *subconsciente* para referirse a lo que no está bajo el control del nivel de la consciencia. Unas escuelas distinguen y usan ambos términos (lo inconsciente como origen de los automatismos e instintos, y lo subconsciente como origen de los pensamientos y recuerdos reprimidos) mientras que otras solo se refieren a lo inconsciente para todo lo anterior. La escuela de Freud y sus seguidores terminaron rechazando el término de la psicología clásica "subconsciente" ya que según ellos se prestaba a equívocos. En nuestro caso, sin ser seguidores de Freud, sí es cierto que nos apoyamos en sus textos para abordar aspectos que tienen que ver con categorías

En este punto queremos abrir un paréntesis y profundizar algo más en la influencia del inconsciente que como motor creativo estético se asocia tradicionalmente al surrealismo. Sin dejar de poner en valor su mundo de delirantes adulteraciones, combinación de humor y terror y otra serie de desobediencias, no debemos olvidar que ciertos autores cuestionan una relación de parentesco en primer grado de este movimiento con el inconsciente. Hauser, por ejemplo, sugiere que el surrealismo pretendía ser un estilo libre que daba rienda suelta a la producción no controlada por lo consciente, cuando quizás resultaba ser más bien un método rígido en el que simplemente se representaban no los dictados instintivos reales del artista, sino escenas de un imaginario onírico conocido. Un ejemplo revelador es, según este autor, el poco interés de Freud por el surrealismo, al que veía más como una estrategia de simulación de paranoia que como una producción real del inconsciente[64]. El siguiente texto de Hauser bien podría sintetizar este aviso:

---

psicológico-estéticas (lo siniestro). Por ese motivo utilizaremos el término "inconsciente", no por tomar partido por este término sino por tratar de ser fieles a la fuente utilizada en esta investigación. De modo análogo, otras fuentes citadas en nuestra tesis como Trías (que analiza a Freud) y Bachelard, usan en sus textos la expresión "inconsciente" tanto para referirse a los automatismos como a los recuerdos y pensamientos ocultos y reprimidos.

[64] HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte III.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 282. "Freud mismo parece haber descubierto la trampa cometida por el surrealismo. Se dice que a Salvador Dalí, que le visitó en Londres poco antes de su muerte, le dijo: 'Lo que me interesa en su arte no es lo inconsciente, sino lo consciente'. Acaso quiso decir: 'Yo no estoy interesado en su paranoia simulada sino en el método de su simulación'".

> "Al adoptar el método psicoanalítico de la libre asociación, se refugian en la racionalización de lo irracional, y en la metódica reproducción de lo espontáneo, siendo la única diferencia que su método es incomparablemente más pedante, dogmático y rígido que el modo de creación en el que lo irracional y lo intuitivo son vigilados por el juicio estético, el juicio y la crítica"[65].

De acuerdo con esto, los surrealistas creían distinguir nítidamente entre consciente e inconsciente, priorizando el segundo y dando información detallada sobre este, sin considerar que ambos mundos se confunden y entremezclan. Tampoco tenían en cuenta que hay más sombras e imprecisiones que luces y precisiones en los posibles mensajes de lo irracional. Como contrapunto a ese inconsciente *forzado,* Hauser defiende posicionamientos que superen el surrealismo en cuanto al acercamiento al inconsciente, situando como creadores referenciales a Kafka y a Joyce, de los que dice lo siguiente: "[…] ellos mismos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina, son surrealistas en el sentido más amplio"[66]. Estos escritores, según este crítico, manejan simultáneamente parámetros de consciente e inconsciente. El fundamento primario para Kafka y Joyce es entonces para Hauser, "una experiencia irracional, una visión, una imagen metafísica o mitológica"[67] empotrada en la vida real y cotidiana, es decir, encubierta.

---

[65] *Ibid.,* 282.
[66] *Ibid., 285.*
[67] *Ibid.,* 282.

Cerramos el paréntesis dedicado al inconsciente y el surrealismo y aprovechamos la mención al escritor checo para presentar otro tema relacionado con la destrucción de lo natural. Entendemos que precisamente los personajes de Kafka y su absoluta impotencia ante un destino ineluctable son el espejo de ese desmontaje tanto en la degeneración literal del cuerpo (*La metamorfosis* de Gregorio Samsa) como en el derribo de la voluntad (Joseph K. en *El proceso* o el agrimensor en *El Castillo*). Este intento de anulación individual se produciría en nuestra opinión por el carácter solitario y aislado del personaje –el agrimensor es incluso extranjero–, aplastado por un ejército de funcionarios y sus familiares. Esto ilustraría otro de los temas del miedo de este grupo*:* la multitud y la masa incontrolada como agente de destrucción del cuerpo mediante su condena al anonimato y a la pérdida de identidad.

Clausurando un recorrido por las especies propias de la *destrucción de lo natural,* pasamos a afrontar la propuesta de la segunda gran familia relacionada con la *construcción de lo artificial*. Esta producción se daría, según Virilio, gracias a la gradual sustitución de lo natural por lo mecánico. Una de las manifestaciones de esa nueva amenaza artificial sería, según este autor, la *nueva ingeniería genética,* tal y como avanzamos en el apartado anterior. Y extrapolando este miedo a lo estético, defiende que el expresionismo del cuerpo se transforma a partir del desarrollo de esta rama de la ciencia en un "expresionismo transgénico" en el mundo del arte, idea que atribuye a "los genes de la genética, también llamada genómica, o los individuos con capacidades extraordinarias, los 'genios'".

Según esta visión, el *genio artístico* sería sustituido por el *genio genético*[68], que empujaría al artista a crear –como un dios, como un genio– formas como nuevos hijos de un artista "científico". Así, las monstruosas y deformes imágenes de Bacon bien podrían ser –de acuerdo con este ideario– consecuencia de una malformación genómica debida a un experimento o accidente nuclear; produciéndose así, proclamará Virilio, una serie de "monstruos genéticos deformes y abnormes"[69]. En esta línea, varios de los mitos modernos relacionados con la ingeniería del gen (hibridación, clonación, gigantismo y deformación) tendrían su proyección en el arte, tanto en manifestaciones poco explícitas como en otras más literales. Aquí podemos pensar en artistas como Eduardo Kac y su obra *Génesis* de 1999, pieza transgénica de ingeniería sintética; y en los hermanos Jake y Dinos Chapman, y sus perturbadoras propuestas de manipulación genética en su serie *Tragic anatomies* de 1996 y *DNA Zygotic* de 1997.

Otra de las expresiones de la nueva amenaza mecánico-artificial se mostraría por la gradual sustitución de lo natural mediante la construcción de un cuerpo no ya genéticamente adulterado sino *puramente artificial*. Nos referimos a las imágenes cuyo origen Virilio sitúa en el *arte del motor* o el *hipertecnicismo*, que se manifiesta mediante mecanismos cibernéticos y las técnicas digitales. En el caso concreto de lo digital, el relevo de lo natural se daría no solo en el objeto artístico, sino en el propio artista al renunciar a lo

[68] VIRILIO, P. y BAJ, E. *Discurso sobre el horror en el arte.* Madrid: Casimiro libros, 2013. 45.
[69] *Ibid.,* 61.

analógico[70] como extensión de su propio cuerpo en el proceso creativo. Un caso revelador de esta cosmovisión digital es la recreación de la *pixelización* que se refleja en ciertas obras como homenaje al lenguaje binario que se ensaya desde los años setenta del siglo XX, que se puede entender como un intento de reproducir lo que sería el oscuro lenguaje de la máquina. Mostramos como casos ilustrativos de este género las instalaciones *Réversibilité cromatique*, 1970, de Gregorio Vardanega; *Fotoriflessione*, 1962, de Manfredo Massironi; y *Reliefometer F,* 1971, de Vjenceslav Richter. Por otro lado, los artificios serán precisamente grandes aliados de artistas vinculados al arte cinético, terreno propicio donde representar los cuerpos en movimiento y los circuitos. En ese sentido, las creaciones basadas en la moción mecánica (en mecanismos y/o en movimientos simulados en una pantalla) darán a estas obras un argumento más para poder sustituir al cuerpo. Y esto nos abriría el paso a un segundo reemplazo: el de la inteligencia humana por la inteligencia artificial*,* de la que la cultura moderna sitúa su núcleo en la *caja negra,* concepto paradigmático de la cibernética al que se acercarán ciertos artistas y con el que clausuraríamos este imaginario del arte del desasosiego del siglo XX.

[70] *Ibid.,* 46.

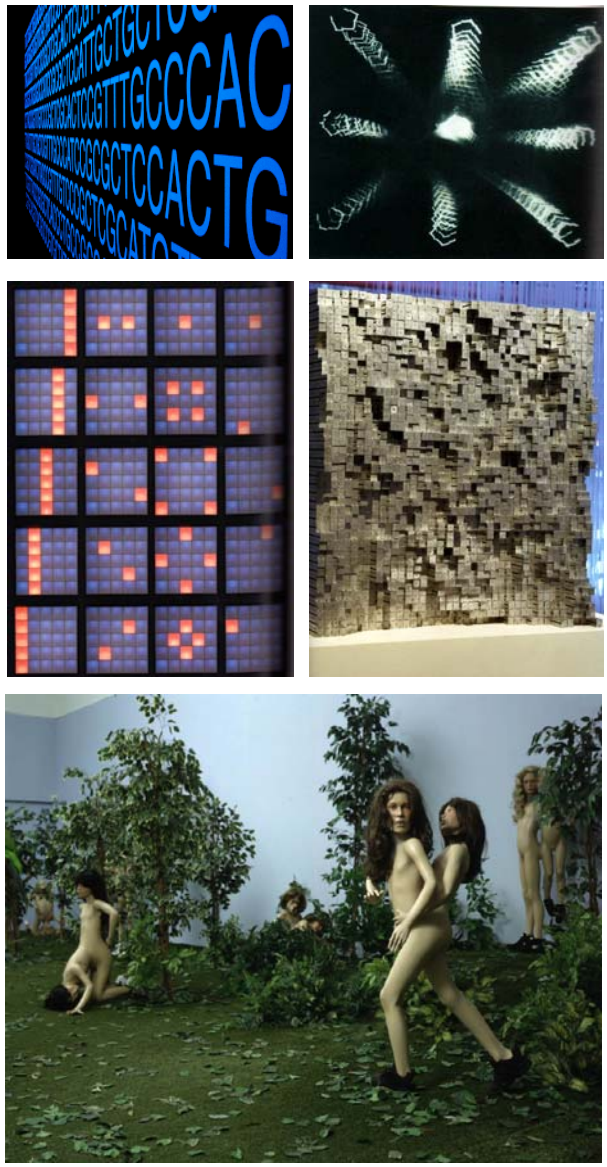


Figura 9. Imagen superior izquierda: KAC, E. *Génesis*. Presentada en O.K. Center for Contemporary Art en Linz, septiembre de 1999. Imagen superior derecha: MASSIRONI, M. *Fotoriflessione*. Imagen intermedia izquierda: VARDANEGA, G. *Réversibilité cromatique*. Imagen intermedia derecha: RICHTER, V. *Reliefometer F.* Imagen inferior: CHAPMAN, J. y D. *Tragic anatomies,* instalación expuesta en la Saatchi gallery (Londres) en 1996.

Las especies que hemos ido identificando a partir de la lectura de la entrevista con Virilio, y manteniendo una distancia con este autor, nos pueden servir como una primera aproximación para esbozar un bestiario del horror contemporáneo en el arte. Esto lo sintetizamos en el siguiente cuadro, donde se distinguen las imágenes propuestas originarias de la destrucción de lo vivo y las de la construcción de lo artificial:

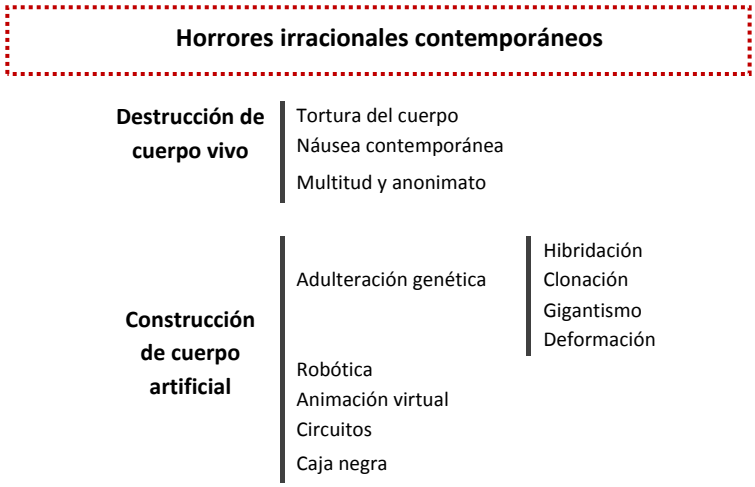


Tabla 2. Fuente propia.

Tras este acercamiento al arte moderno y su relación con la emoción del miedo nos preguntamos lo siguiente: ¿los temores de hoy en día representados en el arte son exclusivamente contemporáneos, fruto de las consecuencias del avance científico y, por ello, privativos del mundo

consciente y objetivables? O ¿tienen resonancias de otros temores ancestrales e irracionales? "Mitos y tinieblas parecen ser rechazados a los bajos fondos del espíritu por las luces de la razón"[71], escribe Morin en la primera página de su *Introducción al pensamiento complejo*. Pero estas supersticiones ¿están completamente exterminadas? Pese al frenesí científico que aplasta lo primitivo, quizás la sombra de lo inquietante en su cara más atávica permanezca e incluso reaccione con mayor virulencia que en otras épocas menos civilizadas. O, como diría Bachelard, a pesar de todo, "el inconsciente no se civiliza"[72].

Figura 10. GOYA, F. *El sueño de la razón produce monstruos*. Museo del Prado, Madrid.

Si demostramos el resurgimiento de estos miedos atávicos y sus conexiones con las nuevas amenazas, podremos determinar la profundidad de sus raíces y la intensidad de su influencia en las nuevas creaciones del arte y, por extensión, en la arquitectura. Por ello, tal y como apuntábamos en los objetivos de la tesis, en los siguientes

[71] MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*. México, D.F.: Gedisa Mexicana, 2004. 27.

[72] BACHELARD, G. *La poética del espacio.* México D.F.: Fondo de cultura económica, 1986. 50. "En nuestra civilización, que pone la misma luz en todas partes e instala la electricidad en el sótano, ya no se baja al sótano con una vela encendida. Pero el inconsciente no se civiliza. Él sí toma la vela para bajar al sótano".

apartados remontaremos *río arriba* (utilizando la expresión de Trías) en el tiempo, de lo moderno a lo antiguo, de lo antiguo a lo ancestral, en busca de los antepasados del virus del horror en el arte.

1.2.3. La Ilustración y su sombra: lo sublime

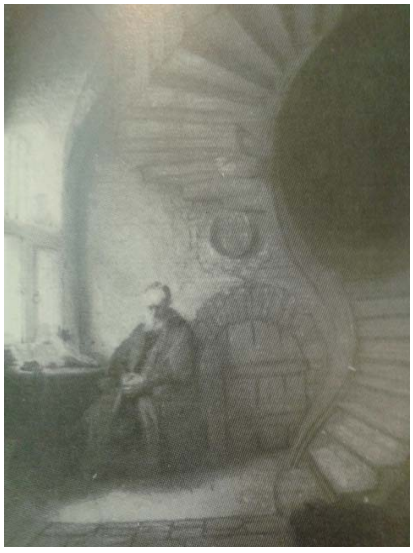


Figura 11. REMBRANDT. *Filósofo meditando*. Museo del Louvre. París.

Partiendo de la época eléctrica (según la terminología de McLuhan), la siguiente etapa a explorar en este recorrido es el final de la época alfabética. Allí seguiremos el rastro de lo sublime, categoría estética esencial del Romanticismo –movimiento que según muchos críticos es el núcleo principal de propagación de lo perturbador que se desató en el arte contemporáneo del siglo XX–. Debemos recordar que este paisaje no surge de la nada en el Romanticismo y, por el contario, se va anunciando previamente. La idea de lo infinito, lo ilimitado y la desmesura –que intuyeron los antiguos griegos a través del concepto de *ὕβρις (hybris)*– ya se manifiesta en la representación artística del Barroco, aunque sin asociarse a lo sublime. Este término es en principio poco conocido en el siglo XVII salvo en círculos eruditos de estudio de la retórica, campo donde nace en la época clásica (siendo la fuente principal la obra de autor anónimo, atribuida por largo tiempo a Pseudo Longino *Περὶ ὕψους -Sobre lo sublime,* siglo I-III d.C.). Sin embargo, la expresión es recuperada y comienza a expandirse gracias a la

publicación en 1674 del *Traité du sublime (Tratado de lo sublime),* traducción que realiza Nicolas Boileau de la citada obra clásica. Aunque este trabajo acota el radio de acción de esta categoría al ámbito del discurso, pone sobre la palestra dicho término, que acabará enriqueciéndose y desbordando el campo de la retórica.

Por otro lado, y desvinculados inicialmente de lo sublime, se van haciendo fuertes los conceptos de la *oscuridad* y la *sombra* (literal o metafórica) como elementos de atracción. Por visualizar el interés del Barroco por estas manifestaciones, recordamos las oscuridades de los juegos de luz y sombra en sus relieves o los claroscuros de su pintura. De los incontables ejemplos de este periodo queremos mostrar uno especialmente ilustrativo por anunciar la relación de lo oscuro con la luz de la razón. Nos referimos a la obra de Rembrandt de 1633 *Filósofo meditando* (imagen, por cierto, utilizada por Jung en *El hombre y sus símbolos* para representar metafóricamente la fuerza del inconsciente). Y a estas oscuridades literales podríamos añadir las metafóricas en obras literarias como el poema narrativo *El paraíso perdido* (1667) de Milton o las piezas teatrales *Macbeth, Hamlet* u *Otello* de Shakespeare, donde las pulsiones miserables y oscuras del alma conviven con lo más heroico.

Estos conceptos (lo sublime, la sombra) experimentados en el Barroco se empiezan a desarrollar y a incorporar en las teorías estéticas con anterioridad al Romanticismo, en una época aparentemente poco propensa a estas aventuras como es la Ilustración del siglo XVIII. Nombres como Edmund Burke, Piranesi, el marqués de Sade, Swift, entre otros…, surgen en pleno Siglo de las Luces, cuando el oscurantismo se supone que está en retirada; como si el exceso de luz de la Ilustración tuviese que generar necesariamente sus sombras. Uno de estos autores, Burke –influido de modo decisivo por la obra

previamente citada de Milton–, escribe en 1757 la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* texto teórico fundacional de la literatura gótica posterior. Uno de los aspectos más novedosos en su ensayo es el desarrollo del concepto de lo sublime no como una variante de la belleza, sino como una categoría estética independiente. En su cuerpo teórico, la belleza continua asociada al placer, mientras que lo sublime se vincularía a un sentimiento más específico que denomina *deleite*. Lo sublime, en cualquier caso, no llega a ser para Burke una categoría estética de orden metafísico, ya que este se apoya –siguiendo las premisas de Descartes en su *Tratado de las pasiones* y Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano*– en los postulados empíricos que defienden que la precepción se basa principalmente en los órganos de los sentidos, el gusto y las sensaciones (únicos elementos para él fiables dentro de la variedad sociocultural a la hora de apreciar o no una categoría estética). No obstante, a este sustrato objetivable se añaden otros como las pasiones, la imaginación, el contexto cultural y las costumbres que implican para este autor la subjetividad de la percepción o no del deleite.

En cualquier caso, lo más relevante de cara a esta investigación es que Burke, al sondear el poliédrico mundo de lo sublime, desvelará una de sus caras: la extraña atracción por el horror y el miedo (con variantes tales como la oscuridad, el temor, el grito, la vastedad o la brusquedad). Así, escribe: “Las pasiones propias de la conservación del individuo se relacionan preferentemente con el dolor y el peligro y son las pasiones más poderosas de

todas"[73]. Esta afirmación viene a decir que la autoconservación es el instinto más primario, ya que sin el dolor y el miedo no habríamos sobrevivido como especie. Y a continuación vincula este miedo a lo sublime: "No hay pasión que robe tan determinantemente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el miedo. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime"[74]. Por lo tanto la atracción hacia el temor, como una de las principales fuerzas motrices de la humanidad, ha de estar por fuerza presente en lo sublime, cuya base es la pasión. Burke no habla explícitamente del hombre primitivo –como sí hace Rousseau al presentar al *buen salvaje* en su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (1755)[75]–, pero tiene sentido asociar su imagen de lo sublime al miedo ancestral.

[73] BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2014. 79.
[74] *Ibid.,* 100.
[75] El hombre primitivo como un valor positivo y de nostalgia es recuperado por Rousseau, uno de los referentes de la Ilustración. En la obra citada pone en tela de juicio –con los argumentos lógicos y empíricos de su Ilustración– al *hombre civilizado,* modelo de la Ilustración, y ensalza al *buen salvaje,* su contrapunto, el *Viernes* de Robinson Crusoe. El salvaje, instintivo, libre de prejuicios, que se mueve por las pasiones –pero es, curiosamente, incapaz de la crueldad del hombre civilizado–, influirá en el personaje romántico arquetípico del siglo posterior. Si bien es cierto que el *aura* humanista del salvaje de la Ilustración caerá interesadamente en desuso (no interesa a las potencias coloniales un salvaje bueno, sino uno cruel), lo cierto es que Rousseau abre el debate de la fuerza de lo primigenio, de lo irracional y del salvaje reprimido tras el hombre civilizado.

Figura 12. FÜSSLI, J. H. *La pesadilla.* Detroit Institute of Arts, Detroit, Estados Unidos.

A partir de estos cimientos –la combinación del horror como uno de los ingredientes de lo sublime y las fuerzas desatadas de lo primitivo– se generará una idea-virus que contagiará a numerosos creadores en el Romanticismo del siglo XIX. Este resurgimiento se hace especialmente fuerte en el campo de la literatura y la poesía**,** donde podemos citar entre otros a Hoffmann, Novalis, Schiller, E.A. Poe, Charles Baudelaire, S.T. Coleridge y a Mary Shelley. En cuanto a la pintura, si bien es cierto que las piezas sobre paisajes tormentosos o ruinosos comienzan a explorar estos terrenos, entendemos que la presencia del horror es menos intensa que en la literatura (aunque sí que se dan casos más audaces en este sentido, como el perturbador

cuadro *La pesadilla*, 1781, de Johann Heinrich Füssli o las *pinturas negras* de Goya).

La aportación de Burke en cuanto al enfoque de lo sublime se profundizará con el desarrollo por parte de Kant de una teoría estética que desborde los márgenes de lo empírico. En 1764 escribe *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* como una primera aproximación personal al concepto de lo sublime, pero es en su *Crítica del juicio* de 1790 (el libro de Burke ha sido traducido al alemán en 1773) donde la desarrolla como categoría estética en un marco metafísico. Kant elogia a Burke por su influencia[76], pero considera que su empirismo limita el análisis por el carácter egoísta (individualista) y no pluralista de una estética metafísica que aportaría una trascendencia, tal y como describe a continuación: "La exposición empírica de los juicios estéticos puede, desde luego, constituir el comienzo para proporcionar la materia para una investigación más alta; pero una explicación trascendental de esta facultad es, sin embargo, posible y pertenece esencialmente a la crítica del gusto"[77].

No es el objeto en esta investigación analizar la profunda teoría estética de Kant desarrollada en su *Crítica del juicio*. En cambio, nos centraremos en cómo trata el tema del dolor en su análisis de lo sublime. Kant mantiene como núcleo principal de lo sublime lo inmenso, infinito e inaprehensible, que incluye lo informe, lo desordenado y lo caótico. Asimismo, no considera el dolor (por la oscuridad, el miedo, el grito, etc.) como un tema a

[76] KANT, I. *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa Libros, 2013. 214.
[77] *Ibid.*, 216.

tratar en este dominio como sí hacía Burke. Sin embargo, el dolor, sin ser un tema de lo sublime, sí es para el filósofo una primera reacción del sujeto ante la aprehensión de un objeto u obra sublime[78].

Pero como contrapartida, añade: "Y es al mismo tiempo un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto que el esfuerzo hacia estas es para nosotros una ley"[79]. Esto es, surge un dolor en una primera instancia (por la impotencia de la imaginación) y a continuación un placer (por la acción de la razón), en una reacción de "conmoción, es decir, un movimiento alternativo, rápido, de atracción y repulsión de un mismo objeto"[80]. En esta primera respuesta, el dolor se torna en placer debido a la superioridad moral del sujeto con respecto a la naturaleza:

> "Así pues, la sublimidad no está encerrada en cosa alguna de la naturaleza, sino en nuestro propio espíritu, en cuanto podemos adquirir la conciencia de que somos superiores a la naturaleza dentro de nosotros, y por ello también a la naturaleza fuera de nosotros (en cuanto penetra en nosotros)"[81].

Estas disquisiciones (reacción ambivalente placer-dolor, atracción-vértigo ante lo informe, desordenado y caótico) dan la pista del resurgimiento,

---

[78] *Ibid.,* 191. "El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación de la razón".
[79] *Ibid.,* 191.
[80] *Ibid.,* 192.
[81] *Ibid.,* 199.

a partir de lo sublime, de dos estados de ánimo que aguardaban en estado latente: lo *dionisiaco* y lo *siniestro*. Autores como Trías entienden estos vínculos, y por ello en su obra *Lo bello y lo siniestro* introduce un apartado específico sobre lo sublime ("Análisis kantiano del concepto de lo sublime") como una semilla necesaria para el desarrollo de ambas categorías. Lo que más interesa a Trías de la idea de lo sublime de Kant es la combinación de ambas reacciones contradictorias de placer y dolor, subrayando que "El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad y ambivalencia entre dolor y placer"[82].

Por lo demás, lo sublime como categoría irá evolucionando en el tiempo. En el siguiente subepígrafe revisaremos las metamorfosis de lo sublime hacia lo siniestro entre los siglos XIX y XX. A su vez, y tras unas décadas de cierto olvido en el debate estético en la primera mitad del siglo XX, lo sublime se recuperará y se reinterpretará superando las nociones de ambivalencia del Romanticismo por otras más acordes con la contemporaneidad, tal y como proponen el artista Barnett Baruch Newman, autor del ensayo *Lo sublime es ahora* (1948); y el filósofo Jean-François Lyotard, que escribe *Lo sublime y la vanguardia* (que documenta a partir de una conferencia en Berlín en 1983) y de *Después de lo sublime, estado de la estética* (que refleja su coloquio en 1987 sobre la obra de Newman en la Universidad de California, *The States of Theory*). De hecho, esta reaparición incluso alcanzará a la propia arquitectura, tal y como comprobaremos en la

[82] TRIAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 39.

segunda parte de la investigación a partir de las reflexiones de Peter Eisenman. Pero dejaremos el análisis de la transformación de lo sublime para más adelante y, por el contrario, continuaremos en busca de las raíces de esta categoría, donde se redescubrirán y reinterpretarán dos mundos/atmósferas remotas que se entrelazan, se confunden y se diferencian simultáneamente: lo dionisiaco y lo siniestro.

1.2.4. Lo siniestro. De la tragedia griega a los *Nachtstücke*

Antes de llegar a los periodos en los que afloró lo dionisiaco, nos detendremos en los dominios de lo siniestro. En busca de las posibles fuentes de esta categoría, queremos sondear si es posible o no hallar ecos o imágenes de esta en la *tragedia griega*. Esta expresión cultural ha contado con numerosos intentos interpretativos tanto en el clasicismo (Platón, Aristóteles) como en los siglos XIX (donde destacamos a Hegel, Nietzsche y Schopenhauer) y XX (donde recordamos a Max Scheller, George Steiner, Arnold Hauser, Walter Kaufmann, Jacques Rancière y Eugenio Trías, entre otros). Una obra especialmente singular (que ya introdujimos previamente) es la tesis doctoral de un joven Nietzsche *El nacimiento de la tragedia,* que trata a partir de *Edipo Rey* de restituir el componente dionisiaco en la tragedia (sin tratar sobre lo siniestro, categoría aún por desarrollar por el pensamiento occidental en la fecha de la publicación del libro). Esta obra para nada clausurará el debate sobre la tragedia, y será reinterpretada por filósofos posteriores. Nos interesa destacar entre las revisiones del ensayo de Nietzsche la obra *Sobre el fenómeno de lo trágico* (1914) de Scheller, ya que este autor posiciona la tragedia en un terreno alejado de las tesis del filósofo alemán, es decir, de cualquier deriva siniestra y dionisiaca, al considerar esta expresión – simplificando sus

conclusiones– como un intento de crear una estructura civilizatoria que implicaría "el rechazo de lo terrible en el cosmos". Un filósofo de otra generación, Kaufmann, en su obra *Tragedia y filosofía* (1978), se sitúa por el contrario en una posición más cercana a *El nacimiento de la tragedia de Nietzsche* (si bien cuestiona varios aspectos de esta, como la afirmación de la muerte de la tragedia). En cuanto a Trías, en su obra *Lo bello y lo siniestro,* emparenta la tragedia y lo trágico no solo a lo dionisiaco (volviendo la mirada a Nietzsche) sino a lo siniestro (siguiendo los postulados de Freud, que trataremos en breve). En nuestro caso, no podemos vincularnos de un modo categórico con ninguna de las distintas posiciones de los autores mencionados. Pero, sin alinearnos con las tesis de Nietzsche y de Trías, y sin presuponer que la tragedia es fuente de lo siniestro y lo dionisiaco, nos basaremos en su interpretación de lo trágico y sus vínculos con lo siniestro (Trías) y lo dionisiaco (Nietzsche y Trías) ya que intuimos que podremos rescatar a partir de sus reflexiones ciertas ideas que nos ayudarán a reconstruir un imaginario de ambas categorías para aplicar posteriormente en los casos a estudio que nos esperan. Asimismo, entrevemos un paralelismo entre el "intento civilizatorio" de la tragedia postulado por Scheller y el esfuerzo análogo de la arquitectura como disciplina (preparando el terreno a la ambigüedad que sospechamos nos aguarda en el campo creativo arquitectónico).

Comenzamos pues con lo siniestro, como una de las caras de lo trágico, para ir desgranando sus temas propios. El primero tiene que ver con el individuo, sobre lo que Hauser nos recuerda lo siguiente: "La tragedia debe su

origen a la separación del corifeo frente al coro"[83]. Sin utilizarse el término *siniestro* en la Grecia clásica, se sienta una de las bases de este concepto: la individuación y aislamiento del protagonista. El otro elemento esencial es el de la tragedia como acercamiento pactado al inconsciente, la superstición y lo primitivo que necesitaba a pesar de todo una sociedad avanzada intelectualmente para su época como la griega, sobre lo cual Hauser nos recuerda lo siguiente: "[…] la circunstancia de que la tragedia llegue a ser la interpretación autorizada del mito, motiva incluso que el poeta vuelva a acercarse al sacerdote y al mago de la prehistoria"[84]. No obstante, este autor destaca que esta aproximación a lo irracional se produce desde un contexto racional –una trama lógica–, sobre lo cual escribe: "El elemento racional, es decir, el nexo causal de la acción dramática, representa desde el principio de la tragedia un papel casi tan importante como el elemento irracional, esto es, la emoción trágico-religiosa"[85].

Figura 13. Representación en la Grecia clásica de Edipo y la esfinge. Copa ática del S. V a.C.

[83] HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte I.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. 120.
[84] *Ibid.,* 123.
[85] *Ibid.,* 123.

La estrategia de la tragedia, pues, según autores como Hauser, trata de una aproximación disimulada a lo mágico desde lo civilizado. En este punto recurrimos a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, quien llama precisamente la atención sobre este acercamiento indirecto: "El lenguaje de los personajes sofocleos nos sorprende por su precisión y claridad apolíneas"[86]. Prueba de ello es que en los diálogos de este tipo de piezas no abundan las invocaciones oscurantistas ni los cantos primitivos rituales: al contrario, el lenguaje es apolíneo, concreto y racional, si bien oculta algo sórdido e irracional bajo esa apariencia.

De todos los mitos en los que se apoyará la tragedia, quizás sea el de Edipo (que Sófocles adaptará a su *Edipo rey*) la que más aúna los elementos esenciales de lo siniestro según Trías, como comprobaremos en breve. Nietzsche nos recuerda que "El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado Edipo, fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria"[87]. A pesar de la altura intelectual de Edipo (es el héroe que vence no con la fuerza sino con la inteligencia los enigmas de la Esfinge); a pesar de actuar de buena fe como el mejor gobernante posible (mueve todos los hilos para averiguar quién asesinó a Layo y así detener las plagas de Tebas), fracasa y es arrastrado por los caprichos de la magia. Esta injusticia se da, además, en un contexto no especialmente extraordinario o mágico sino familiar y de normalidad… con pies de barro. Eso es la tragedia y lo siniestro: torcer un ambiente de

[86] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. 106.
[87] *Ibid.,* 107.

normalidad en una pesadilla incomprensible e inasumible para una mente "civilizada". Torcer, o lo *torcido,* es, por otro lado, uno de los sinónimos de lo siniestro (*sinister* es zurdo en latín).

Sin embargo, la tragedia, conforme va avanzando el clasicismo, entra en decadencia según Nietzsche. Este llega incluso a declarar que "muere sin descendencia"[88]. En consonancia con esa idea, y en un momento dado, lo irracional buscará otros desahogos menos civilizados y, por el contrario, el drama, como representante de lo racional y lo apolíneo, irá ganando peso. Es más, aunque en épocas posteriores se represente *Edipo rey,* la obra puede llegar a ser *amputada* para mitigar los efectos de lo siniestro y destacar lo verosímil y la incertidumbre propia de una trama dramática. Rancière en su obra *El inconsciente estético* muestra el caso de Corneille, quien, al escribir su versión de esta tragedia en 1659, oculta ciertos detalles escabrosos como, por ejemplo, la amputación de los ojos de Edipo. Asimismo, acusando de falta de intriga a la obra por adelantar demasiada información mediante un exceso de oráculos, omite o mitiga las revelaciones de Tiresias[89]. Corneille no fue el único en desvirtuar esta obra: en plena Ilustración – nos recuerda Rancière– Voltaire eligió *Edipo* para comenzar su carrera como dramaturgo y también adulteró la obra original por falta de credibilidad de la trama, denunciando que era altamente improbable que Edipo desconociese las circunstancias de la muerte de su padre Layo. Por ese motivo, Voltaire realizó cambios aún más radicales que Corneille para poder convertir a Edipo en un héroe (por ejemplo, añadió a

[88] *Ibid.,* 121.
[89] RANCIÈRE J. *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge: Polity Press, 2010. 13.

otro personaje, Filoctetes, como candidato alternativo al asesinato de Layo y para aumentar el suspense[90]). En realidad, lo que ambos dramaturgos cuestionaban no era tanto el hecho de exhibir temas prohibidos o incómodos como el incesto o el parricidio, sino la sobreinformación dada a través de los oráculos, que hacían estallar la intriga de la trama en mil pedazos. El secreto no se puede revelar demasiado pronto, ha de ser descubierto al final, lo que sintetiza Rancière del siguiente modo: "Por otro lado, lo que ellos ponen en duda es la universalidad del 'psicoanálisis edípico' que es el escenario de Sófocles para la revelación de un secreto"[91]. Y aprovechamos esta reflexión para desgranar otro ingrediente de lo siniestro: la *revelación de un secreto* incómodo, elemento esencial de esta atmósfera del que hablaremos en breve, y contrario al espíritu de lo dramático.

En cualquier caso, con o sin adulteraciones, estos y otros creadores recrean a Edipo, pudiéndolo haber descartado. Aunque la considerasen una obra con defectos, al representarla muestran un interés por ese mundo fusionado de lo racional y lo irracional en precario equilibrio. En cierto modo, sientan las bases de lo que sucederá más tarde en las exploraciones de los terrenos de lo sublime iniciadas en la Ilustración y consolidadas en el Romanticismo. Los artistas y creadores del periodo romántico, al ahondar en la concepción de lo sublime en su producción, rastrearán lugares vetados hasta ahora: lo insólito y lo infinito, que incluye lo divino. Y si esa divinidad tiene una

[90] *Ibid.,* 15.
[91] *Ibid.,* 16. (Trad. del A. Cita original: *"What they do put into doubt, on the other hand, is the universality of 'Oedipal phychoanalysis', that is, Sophocles´ scenario for the revelation of the secret"*).

cara luminosa, del mismo modo, la podría tener oscura. Trías verbaliza este dilema del Romanticismo al preguntarse: "¿Será Dios o será Satán lo que a través de ese viaje iniciático que poesía y arte realizan se revela?"[92]. Pregunta retórica respondida un siglo antes por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Si lo infinito no tiene límites, debe acoger y divinizar tanto a lo luminoso como a lo oscuro: "Aquí nada recuerda a la ascética, la espiritualidad y al deber. Aquí nos habla tan solo una existencia exuberante, en la que está divinizado todo lo existente, tanto si es bueno como si es malo"[93].

Así pues, el asalto a lo insólito permite adivinar no solo su cara luminosa, sino su lado oscuro, descubriéndose las formas del horror y los dominios de lo angustioso, intuidos por Burke y explorados por creadores del Romanticismo como Hoffmann, Mary Shelley, E.A. Poe y tantos otros. El mismo Nietzsche intuye lo siniestro al recordar que la creación que nace del sueño apolíneo puede producir no solamente imágenes agradables, sino sombrías:

> "Y no son solo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con toda inteligibilidad total: también las cosas serias, oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma, toda la divina comedia de la vida, con su Infierno, desfila ante él, no solo como un juego de sombras"[94].

[92] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 42.
[93] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. 63.
[94] *Ibid.,* 51.

Sin llegar a mencionar el adjetivo *siniestro,* el filósofo está esbozando dos de sus características: lo oscuro y las bromas del azar; lo que es propio de un *sueño torcido* (de lo apolíneo, según Nietzsche). De hecho, el sueño, como uno de los materiales de trabajo del incipiente psicoanálisis de principios del siglo XX, nos anuncia la importancia de la disciplina de la psicología a la hora de categorizar lo siniestro. Es precisamente el psiquiatra Ernst Jentsch, en su *Disertación sobre la psicología de lo siniestro* de 1906, el que llama la atención sobre este término estableciendo su relación con lo insólito y lo angustioso. Posteriormente, Sigmund Freud desarrolla este concepto en su obra *Lo siniestro (das Unheimliche)* de 1919, yendo más allá de la relación angustioso-siniestro establecida por Jentsch. Según el primero, entre los mundos angustiosos, hay uno especial que es, además, siniestro, pero que ha de cumplir una serie de condiciones añadidas para tener esa cualidad [95]. Freud entiende que cierta literatura se posiciona de modo intuitivo en la vanguardia de esta categoría, y por ello sentará las bases de sus distintos

Figura 14. HOFFMANN, E.T.A. Ilustración para *El hombre de la arena.* Dibujo a pluma. 1815-1816.

[95] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. 9. "Quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio, que permite discernir en lo angustioso, algo que es, además, siniestro".

atributos diseccionando un cuento de Hoffmann, *Der Sandmann (El hombre de la arena)* perteneciente a sus *Nachtstücke* (*Nocturnos,* 1816/1817) como caso a estudio.

Para desarrollar su teoría, Freud utiliza como punto de partida las definiciones de los términos *heimlich* (hogareño, tranquilizador) y de su antónimo *unheimlich* (inquietante, que provoca terror, lo que hay que ocultar). Según el neurólogo, *heimlich* tiene las siguientes acepciones: *de la casa, íntimo, familiar, protección segura*…, pero también se presenta relacionado con lo secreto, el misterio y lo oculto, como sucede en ciertas situaciones familiares que esconden historias inconfesables. De acuerdo con esto, *heimlich* se relaciona con su aparente opuesto como sigue: "[…] *Heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con su antítesis *unheimlich*"[96]. Esta conclusión permitirá a Freud reformular la cita de Schelling de la que parte en su análisis ("*Unheimlich* sería todo lo que debía quedar oculto, secreto, pero que se ha manifestado"[97]), añadiendo el atributo de lo *familiar* y de lo *reprimido* de este modo: "Lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de la represión"[98]. La frase anterior nos avanza que lo siniestro no se mueve en el terreno de lo lóbrego y lo desconocido, sino en la fusión de lo familiar y lo extraño que se da en la revelación del deshonroso parricidio e incesto edípico en un espacio cotidiano, como sugiere Trías en el siguiente parágrafo:

[96] *Ibid.,* 18.
[97] *Ibid.,* 17.
[98] *Ibid.,* 28.

> "En el inconsciente humano, concebido como sistema de representaciones mediatizadas por el deseo, se halla la clave siniestra que permite explicar el efecto estético que produce la tragedia de Edipo […] halla, pues, su fundamento en un espacio *humano* (no divino) que habiendo sido familiar ha dejado de serlo, y que retorna a lo cotidiano bajo la forma de lo inhóspito y lo desasosegante"[99].

En cuanto al origen de la manifestación de lo siniestro oculto por la represión, esta se daría, según Freud, "cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación" [100]. Además, estas supersticiones reveladas aunarían para Trías una segunda dicotomía que se añadiría a la establecida de lo familiar-extraño: la cohabitación del deseo secreto y el temor frente el regreso de estas fantasías en lo real[101]. Así, se alentaría una ambivalencia emocional que emparentaría esta categoría con lo sublime.

Ahora bien, el regreso de lo irracional no germinaría en un efecto siniestro en todos los terrenos. Si una situación pertenece al dominio de la ficción (novelas o películas con altas dosis de fantasía), el sujeto estaría preparado para esta emoción, que al ser esperada es previamente neutralizada: "En el dominio de la ficción no son siniestras muchas cosas que lo

---

[99] TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 143.
[100] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A., *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. 33.
[101] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 47. "En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (temido y secretamente deseado de forma autocensurada) se produce en lo real".

serían en la vida real"[102], escribe Freud. Sin embargo, en creaciones que nadan en un contexto familiar de aparente realismo/no ficción, lo siniestro podría llegar a asomar por ser un invitado no bienvenido, como sugiere el médico en el siguiente texto: "Muy distinto es si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro"[103]. Es lo que Freud denomina lo *siniestro vivenciado,* experiencia que se daría en los escenarios de lo cotidiano que tan profundamente entendió Kafka, tal y como nos explica Camus en su ensayo *El mito de Sísifo*: "En Kafka estos dos mundos [que se entretejen en su obra] son el de la vida cotidiana por una parte y el de la inquietud sobrenatural por otra"[104].

Siguiendo los postulados de Freud, si los complejos infantiles reprimidos y las atávicas convicciones reprimidas son la materia prima de este fenómeno, se podría considerar lo siniestro como una reacción escasamente probable en épocas en las que la magia y el animismo tienen un papel protagonista. Por el contrario, este encontraría un terreno más fértil en sociedades modernas, laicas y científicas que creen haber superado supersticiones primitivas de las que renegarían como una infancia, sobre lo cual escribe: "Hoy ya no creemos en ellas [en las viejas creencias], hemos superado esas maneras de pensar. Pero no nos sentimos muy seguros de

[102] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. 33.
[103] *Ibid.,* 34.
[104] CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. *El hombre rebelde.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1967. 99.

nuestras nuevas concepciones, las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación"[105]. Freud no será la única voz que defienda este punto de vista; ciertas figuras, incluso algunas alejadas de la escuela freudiana, subrayan ese acecho inesperado de lo más irracional. Es el caso de Jung, quien alerta sobre una suerte de efecto colateral de la conquista científica moderna: "[…] para mantener su creencia [en la ciencia], el hombre contemporáneo paga el precio de una notable falta de introspección. Está ciego para el hecho de que, con todo su racionalismo y eficiencia, está poseído por 'poderes' que están fuera de su dominio. No han desaparecido del todo sus dioses y demonios"[106]. Jung, coincidiendo con Freud en este punto, diagnostica esta reactivación a pesar de (o precisamente por) el peso de todo nuestro contexto contemporáneo y racional, y añade: "El hombre moderno no comprende hasta qué punto su 'racionalismo' (que destruyó su capacidad para responder a las ideas y símbolos numínicos) le ha puesto a merced del 'inframundo psíquico'"[107]. Quizás esto explicaría por qué motivo ciertas sensibilidades activaron una *rebelión* del inconsciente (en términos de Rancière) a partir del gran avance de la modernidad en la Ilustración, del mismo modo que sucedió con el resurgir de lo sublime.

Del mismo modo que lo sublime será reinterpretado durante el siglo XX, cabría preguntarse por la evolución de lo siniestro en la estética y la

[105] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. 32.
[106] JUNG, G. C. "Acercamiento al inconsciente", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 82.
[107] *Ibid.,* 93-94.

psicología. La historiadora Tania Alba Ríos en su tesis doctoral *Genealogías de lo siniestro como categoría estética* (2015) nos recuerda que esta categoría cae, tras la publicación en 1919 de *Lo siniestro* de Freud, en una cierta tendencia al olvido en la reflexión de la estética y la filosofía (donde las referencias son más bien episódicas). Será a partir de los años 60 cuando lo siniestro se rescate, gracias sobre todo a la contribución de Jacques Lacan, autor referencial que lo recupera y reivindica usando como fuente principal a Freud en su *X Seminario sobre la angustia* (1962-1963). Leyendo los textos de este seminario identificamos una revisión de los principales postulados de Freud sobre lo siniestro, enriqueciendo la categoría y adaptándola al contexto socio-cultural de los años 60. Lacan aporta por ejemplo el concepto de *das Ding* (la cosa), que Alba interpreta como un "objeto originariamente perdido y en torno al cual el ser humano se mueve guiado por su deseo, a pesar de ser también extraño"[108]. Asimismo, el redescubrimiento de lo siniestro para Lacan tiene unas reminiscencias más violentas que las evocadas por Nietzsche-Trías. Prueba de ello es que usa como metáfora, en lugar de la imagen de "retirar el velo que cubre lo oculto" la del cuadro que cubre una ventana, y que en un momento dado se rasga: "La angustia es este corte —este corte neto sin el cual la presencia del significante, su funcionamiento, su surco en lo real, es impensable"[109]. Otras novedades tienen que ver con el término "extimidad"

[108] ALBA, T. *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Tesis doctoral por la Universitat de Barcelona, 2015. 207.
[109] LACAN, J. *El seminario de Jacques Lacan. Libro X. La Angustia*. 1962-1963. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2006, 87.

(extemité) que según el filósofo Mladen Dolar Lacan saca a la luz en su *Seminario XVI, 1968-1969* como un "desvanecimiento de los límites entre el interior y el exterior del sujeto —que la filosofía tradicional se ha esforzado durante siglos en delimitar—, el lugar donde ambos coinciden y que por lo tanto deviene amenazante, provoca angustia y horror"[110].

Las relecturas de Lacan por parte de autores como Mladen Dolar, Louis Vax y Roland Barthes entre otros, contribuirán a que en los años 80 el término de lo siniestro empiece a expandirse. En esa década precisamente Trías escribe su obra *Lo bello y lo siniestro*, cuya revisión de Freud no se desvía de la línea argumental originaria del neurólogo[111] aunque aporta novedades como los parentescos de esta categoría con lo dionisiaco (tal y como interpreta Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*), con lo trágico y con la belleza (que exploraremos en el próximo capítulo); e incorpora alguna temática nueva propia de este dominio (por ejemplo el *asco*, sobre el que también indagaremos más adelante). Pero, más allá del interés despertado en las décadas aludidas, según Anne Masschelein (*The Unconcept. The Freudian Uncanny in LateTwentieth-Century,* 2011), será en los años 90 cuando se dé lo que esta historiadora acuñe como una "canonización"[112] de lo siniestro, que catalizará el desarrollo de su conceptualización y expansión tanto en los

[110] ALBA, T. *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Tesis doctoral por la Universitat de Barcelona, 2015. 209.
[111] Trías no incluye en su revisión a Lacan y a sus círculos.
[112] ALBA, T. *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Tesis doctoral por la Universitat de Barcelona, 2015. 214.

círculos de pensamiento (también en la crítica arquitectura, con Anthony Vidler a la cabeza) como en la producción artística.

A modo de testimonios de esa onda expansiva de lo siniestro en el arte a partir de la década de los 90, Alba nos recuerda varias exposiciones: la de Georg Christoph y Tholen y Martin Sturm *(Augen-Blicken),* en la en la Offenes Kulturhaus de Linz (1995); la organizada en la Städtische Galerie Delmenhorst titulada *unHEIMlich,* (2003-2004); y la de Mike Kelley *The Uncanny* (Lo siniestro) en la Tate Gallery en 2003. Como prueba de los hilos y conexiones entre estas figuras interesadas en la exploración de lo siniestro, baste recordar que Kelley será por su parte tenido en cuenta por Vidler, quien analizará su obra *The Educational Complex* [113](1995) en su ensayo *Warped Space* (2001).

Figura 15. KELLEY, M. Una de las piezas exhibidas en la exposición *The Uncanny*. Tate Gallery, Londres.

[113] De un modo muy resumido, esta obra es una maqueta inmensa en la que Kelley reconstruye los distintos colegios e institutos (que aparecen seccionados) a los que asistió durante su vida académica, abordando aspectos de memoria "reprimida" y de "intersección de memoria y espacio" como un tema nuevo en la teoría arquitectónica, siempre según este autor (VIDLER, A. *Warped space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2000. 162).

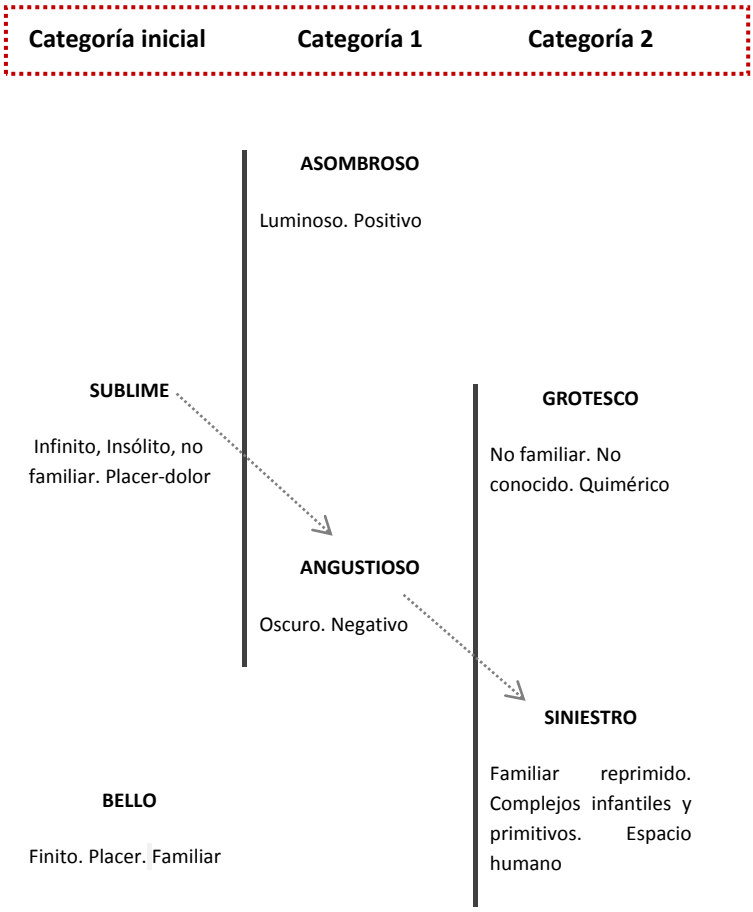


Tabla 3. Fuente propia.

Finalizando este subepígrafe, presentamos a modo de síntesis conceptual un diagrama donde se plantean los vínculos entre lo sublime y lo siniestro, así como las relaciones de parentesco con otras categorías; según esta propuesta, de lo sublime se deriva lo asombroso y lo angustioso, y de lo angustioso se derivan lo grotesco y lo siniestro. Asimismo, se sugieren los lazos fronterizos de lo siniestro con lo familiar y anticipamos una relación con lo bello que desarrollaremos en la parte final de este capítulo.

1.2.5. De los misterios dionisiacos a lo grotesco

En busca de los no admitidos miedos colectivos atávicos y las supersticiones como base de lo trágico y lo siniestro, nos acercamos a otro paraje más remoto en el tiempo y que ciertos autores entienden como una de sus principales fuentes: lo *dionisiaco*. El hecho de que Edipo fuese criado, según la leyenda, en el monte Citerón –lugar de culto principal de los misterios dionisiacos– simboliza esa raíz salvaje dionisiaca en la culta tragedia. Además, podemos recordar, tal y como señala Hauser[114], que la instauración en ciudades como Atenas de las fiestas dionisiacas de la primavera por parte del tirano Pisístrato fueron la semilla de la tragedia griega –su coro es un remanente directo de estas celebraciones– que se desarrolló posteriormente en la democracia ateniense. A su vez, estas fiestas son residuos o versiones civilizadas de los antiquísimos rituales dionisiacos que se dieron en antiguas sociedades matriarcales en la primitiva Grecia prehelénica.

En estos grupos sociales, según investigadores como Robert Graves, el papel de la mujer era preponderante tanto como diosa principal del clan (con varios nombres: Sémele, Dafne, Afrodita, etc.), como reina-sacerdotisa con descendencia matrilineal o como grupo de sacerdotisas (las ménades), principales organizadoras junto a los sátiros de desatadas fiestas. Sobre ello cita Graves el caso particular del culto a la diosa Dafne: “La diosa de Dafene (la sanguinaria) era adorada por un colegio de ménades orgiásticas que

[114] HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte I*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 123.

masticaban laurel"[115], recordando así la importancia en estos rituales del desenfreno sexual entre miembros del mismo clan, rompiéndose los lazos familiares que impedían la endogamia. Este estado de desinhibición era simbolizado por imágenes totémicas como la del semidios Príapo, niño feo de aspecto obsceno hijo de Afrodita y Dioniso (al que señalamos en la introducción de esta tesis por su intento de violación de la diosa del hogar Hestia). Según Graves, esta figura "tuvo su origen en las toscas imágenes fálicas de madera que presidían las orgías dionisiacas"[116]. Por otra parte, los excesos dionisiacos se asocian a un estado de embriaguez y a su estado mental de *euforia,* según nos recuerda Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*[117]. De este modo, la música y el vino serían los catalizadores de este proceso que alejaría al sujeto de la consciencia y lo acercaría a un estado de inconsciencia y al animal, tal y como sugiere el discípulo de Jung, Joseph L. Henderson en su estudio "Los mitos antiguos y el hombre moderno":

> "La religión dionisiaca tenía ritos orgiásticos que requerían del iniciado que se dejara llevar por su naturaleza animal y experimentara así plenamente el poder fertilizador de la madre tierra. El provocador inicial de este rito de paso

[115] GRAVES, R. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 96-97.
[116] *Ibid.,* 84.
[117] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. 53-54. "[…] de lo dionisiaco, a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más lo aproxima a nosotros".

> en el ritual dionisiaco era el vino. Se le suponía productor del simbólico relajamiento de la consciencia"[118].

En estas fiestas el papel del rey no era menor. Mitos como el de Acteón[119], Hípaso o Penteo, entre otros, sugieren la existencia de la figura de un rey sagrado de cada clan que era sacrificado mediante un desmembramiento y devoración ritual al final de un ciclo establecido[120]. Incluso Dioniso, propone Graves, podría tener el mismo origen: "Dioniso probablemente comenzó como un prototipo de rey sagrado al que la diosa mataba ritualmente con un rayo en el séptimo mes del solsticio de invierno y al que su sacerdotisa devoraba"[121]. Lo más llamativo de estos sacrificios rituales que implicaban la caducidad del rey es que son protagonizados por la propia esposa, la reina o incluso por la propia madre de este, como apuntan varios mitos como el del rey Penteo, descuartizado y devorado por su madre Ágave y otras bacantes animadas por Dioniso. Es decir, lo terrible no es ya el sacrificio en sí de un enemigo conquistado y sometido sino el mariticidio y filicidio del propio rey esposo e hijo, quebrantándose el tabú del homicidio

---

[118] HENDERSON, J. L. "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en JUNG, G. C. *et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 141.

[119] GRAVES, R. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 102. "Acteón era, al parecer, un rey sagrado del culto del ciervo pre-heleno, despedazado al final de su reinado de cincuenta meses, es decir, la mitad de un gran año, mientras su colega o sucesor reinaba el resto del año".

[120] Según Graves, varios mitos aluden a este tipo de desmembramientos reales: en Tebas, el homicidio de Penteo, desmembrado por su propia madre Ágave y las ménades de Dióniso. En Orcómenos la fiesta Agrionia ("provocación al salvajismo") que rememora el despedazamiento y devoración de Hipaso por su madre Leucipe y sus hermanas Alcitoe y Arsipe. Incluso el propio Dioniso fue desmenuzado por los titanes.

[121] GRAVES, Robert. *Los mitos griegos I.* Madrid: Alianza Editorial, 1992. 67.

familiar. Esta tradición será finalmente abolida al ser los clanes prehelénicos sometidos por nuevos pueblos helénicos de Beocia (lo cual es recordado en el mito de la aniquilación de Sémele[120] –madre de Dioniso– por Zeus en forma de rayo), pero aun así sobrevivirá tiempo después. Eso sí, esa persistencia se dará de un modo camuflado, sacrificándose en los posteriores misterios dionisiacos un animal sustitutivo del rey (como un toro) en un mecanismo psicológico –en términos de Jacques Lacan– de *metonimia*, que Hauser ilustra hablando de los rituales dedicados a a la madre de Dioniso como sigue: "Sémele era adorada en Atenas durante las Leneas, el festival de las mujeres desenfrenadas, cuando un toro que representaba a Dioniso era cortado en nueve pedazos y sacrificado a la diosa anualmente"[122].

Figura 16. *Monos danzando con hombre salvaje de pelo azul y bebiendo vino*, MS 264, fol. 106, 1338-1344. Bodleian Library, Oxford University.

Tiempo después, y conforme el griego arcaico se vaya civilizando, lo dionisiaco mantenido en sus misterios y asociado según Hauser a lo "turbio y

[122] *Ibid.,* 67. "El relato de Sémele, hija de Cadmo, parece recordar la acción sumaria emprendida por los helenos de Beocia para terminar con la tradición del sacrificio regio […]".

oscuro, místico y extático, incontrolado e inconsciente"[123] encontrará su contrapunto según ciertas escuelas de historiadores en lo *apolíneo,* de acuerdo con esta línea interpretativa más civilizado y asociado a lo racional, la política, la filosofía y, en definitiva, al arte ilustrado oficial. Incluso Nietzsche asumirá esta dualidad al comienzo de su tesis *El nacimiento de la tragedia*, en la que otorga a Dioniso el papel de artista vinculado a lo instintivo y la naturaleza y a Apolo el de sabio vinculado a lo civilizado y mesurado, como comprobaremos más adelante.

En este punto del recorrido tenemos que detenernos ya que tampoco podemos olvidar en esta genealogía otras voces que cuestionan la divergencia *dionisiaco* (entendido como salvaje y cruel)-*apolíneo* (como civilizado y pacífico) y añaden un componente de complejidad en esa relación. En ese sentido, Uriel Fogué nos recuerda en el apartado "Lo apolíneo y lo dionisiaco: las ambivalencias del mundo griego" de su Tesis doctoral *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra* (2015)[124] las aportaciones de Giorgio Colli. Este filósofo, en su revisión de *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche (en su obras *Después de Nietzsche,* 1974, y *El nacimiento de la filosofía,* 1975) destaca el lado civilizado y benefactor de lo dionisiaco (reflejado en los misterios de Eleusis y los rituales de la *epoptela*); y del mismo

[123] HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte I.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971 .123.

[124] FOGUÉ, U. "Lo apolíneo y lo dionisiaco: las ambivalencias del mundo griego", en *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra*. Tesis doctoral por la Universidad Politécnica de Madrid, 2015. 12-13.

modo, desmonta la imagen exclusivamente pacífica y culta de Apolo, que también es desenmascarado como dios destructor capaz de matar (mediante una muerte lenta, por enfermedad) con las flechas de su arco. La visión de Colli es interpretada por Fogué del siguiente modo: "[…] la dicotomía entre Apolo y Dioniso, tal y como es presentada por Nietzsche, como una contraposición entre el arte y el conocimiento, no se ajusta a los testimonios de las fuentes históricas. Apolo y Dionisos, lo apolíneo y lo dionisíaco, no son dos esferas antitéticas, sino que concentran modos diversos de bondad y terribilidad, de control y de locura"[125]. Esta reflexión nos retrotrae a la introducción de esta tesis, cuando evocábamos la figura de Hestia que, cansada de las disputas, peleas e intrigas de los dioses, renunció a su puesto olímpico. Dicho de otro modo, y como es sabido, todos los dioses se posicionan en plena ambigüedad (humana) entre lo salvaje y lo civilizado, entre el horror y la bondad. Y Apolo no podía ser menos. En cualquier caso, entendiendo y compartiendo estas ambivalencias, similitudes y complejidades ente lo dionisiaco y lo apolíneo, continuaremos en nuestra indagación invocando a lo dionisiaco como categoría diferenciada de lo apolíneo, como estado de ánimo al que numerosas voces han atribuido la fama cercana al horror, el desenfreno y la alegría; y no a lo civilizado, la mesura y el sosiego.

Hauser sería una de esas voces, y de hecho este historiador (y aquí retomamos nuestro recorrido por las raíces de esta categoría) defiende que tras el asentamiento de un marco clásico en Grecia, el rapsoda será uno de los máximos exponentes de esa cultura ilustrada. Y vinculando este autor lo

[125] Ibid., 13.

dionisiaco a lo "menos civilizado", plantea que su primer refugio como categoría estética, una vez decaigan sus misterios, sería el arte popular de los mimos –de origen remoto y mágico– y no el de los rapsodas[126]. Si diésemos por válida esta tesis, consideraríamos que esta tendencia subterránea asociada a los mimos (como representantes de lo dionisiaco) nunca desapareció del todo; ni siquiera en la Edad Media, donde los goliardos o clérigos vagantes la mantienen a flote (aquí es inevitable pensar en los poemas del *Carmina Burana* de los siglos XII-XIII). De todos modos, lo dionisiaco no es ni mucho menos un estado de ánimo exclusivo de los nichos creativos populares. También asomará en el arte más oficial.

En busca de un refugio en una expresión creativa de alto rango cultural, recordamos las posiciones de ciertos autores que imaginaron lo dionisiaco empotrado en la tragedia griega (y nos referimos a algo que va más allá de sus posibles orígenes en los misterios dionisiacos). Esto es intuido gracias a la exploración de los románticos en los terrenos de lo sublime que les permitirá redescubrir y reinterpretar lo dionisiaco. Varios nombres de este periodo cultural sondean esta categoría (nos viene a la memoria Holderlïn y su concepto particular de *das Aorgische*), pero será Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* el pionero en plantear una tesis –tal y como avanzamos al

[126] HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte I.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 121-122. "El verdadero teatro popular de los griegos fue el mimo, que no recibía ni subvención y, en consecuencia, tampoco ninguna consigna […]. El mimo es no solo mucho más antiguo que la tragedia, sino que probablemente se remonta a la prehistoria, y desde el punto de vista de su evolución está en inmediata relación con las danzas corales mágico-mímicas, los ritos de la vegetación, las hechicerías de la caza y el culto a los muertos".

comienzo del subepígrafe anterior– que defienda los íntimos vínculos entre lo dionisiaco y la tragedia.

En su indagación, el filósofo plantea una evolución de lo sublime conjugándolo con el antiguo concepto de lo dionisiaco rescatado de la cultura griega. Ambas categorías mantienen la *desmesura* (lo informe, lo desordenado, lo caótico) como denominador común. Sin embargo, como elemento diferenciador, Nietzsche reniega del principio kantiano de superioridad moral del individuo ante lo sublime al proclamar que "la vida es algo esencialmente amoral"[127]. Contra la moral, el instinto se levanta, como un feroz defensor de la vida. Por ese motivo, la desmesura física, el infinito en lo sublime, es también *desmesura moral* en lo dionisiaco en contraposición a lo apolíneo, lo cual defiende como sigue: "Apolo, en cuanto divinidad ética, exige mesura de los suyos […] mientras que la autopresunción y desmesura fueron reputadas como los *daimones* propiamente hostiles, peculiares de la época no-apolínea […]"[128].

Otro aspecto de interés tiene que ver con la individualidad del hombre. En esta situación de desmesura compartida (naturaleza y sujeto), Nietzsche contempla la disolución del sujeto y su unión con dicha naturaleza, incluyendo la fusión con otros hombres, lo cual queda patente en los siguientes textos: "El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, propio de los estados dionisiacos[129][…]. Así, el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el estado y la sociedad y, en general, los abismos

[127] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. 41.
[128] *Ibid.,* 70.
[129] *Ibid.,* 72.

que separan a un hombre de otro dejan paso a un sentimiento de unidad que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza"[130]. De esta suerte, se antepone la visión del colectivo, del coro de sátiros y de la masa a la visión del individuo de lo sublime.

A su vez, y del mismo modo que lo sublime, el pensador alemán postula que en lo dionisiaco conviven sentimientos contradictorios [131] y mantiene la ambivalencia del concepto placer-dolor y tentación-amenaza[132]. Sin embargo, el abandono dionisiaco que entreteje los sentimientos encontrados de placer y dolor no es algo artificial: se sumerge en lo que el filósofo denomina el *dolor primordial* inherente al ser humano y a sus instintos, como describe a continuación:

> "Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le demuestra ahora es una

[130] *Ibid.,* 93.

[131] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia.* Madrid: Alianza Editorial, 2012. 281. "Mas, en el interior de esa frontera, no son solo acaso las imágenes agradables y amistosas las que nosotros buscamos con aquella inteligibilidad total. También cosas serias, tristes, oscuras, tenebrosas son contempladas con el mismo placer".

[132] Esta contradicción coincide con la misma esencia de lo dionisiaco en su acepción original, donde en los ancestrales mitos de Dioniso se llegaban a confundir los sentimientos más extremos. Al hilo de esto, Graves nos recuerda lo siguiente: "Cuando toda Beocia hubo reconocido la divinidad de Dioniso, este recorrió las islas del Egeo difundiendo la alegría y el terror por donde quiera que iba". (GRAVES, R. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.128). Asimismo, Hocke escribe: "A los cultos de Dioniso van unidos en la antigüedad griega los cultos de Ariadna. Pues bien, el culto de Ariadna en Naxos tenía un carácter 'llamativamente contradictorio' […]. Consistía, por una parte, en alegres celebraciones y, por otra, en duelo y oscuridad". (HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt Verlag, 1987. 448).

> escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia […]. El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor"[133].

Esta paradoja esencial y los vínculos entre lo bello, lo siniestro y lo dionisiaco intuidos por Nietzsche serán sondeados después por otros autores, y recurrimos para ello de nuevo a Trías por su especial lucidez a la hora de abordar este tema. En la parte final de su libro *Lo bello y lo siniestro* hace un ejercicio argumentativo incluyendo su interpretación de *El origen de la tragedia* de Nietzsche como raíz necesaria de lo siniestro y a su vez de lo dionisiaco como fuente de esta expresión cultural. De su análisis del texto del filósofo alemán subraya el concepto de contradicción entre placer-dolor, tentación-amenaza como residuo dionisiaco que se da en la tragedia del siguiente modo:

> "Lo dionisiaco será, según el certero análisis nietzscheano, esa *sombra* inhibida pero actuante, siempre presente en la cultura griega […] así la tragedia, siempre sentida a la vez como tentación y como amenaza, ese 'más allá interior' de cuya represión y demarcación cobra el griego la imagen olímpica y apolínea de sí mismo, su amor al límite, la nada con exceso […]"[134].

Todo lo cual apunta a la ambigüedad como factor invariable de lo dionisiaco: se difunde la alegría/tentación/atracción, pero también el

---

[133] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia.* Madrid: Alianza Editorial, 2012. 76-77.
[134] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 141.

terror/amenaza/repulsión. El carácter andrógino (hombre-mujer) y la naturaleza de semidios (dios-hombre) de Dioniso reforzarían esta confusión. Por su lado, Hocke en *Die Welt als Labyrint* incide en esta dicotomía como parte nuclear de lo dionisiaco y subraya dos conceptos clave, como son la *metamorfosis* y lo *desdibujado:* "Pero *Dioniso*, hijo de un dios y de un ser humano, que aparece como joven y como anciano, es también el dios de las contradicciones y de las transformaciones, de las infinitas metamorfosis, de la enigmática falta de contornos de la existencia […]"[135].

Hasta ahora hemos esbozado algunos de los atributos más visibles de lo dionisiaco: extraoficialidad, desmesura formal y moral, contradicción, ambigüedad, metamorfosis y falta de contorno. Todas ellas son imágenes con resonancias de los ancestrales rituales de tipo dionisiaco. Asimismo, los pensadores a los que hemos recurrido sugieren que los desenfrenos de estos ritos se fueron camuflando primero en las fiestas dionisiacas de los tiranos (Hauser) y más tarde en la tragedia en la democracia ateniense (Nietzsche), como versiones domesticadas y dosificadas. Si esto fuese así, la tragedia tendría un papel de *animal sustitutivo* intelectual o mecanismo de *metonimia* del culto dionisiaco. Esta capacidad de infiltración hace formular a Trías que la tragedia sea el punto de confluencia de las atmósferas dionisiaca y siniestra, y que esta se alimente de prohibidos recuerdos ancestrales:

---

[135] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Reinbek bei Hamburg*: Rowohlt Verlag, 1987. 448. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: "Dyonisos*, Sohn eines Gottes und eines Menschen, auftretend als Jüngling und als Greis, ist aber auch der Gott der Widersprüche und der Verwandlungen, der endlosen Methamorphosen, der rätselhaften Umrißlosigkeit des Daseins […]"*).

> "El acto trágico estará, por tanto, fijado en ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios, filicidios, devoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizamientos y amputaciones rituales"[136].

El texto anterior sugiere el desbordamiento de las nociones asumidas de lo dionisiaco en cuanto a la extraoficialidad, la anarquía y la sátira de lo establecido. De acuerdo con Trías, en el subsuelo de estas manifestaciones existiría un espacio mental donde se mezcla la atracción y la repulsión por deseos primarios mucho más inconfesables, personificados en el homicidio familiar (sacrificio ritual de Dionisio/parricidio de Layo por parte de su hijo Edipo), la endogamia (orgías dionisiacas/incesto de Edipo con su madre Yocasta) y las amputaciones regias (desmembramiento ritual de Dioniso/amputación de los ojos de Edipo). Ese dominio que no solo es salvaje sino, además, *inasumible,* sería entonces susceptible de sufrir todo tipo de adulteraciones fruto de la inversión de las relaciones normales de nuestro universo. Así, los arcaicos misterios dionisiacos traslucirían un juego sin reglas de un niño, o mejor dicho, de un dios-niño con patente de corso: lo cual nos remite, a diferencia de lo siniestro, a un campo no humano sino divino (y aquí podemos recordar la frase que Nietzsche pone en boca de Zaratrustra: "El niño es la inocencia y el olvido, un volver a empezar, un juego, una rueda que gira

[136] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 42.

por sí misma, un primer movimiento, el don sagrado de decir sí"[137]). La herramienta del arte, como nos recuerda el mismo filósofo en el siguiente texto, permitiría al hombre sumergirse en ese estado de *juego* donde se mezclan lo espantoso-sublime y lo cómico-absurdo:

> "[…] únicamente él [el arte] es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia, convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga de la náusea de lo absurdo"[138].

De este modo, la convivencia placer-dolor de lo sublime derivaría en otra de tipo risa-dolor en lo dionisiaco, donde la mezcla del horror y lo cómico ilustraría su relación con los dominios del humor negro. Estaríamos aquí invocando lo grotesco, categoría que fue reconocida y emergió en el Manierismo. Este atributo tiene diversos modos de manifestarse, teniendo todos ellos el denominador común de lo bizarro y lo abstruso, permitiéndose la licencia de la alteración de las jerarquías pasando lo anecdótico a dominante y viceversa.

Lo valioso del Manierismo de cara a nuestra investigación es que en ciertos periodos históricos –especialmente antes de la irrupción del arte postimpresionista– ha sido juzgado como un arte degenerado, donde el ideal de perfección y belleza del Renacimiento comienza a torcerse. Reforzando ese estigma, Hauser destaca las reticencias hacia este estilo de críticos de arte de

[137] NIETZSCHE, F. *Así habló Zaratustra.* Madrid: Alianza Editorial, 1990. 270.
[138] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. 95.

finales del siglo XIX como Alois Riegl o Heinrich Wölfflin. Sobre este último, Hauser recuerda que "veía aún en el Manierismo algo así como una desviación en la evolución natural y sana, un internado superfluo entre el Renacimiento y el Barroco"[139]. En ese sentido, casi se hablaría de un *entartete Kunst* o arte contra natura en el que se da la "imitación y simultánea distorsión de los modelos clásicos […]"[140] en donde "no solo las obras de Miguel Ángel, sino ya las de Rafael, llevan en sí los elementos de disolución"[141] del arte renacentista en estado puro. Es relevante comprobar cómo esta supuesta degradación del arte se produce, al igual que en el ambiente bélico de la primera mitad del siglo XX, en una atmósfera de gran convulsión y pesimismo. Hauser recuerda al respecto la invasión de franceses y españoles de Italia y el *sacco* de Roma, que generó "un ambiente de catástrofe que de pronto –y partiendo no solo de Italia– se expandió por todo el Occidente"[142].

Para comprender mejor la categoría de lo grotesco y su relación con lo dionisiaco, continuaremos apoyándonos en *Die Welt als Labyrinth* de Hocke, ya que precisamente esta obra abarca un profundo estudio de la producción artística y teórica de la época manierista enfrentándola con el arte moderno y la mitología. Explorando la arqueología de lo grotesco, Hocke resalta la publicación *Sphynx Mystagoga* (1626) del enciclopedista Athanasius Kircher, autor también de otros delirios científicos (se ha mostrado en un capítulo

[139] HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte II.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 15.
[140] *Ibid.,* 14.
[141] *Ibid.,* 12.
[142] *Ibid.,* 13.

previo su imagen de *La oreja espía*). En esa obra aparece un grabado firmado por Cornelis Gerritsz Decker que ilustra una imagen fantasiosa de Egipto donde se recrean unas pirámides a través de la interpretación narrativa de otros viajeros.

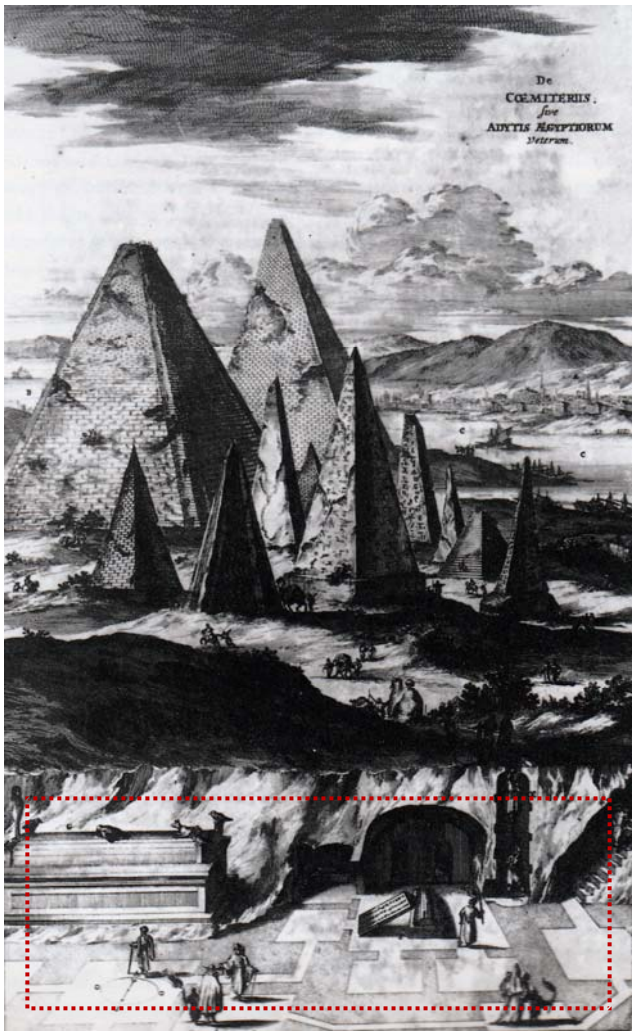


Figura 17. DECKER, C. Grabado fantástico de pirámides en *Sphynx Mystagoga*, de KIRCHER, A.

De este dibujo Hocke llama la atención sobre un detalle en su zona inferior: allí se representa la sección del terreno y en ella se detalla "un inframundo de tumbas y muertos" con galerías y catacumbas que conectan entre sí las pirámides. Ese extraño mundo laberíntico donde conviven los muertos y los vivos (refugiados, profanadores) es, según Hocke, el origen conceptual de lo grotesco (nosotros podríamos añadir que es su *ecosistema ancestral*). Lo grotesco, nos recuerda este autor, proviene etimológicamente de la palabra italiana *grotta* (gruta) y es, por ello, "lo originario de la gruta". Desarrollando esa explicación, en el siguiente texto este autor reproduce la influencia de los adornos de las antiguas grutas de la Domus Aurea de Nerón estudiados por Rafael como materia prima de lo grotesco:

> "El 'grotesco' de los apartamentos papales del castillo de Sant'Angelo ha conservado todavía algo de sus orígenes helenísticos y en la Roma antigua. Se reconoce aún, así pues, su procedencia del taller de Rafael, un taller que se había convertido en un fértil recreador de 'grutescos'. Los modelos para ellos eran los adornos antiguos de las 'grutas' de la Domus Aurea de Nerón. Rafael hizo estudios allí. Se supone que esos trabajos antiguos fueron realizados por artesanos de Alejandría, es decir, de la cuna de la primera fase del manierismo europeo. La gracia griega se une a motivos egipcios y (quizá) también indios. Pero este arte tiene además otros orígenes. La magia de las grutas de la antigua Roma –pues de eso se trata aquí– procede del culto egipcio-cretense del laberinto"[143].

[143] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 93. (Trad. de Eagle S.L. Madrid.

Este texto nos recuerda que las quiméricas decoraciones de artistas romanos, griegos y egipcios en el submundo de estas grutas salen a la luz junto al arquetipo pre-clásico del laberinto egipcio y el minoico. La combinación de ambos secretos revelados, la decoración mestiza y el laberinto como *lienzo,* sería el caldo de cultivo idóneo para producir ese nuevo arte caracterizado por sus contemporáneos con expresiones como *ingegnose bizzarrie, meraviglie e invenzioni di stupore*[144]. Los temas tratados evocaban lo monstruoso, el dolor de las figuras contorsionadas, los cambios de escala incomprensibles o la mezcla entre diferentes. Sobre este último concepto, Hocke apunta que el mitológico Minotauro sería el monstruo emblemático del Manierismo por un doble motivo: por su naturaleza híbrida, y por ser su hogar ancestral la gruta (el laberinto):

> "[…] *Minotauro*, mitad hombre y mitad toro (unión de lo opuesto). La leyenda del laberinto de Dédalo se ha desarrollado probablemente a partir de cultos religiosos de la Edad de Piedra celebrados en grutas. De 'gruta', según ya

---

Cita original: "*Die 'Groteske' aus den päpstlichen Appartements der Engelsburg hat noch etwas von ihren hellenistischen und römisch-antiken Ursprüngen bewahrt. Man erkennt also noch die Herkfunt aus Raffaels Werkstatt, die zur fruchtbaren Neuschöpferin der 'Groteske' geworden war. Vorbilder dafür waren die antiken Ornamente in den 'Grotten' des 'Goldenen hauses' des Nero geworden. Raffael hat dort Studien gemacht. Man nimmt an, daß diese antiken Arbeiten von Hand-werkern aus Alexandrien angefertigt worden sind, also aus der Stätte der ersten Phase des europaïschen Manierismus. Griekische Anmut verbindet sich mit ägyptischen und (vielleicht) auch mit indischen Motiven. Diese Kunst hat aber noch andere Ursprünge. Die altrömische Grotten-Magie, denn um eine solche handelt es sich, entstammt dem ägyptisch-kretischen Labyrinth kult*").

[144] *Ibid.,* 187.

hemos dicho, se deriva 'grutesco', cuyos 'extravíos' laberínticos, […] se hunden en el 'estilo ornamental'"[145].

Figura 18. Jardines del Palacio Orsini, Bomarzo (también conocido como *Parco dei Mostri*). Siglo XVI.

Debemos, además, tener en cuenta que el culto de Dioniso tiene una fuerte relación con el laberinto. De hecho, en una de las versiones del mito de esta divinidad, aparece como esposo de Ariadna, hija de Minos y *dueña* del laberinto de Cnosos. En ese sentido, el texto anterior de Hocke sugeriría un parentesco de lo grotesco con lo dionisiaco, compartiendo ambos mundos la figura de la bestia minoica y el escenario del laberinto, que a partir de ahora –como sucede en el jardín de Bomarzo– no se concebirá sin sus monstruos. A su vez, esta figura mitológica va más allá de lo repulsivo invocando lo letal, aunque ese peligro no hará más que aumentar el deseo de Teseo de adentrarse en su morada. Y a raíz de ello Hocke nos

[145] *Ibid.,* 128. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: *"[…] der* Minotaurus*, halb Mann, halb Stier (Vereinigung des Gegensätzlichen). Die Dädalus-Labyrinth-Legende hat sich wahrscheinlich aus religiösen Grottenkulten der Steinzeit entwickelt. Von 'Grotte' leitet sich, wie bereits dargestellt, die 'Grotteske' ab, deren labyrinthische 'Irrwege'[…] versucht haben und die im* '*Ornament-Stil'"*).

introduce en otro tema esencial en el Manierismo: la polaridad miedo/curiosidad respecto al horror y la muerte[146].

Ahora bien, esta atracción hacia el horror y la muerte ¿no nos recuerda a la pulsión de muerte que describe Freud en su obra *Más allá del principio del placer*, y que Virilio utilizará para ilustrar la tendencia hacia el horror por parte del arte en el siglo XX? Quizás la sombra de lo grotesco es alargada y seguirá su rumbo infiltrado junto a lo dionisiaco en futuros movimientos estéticos. Quizás se podría entrever en las *carceri d´invencioni* de Piranesi (auténticas *invenzioni di stupore*), en la criatura monstruosa e hibridada del doctor Frankenstein de Mary Shelley y en las pinturas de Picasso, Dalí, Bacon, Max Ernst, Fabrizio Clerici y tantos otros creadores a los que Hocke[147] emparenta con los artistas manieristas. Por ello entendemos que cobra sentido que lo grotesco sea a partir del Manierismo el grito dionisiaco e incómodo que acompañará al arte hasta nuestros días de un modo encubierto o explícito; como una mueca de lo sublime. El siguiente diagrama trazaría una propuesta de vínculos entre estas categorías:

---

[146] *Ibid.,* 85. "[…] pero la perspectiva de la muerte también despierta la curiosidad; basta ver cómo en un rincón del Juicio Final el 'hombre' mira fijamente a la muerte, como si quisiese desvelar el secreto último de esta […]. La muerte se convierte así en lo jeroglífico por excelencia, en el arcano 'portentoso', en el enigma tan diabólico como divino". (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: "*[…] aber die Aussicht auf den Tod macht auch neugierig; man sehe sich nur an, wie der 'Mensch' in einer Ecke des 'Jüngsten Gerichts' den Tod fixiert, als wolle er dessen letztes Geheimnis enthüllen […]. So wird der Tod zum Hieroglyphyschen schlechthin, zum 'wunderbaren' Rätsel, zur ebenso teuflischen wie göttlichen Änigme*").

[147] En el campo de la arquitectura no podemos dejar de citar el artículo que analizaremos en la segunda parte de la investigación *En Terror Firma: In Trails of Grotextes* de Peter Eisenman, donde describe su versión de lo grotesco en el siglo XX.

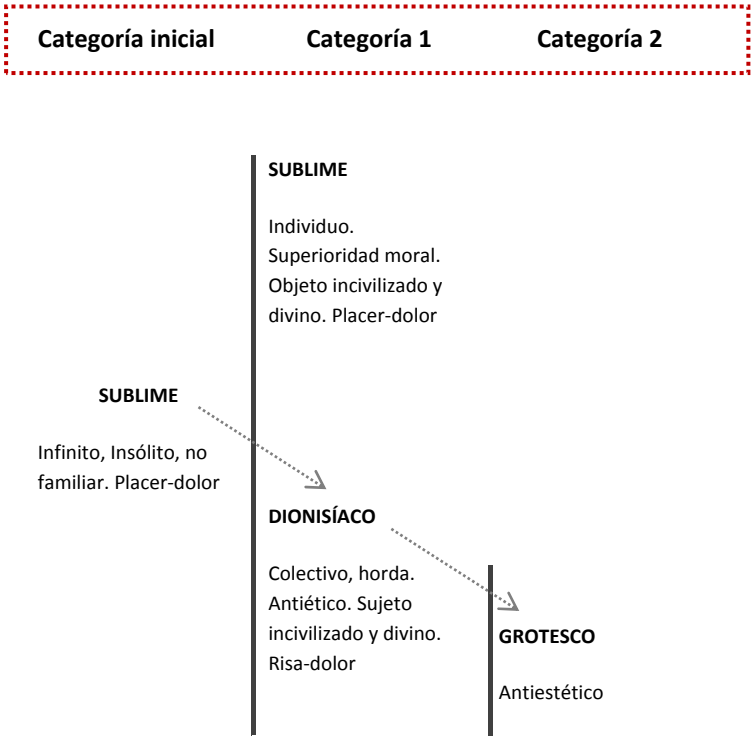


Tabla 4. Fuente propia.

Una vez identificadas las características de lo siniestro analizadas en el apartado anterior y de lo dionisiaco en este, debemos recapitular sobre las relaciones entre ambas categorías estéticas, así como su posible conexión con la belleza. Comenzando con lo dionisiaco, Nietzsche nos recuerda lo siguiente: "No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco"[148]. Aquí el filósofo alude a la mezcla de

[148] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. 283.

contrarios para producir un efecto dionisiaco encubierto. La razón para ocultar la embriaguez y su horror asociado sería la siguiente: "El griego conoció los horrores y los espantos de la existencia, mas, para poder vivir, los encubrió"[149]. Según su tesis, el desahogo dionisiaco en la sociedad y el arte no actuaría a cara descubierta, como harían las auténticas hordas de bacantes, sino de un modo latente y velado conviviendo con el estatus apolíneo. De este modo ambas tendencias se encontrarían a menudo entrelazadas y en un precario equilibrio, tal y como sintetiza el autor alemán:

> "Su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a ser puesto al descubierto por lo dionisiaco. Y ¡he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! Lo titánico y lo bárbaro eran, en última instancia, una necesidad igual a lo apolíneo"[150].

Saltando a la otra categoría (lo siniestro) y a otro autor (Trías), este postula su particular propuesta de su relación con lo bello al afirmar: "Lo siniestro revelado en los misterios dionisiacos y evocado todavía en las tragedias griegas […] queda ahora determinado y definido como la sombra misma de lo bello"[151]. Según él, lo siniestro –y por extensión lo dionisiaco– tendría sentido siempre y cuando se escondiese tras la belleza como su cara oculta. Por lo tanto, al hablar de esa sombra no se está tratando de lo horroroso, lo cruel o lo espantoso. Por el contrario, se trata de un concepto

[149] *Ibid.,* 289.
[150] *Ibid.,* 71.
[151] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 142.

más sutil, un horror que se atisba, se sospecha, se intuye; una frontera de la belleza que Trías también formula de este modo: "Lo siniestro es condición y límite de lo bello"[152]. De nuevo, lo apolíneo sería uno de sus ingredientes. Y añade a continuación:

> "Se trata, en suma, de advertir la exigencia de que esa cara oculta, umbría, ominosa, inhóspita […] esté siempre de un modo indirecto, analógico (o simbólico), de alguna manera expuesta […]. La patencia y exhibición de lo siniestro (cruda, sin mediaciones simbólicas) destruye el efecto estético"[153].

De este modo, el velo que cubría el horror de lo dionisiaco haría lo propio con lo siniestro como límite de lo bello, según Trías ("La belleza es siempre un velo […] a través del cual debe presentirse el caos", escribe). Las reflexiones de Nietzsche y Trías sobre el papel de lo bello en estas categorías hacen que nos replanteemos y perfilemos los atributos de lo perturbador como fenómeno estético escondido y no evidente que queremos buscar en esta investigación. Siguiendo este razonamiento, se hace cada vez más pertinente el uso del término *inquietante* como mezcla de sentimientos siniestros y dionisiacos *encubiertos*. Pero debemos incluso desvelar qué hay tras lo inquietante que comparten ambas categorías, ya que sospechamos que los afluentes de lo dionisiaco y su evolución hacia lo siniestro nacen de una misma fuente. Esa raíz compartida sería su común *núcleo ancestral reprimido,* origen del horror de lo que *debiendo parecer oculto, se revela*. La diferencia

[152] *Ibid.,* 19.
[153] *Ibid.,* 19.

entre ambas categorías estaría en los contextos del desasosiego: en caso de lo dionisiaco por la *horda, la multitud, la desmesura, lo desconocido* y *lo divino;* y en el caso de lo siniestro por la *soledad, lo íntimo, lo familiar* y *lo humano,* elementos que mostramos en el siguiente diagrama:

Dionisiaco		**Siniestro**
Multitud, horda	**Arcaico**	Soledad
Desmesura	**Tabúes, rituales, mitos ancestrales**	Finito
Desconocido	**Represión**	Familiar-extraño
Divino	**Ambivalencia placer-dolor**	Humano

Tabla 5. Fuente propia.

A partir de ahora, seguiremos avanzando para adentrarnos en el origen de ese horror que asoma, para identificar el límite estético y psicológico que no queremos traspasar en nuestra exploración. Se intuye que nos espera algo más perturbador que cualquiera de los terrores contemporáneos, un horror que podríamos denominar *primigenio*. Si una de las fuentes que de allí nace tiene los atributos de un dios (lo dionisiaco, personificación de *das Aorgische* de Hölderlin), y la otra fuente tiene alma de hombre (lo edípico, representante del *das Unheimliche* freudiano), todo ello sugiere que el origen ancestral de nuestro miedo contempla lo divino y lo humano simultáneamente, de un modo no velado ni camuflado.

1.2.6. Etapa final: el horror primigenio

En la última etapa llegamos a los dominios de lo arcaico, el tabú, los arquetipos y el inconsciente colectivo; a un estadio prealfabético donde las diferencias entre lo siniestro y lo dionisiaco todavía no se conciben. ¿Qué es lo que nos espera al apartar el velo que, según Trías, cubre estas categorías en esta última parada? No tenemos fuentes históricas de esos periodos, pero sí podemos apoyarnos en estudios antropológicos sobre ciertos grupos étnicos que viven o han vivido al margen de la *civilización* en distintos periodos históricos. Nos referimos a tribus cercanas culturalmente al extinto periodo paleolítico, como puede ser el caso de los aborígenes australianos o los bosquimanos africanos. Hauser habla de este tipo de linajes –en concreto refiriéndose a los bosquimanos– como grupos humanos seminómadas de cazadores-recolectores impregnados de un *sentido mágico* –no animista, no religioso– de la vida. Y, como sucedió en el Paleolítico, practicantes de un arte mágico de carácter naturalista, tal y como resume en el siguiente texto: "Los bosquimanos, que son, como el hombre paleolítico, nómadas y cazadores […] no conocen la cooperación social, no creen en espíritus o demonios, están entregados a la burda hechicería y a la magia, y producen un arte naturalista sorprendentemente parecido a la pintura paleolítica"[154].

En contraste, otro tipo de tribus, incluso vecinas de los bosquimanos practican un arte más abstracto y simbólico, como el que se dio en el Neolítico –donde se introdujo la domesticación de animales y plantas y se desarrolló

[154] HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte I.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 35.

fuertemente la colaboración social–, en el que se percibe una transición de lo mágico a lo animista. Recurriendo a Hauser, este explica su versión de la contraposición entre la magia y el naturalismo del Paleolítico y el animismo-abstracción del Neolítico del siguiente modo: "La magia es sensualista y se adhiere a lo concreto. El animismo es dualista y se inclina a la abstracción. En uno, el pensamiento está dirigido a la vida en este mundo. En el otro, a la vida del mundo del más allá"[155]. Este tipo de dialéctica permite a este autor insinuar que el espíritu mágico y anárquico paleolítico está vinculado a la máxima del disfrute en vida y a no posponer ese goce al más allá. En ese sentido, cabría preguntarse si se está refiriendo a que el alma paleolítica es el remoto antepasado de lo dionisiaco.

Otro tema relevante, que tiene que ver con la representación naturalista de los animales, es el de la operación mágica de sustitución o metonimia que comentamos en apartados anteriores. Hauser nos recuerda que "en estas pinturas los animales se representaban frecuentemente atravesados con lanzas y flechas"[156]. Esto nos hace pensar que la operación sustitutiva o de simulación que se reflejaba en los misterios dionisiacos (sacrificio del toro en lugar del rey) no dejaba de ser un residuo de la representación del animal herido que se daba en el Paleolítico como medio para anticipar la muerte de este[157], al menos según la interpretación de este

[155] *Ibid.,* 30.
[156] *Ibid.,* 23.
[157] *Ibid.,* 20. "El pintor y el cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el

historiador[158]. Además, continua Hauser, esa representación sustitutiva mediante un modelo o *doble* "no podía ser sino naturalista"[159]. Así, el ser vivo se materializaría en una imagen no artística sino mágica como *una entidad inocua que cobraría vida*.

Por otro lado, entre estos animales (original y doble), unos pueden y deben morir para alimentar a la tribu. Otros, sin embargo, son tabú, y aquí anticipamos la figura simbólica del *animal totémico* cuya caza está prohibida. Freud, en su obra *Tótem y tabú* (1912), intuyó que detrás del tabú se escondía un horror ancestral, y con objeto de identificarlo realizó un ambicioso ejercicio hipotético de psicoanálisis del origen de la humanidad. Para ello enfrentó estudios de ciertos grupos étnicos y casos clínicos de neurosis de pacientes contemporáneos. Al principio, su libro comienza describiendo una cultura primaria que fue la base de las posteriores sociedades tribales conocidas. Ponía como ejemplo de descendencia directa de ese grupo primigenio a las tribus de aborígenes australianos (grupos humanos de cazadores-recolectores con carácter mágico y descendientes directos, como se ha apuntado, de la cultura paleolítica).

---

objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado".

[158] Si bien no podemos pasar por alto la versión de autores más contemporáneos que Hauser como David Lewis-William (*La mente en la caverna: la conciencia de los orígenes del arte*, 2002) que cuestionan las teorías "sustitutivas" de la representación del animal en el arte rupestre, de cara a nuestra investigación preferimos asumir el planteamiento "sustitituvo" de Hauser (pero ya desvinculándolo del arte del Paleolítico), buscando metonimias, evocaciones y resonancias que estableceremos entre ciertas imágenes durante nuestra indagación.

[159] HAUSER, A. *Historia Social de la Literatura y el Arte I.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 23-23.

Figura 19. Petroglifo de la península de Burrup (Australia). Canguro atravesado por una lanza.

Recurriendo a fuentes antropológicas, Freud subraya que estas sociedades se hallan especialmente sometidas a las restricciones de la ley del tabú. Acerca de este término, nos recuerda lo siguiente: "Tabú es una palabra polinesia cuya traducción se nos hace difícil porque no poseemos ya la noción correspondiente. Esa noción fue ya familiar a los romanos, cuyo *sacer* equivale al tabú de los polinesios"[160]. Asimismo, subraya que *tabú* tiene dos acepciones aparentemente contradictorias: "sagrado o consagrado" e "inquietante, peligroso, prohibido, impuro"[161].

[160] FREUD, S. *Tótem y tabú.* Madrid: Alianza Editorial, 2013. 31.
[161] *Ibid.,* 31.

De acuerdo con Freud, esa cultura adoptaría una relación ambigua con el tabú: "[…] estos pueblos han adoptado ante el tabú una actitud ambivalente. En su inconsciente no desearían nada mejor que su violación, pero al mismo tiempo sienten temor por él"[162]. Y a esto agrega que "las dos prohibiciones tabúes más antiguas e importantes aparecen entrañadas en las leyes fundamentales del totemismo: respetar al animal tótem y evitar las relaciones sexuales con los individuos de sexo contrario pertenecientes al mismo tótem. Tales debieron ser, por lo tanto, los placeres más antiguos e intensos de los hombres"[163]. Dejando al margen otro tipo de tabúes secundarios, estos dos originarios –fundamentos de las futuras leyes de conducta social y de las primeras religiones– representan el respeto a la autoridad (de la tribu, más adelante de la sociedad, lo cual incluye la prohibición del homicidio entre hombres de la misma familia y tribu), así como la prescripción de la exogamia y prohibición de la endogamia.

En consonancia con lo anterior, en lo dionisiaco y lo siniestro se adivinan resonancias del quebrantamiento de estos dos tabúes fundacionales. Por un lado, podemos pensar que el deseo de traicionar la autoridad del tótem (símbolo del padre originario del clan) mediante su asesinato y devoración no deja de ser un antecedente de la rebelión dionisiaca contra la autoridad (recordando los rituales de sacrificio del rey dionisiaco); y simultáneamente un anuncio de un inconfesable acto siniestro como es el parricidio (drama familiar que ha de permanecer oculto).

---

[162] *Ibid.,* 48-49.
[163] *Ibid.,* 49.

A su vez, el deseo no admitido de las relaciones del incesto como anomalía familiar se presentaría también como un acto siniestro por el mismo motivo. Si esas prohibiciones fueron "los placeres más antiguos e intensos de los hombres", el deseo inconsciente de transgredirlas sugiere a Freud que ese tipo de desenfrenos se pudieron llegar a dar en un pasado mítico y remoto. A partir de ahí, construye al final de su libro su hipótesis del *mito de la horda fraterna*. El mito postula que, anteriormente a las generaciones totémicas y tabuizadas, existieron otras basadas en el poder de un único "padre violento y celoso que se reservaba para sí todas las hembras (endogamia) y expulsaba a sus hijos según iban creciendo"[164]. Resumiendo la hipótesis de Freud, este se imagina a los hijos expulsados por el padre –la horda fraterna– conjurados y realizando juntos lo que no podrían hacer por separado: asesinar al padre y devorarlo (como origen de la comida totémica). Debido al sentimiento ambivalente que les provocaría el padre, este acto homicida generaría una alegría inicial (que Freud vincula al carnaval) y a continuación un luto y complejo de culpabilidad (relacionado con la cuaresma), que llevaría a que el padre muerto se convirtiese en el tótem del clan, adquiriendo "un poder mucho mayor del que había poseído en vida"[165].

A partir de ese pecado original, la nueva generación ancestral renunciaría, mediante los tabúes, a la endogamia practicada por el padre, a la muerte del animal totémico que representa al padre – que pasa a ser tabú– y al homicidio entre miembros de la tribu para expiar el homicidio del padre.

[164] *Ibid.,* 184.
[165] *Ibid.,* 185.

Esto lleva a Freud a vincular este mito de la horda fraterna con el de Edipo al postular: "De este modo es como la conciencia de la culpabilidad del hijo engendró los dos tabúes fundamentales del totemismo, los cuales tenían que coincidir, así, con los deseos reprimidos del complejo de Edipo"[166]. Lo interesante, de cara a esta investigación, no es tanto la trama salvaje e inconfesable y sus actores (el padre-tótem déspota y endogámico y los hijos homicidas), sino precisamente el vínculo entre esta intuición mitológica y su camuflaje posterior mediante lo siniestro y lo dionisiaco, que según esta teoría entendemos que encubriría una bomba de relojería antropológica: un pasado de autodestrucción del hombre (literal mediante el homicidio entre parientes y genético mediante la endogamia) que hubo que abortar mediante los tabúes y, posteriormente, las leyes; pero que permanecería según Freud en nuestro inconsciente colectivo en estado latente.

Podríamos preguntarnos si sería posible que algo tan remoto como indemostrable, pudiese emparentarse con concepciones estéticas cercanas al horror en el hombre contemporáneo. Para imaginarnos un nexo evocamos de nuevo *El corazón de las tinieblas* de Conrad (o su versión cinematográfica *Apocalypse Now*), cuando Marlow –Willard en la película– se encuentra con el enloquecido y "nuevo salvaje" Kurtz en lo más profundo de la jungla donde nace el río. Allí Kurtz ya no es el *buen salvaje* de Rousseau; ni siquiera es el salvaje ambivalente y dionisiaco de Nietzsche, inocente en lo bueno y en lo malo: es un salvaje absolutamente cruel, sin concesiones, que espanta a Marlow/Willard… y que a la vez es secretamente mitificado por este.

[166] *Ibid.,* 186.

En la novela, Marlow intenta redimir a Kurtz sacándole de la selva, pero este muere enfermo en el barco expirando una enigmática frase ("El horror, el horror…"), mientras que en la versión cinematográfica, Willard le ejecuta como hizo Teseo con el Minotauro en las entrañas del laberinto. Kurtz representaría así las fuerzas oscuras, el instinto básico, el terror fugado de nuestro inconsciente colectivo y primitivo, pero con el peligro añadido por la tecnología y la inteligencia del siglo XX. Simbolizaría el miedo al salvaje hombre moderno, con todo el poder seductor y destructivo de un dios (Dioniso) y de un hombre (Edipo). De cualquier modo, en la última etapa del viaje, en el núcleo ancestral, lo que nos resulta más desasosegante no es la brutalidad de Kurtz y todo lo que representa, sino la atracción no reconocida que se entremezcla con la repulsión de Marlow hacia Kurtz, o del hombre civilizado hacia la idea de un imaginario submundo ancestral de raíz cruel. Nosotros consideramos que esa contradicción esencial va a ser el fundamento de los futuros movimientos artísticos que pivotan en torno al horror, desde la mitología hasta la tragedia griega, desde el Romanticismo y las categorías de lo sublime, lo dionisiaco y lo siniestro hasta el arte contemporáneo. Además, comprobaremos más adelante que ciertos restos originarios de ese periodo premitológico y oscuro reaparecerán en los imaginarios de lo siniestro. Adelantamos que esto tiene que ver con ciertas temáticas relacionadas con tabúes como el tótem (y su ambigüedad entre lo animado y lo inanimado), los rituales iniciáticos de amputación o la atracción/repulsión hacia ciertos tabúes.

1.3. REBELIÓN DEL INCONSCIENTE

Teniendo en cuenta lo explorado hasta ahora, los avances o repliegues del miedo y sus implicaciones en los campos del arte y la estética podrían sintetizarse del siguiente modo: si nos sumamos a la hipótesis de Freud sobre el horror originario, nos lo podemos imaginar en una época primigenia donde el consciente y el inconsciente convivían entremezclados. En ese periodo los temores de extinción (el terror) objetivos y reales para nosotros como hombres contemporáneos se entretejerían con el mismo grado de intensidad y realismo con otros ancestrales temores que hoy en día denominamos *supersticiones* o miedos irracionales (el horror), materializados en las figuras del tótem, los tabúes y los mitos.

Conforme las sociedades se van "civilizando" y se intentan domesticar las tendencias "salvajes" supuestamente innatas al núcleo ancestral del hombre [167] (al menos según la hipótesis de la horda fraterna de Freud), se podría dar un incremento de la tensión dionisiaca (tendencia al desorden y la desmesura). De esta pulsión hemos identificado manifestaciones en diversos dominios creativos, tanto en ámbitos cultos (los misterios dionisiacos y el coro, la tragedia, lo grotesco en el Manierismo, los autores *dionisiacos* del

[167] Debemos insistir, tal y como apuntábamos en el comienzo de este epígrafe, que no queremos asociar *primigenio* a primitivo y salvaje en contraposición a lo *contemporáneo* como sofisticado y civilizado. En ese sentido, nuestra intención es subrayar que, de ser cierta que una de las raíces de lo primitivo fuese "de tendencia al salvajismo" (que podría convivir con lo sofisticado) el constante intento de "domesticar" esta pulsión podría explicar la reacción dionisiaca (que no es exclusivamente salvaje, sino que tiene también muestra una cara refinada).

Romanticismo como Hölderlin o Nietzsche), como en ámbitos populares (mimos, vagantes, carnaval, etc.).

Si a la sociedad que se autodenomina "civilizada" y que reprime lo salvaje se suma un sólido desarrollo intelectual capaz de cuestionar todo tipo de supersticiones vinculadas al pensamiento mágico, podría surgir una tensión relacionada con lo siniestro; cultivándose una atracción ambivalente por lo irracional y oscuro en una época luminosa. De hecho, hemos encontrado ejemplos de este resurgimiento en sociedades escoradas hacia la ciencia y la filosofía (al menos más que otras culturas de su época) como en la Grecia clásica y en la Ilustración. Y si en el Siglo de las Luces surge lo sublime, uno de los padres conceptuales de lo siniestro que se haría fuerte en el Romanticismo, cobraría sentido que su intensidad aumentase al desatarse la explosión científico-laica en los siglos XIX y XX. De este modo, a las rebeliones contra la civilización/domesticación mediante los desahogos dionisiacos, se sumarían –en periodos de gran madurez intelectual y científica– los desahogos de lo siniestro.

Por añadidura, hoy en día surgen nuevos temores específicos, en gran medida reales, objetivos y globales (el terror); y que en muchos casos han sido recuperados como versiones de otros primitivos, teniendo por ello la fuerza de algo familiar sufrido por generaciones remotas. Con el estado de angustia previo a la Primera Guerra Mundial y su doble estallido en las dos grandes guerras, la advertencia del apocalipsis nuclear (Hiroshima, Guerra Fría, Chernóbyl) y el surgimiento de nuevas amenazas contemporáneas, la

reconquista del desasosiego en la expresión creativa llegaría a cotas máximas vistas hasta ahora[168].

Reflexionando sobre lo anterior, sospechamos que la tensión por estas amenazas actuales (terror moderno) y la tensión por la represión de las sociedades "civilizadas" y científicas (horror dionisiaco y siniestro moderno) podrían generar una "tormenta perfecta" que disparase un estado de ansiedad en el hombre contemporáneo. Ese chispazo reactivaría por un lado los *terrores ancestrales* asociados (naturaleza incontrolada, hambre, guerra etc.); y, por extensión, el resto de los *horrores primigenios* de carácter irracional, como si todos ellos compartiesen un mismo campo indivisible[169]. De esta suerte, la presión acumulada de estas fuerzas aprisionadas en nuestro inconsciente –con la única válvula de escape de los sueños y sus símbolos, como sugiere Jung– podría forzar a que estas buscasen grietas y se filtrasen en los dominios del arte siguiendo dos estrategias: una *ritualista de conjura* del horror volviendo la mirada al origen mágico del arte y otra de *terapia psicológica* y ejercicio del psicoanálisis. Efectivamente, como nos recuerda Rancière, la nueva ciencia de la psicología nació con un fuerte vínculo con el arte, y en especial con la literatura, que ya exhibía y exploraba los oscuros laberintos de la sociedad y el

[168] No hay que olvidar que el horror no solo va conquistando distintas épocas, sino también distintos campos creativos a lo largo de la historia. Comienza con la leyenda y el mito en tiempos ancestrales, los misterios dionisiacos en las culturas prehelénicas, la tragedia en la Grecia clásica, la literatura y la poesía en el Romanticismo y se consolida en el arte, la música y el cine en el siglo XX. Siguiendo esta tendencia, cabe pensar que la arquitectura estaría expuesta a este tipo de influencia.

[169] Todo ello no es incompatible con que estos miedos sean parcialmente ignorados por la sociedad en una estrategia evasiva (culto al consumo, ocio, entretenimiento etc.).

individuo en una labor arqueológica próxima al psicoanálisis. Como hemos comprobado en apartados anteriores, no por casualidad Freud se apoya en escritores como Hoffmann o en ancestrales mitos para desarrollar sus teorías. De este modo, el inconsciente se convierte desde el Romanticismo en uno más de los principios motores de la estética. La consagración definitiva de esta alianza entre inconsciente y estética se producirá a principios del siglo XX, siendo Viena y Praga dos de sus focos principales: allí saldrán a la luz obras singulares como *La interpretación de los sueños* (Freud 1899), *La metamorfosis* (Kafka, 1915), *El Golem* (Meyrink, 1915) y *Lo siniestro* (Freud 1918), entre otras. A partir de entonces, surgirán psicólogos que estudiarán obras de arte para explicar sus teorías, mientras numerosos creadores sacarán partido –natural o forzadamente– de las producciones del inconsciente. Así, de un modo cada vez más acusado, el *inconsciente estético* (que identifica Rancière) reavivará la rebelión surgida en el Romanticismo como reacción a las tensiones por las amenazas nuevas y las represiones modernas, reestableciéndose la influencia de lo dionisiaco y lo siniestro.

En este escenario se puede entender el auge a favor y en contra del denominado en los años treinta del pasado siglo *entartete Kunst* o arte desviado y sus subespecies: expresionismo, dadaísmo, movimiento abstracto, surrealismo y el accionismo vienés de los años setenta en las artes plásticas; o, en otras disciplinas, el teatro del absurdo y la música dodecafónica. En estas u otras expresiones reaparecen los *dioses y demonios,* como apuntaba Jung; y en ellas se manifiesta cada vez con mayor intensidad la disonancia entre sus ingredientes esenciales, como sugería Adorno: este sería el elemento nuclear del horror psicológico en lo estético, tanto en su versión explícita como en la velada o disimulada. Esta última tiene uno de sus ejes principales en el componente absurdo que trazan autores como Kafka, Joyce y Beckett en

cuanto al extrañamiento por la mezcla y divorcio entre lo racional-cotidiano y lo irracional-mitológico, tal y como apunta Albert Camus en su obra *El mito de Sísifo. El hombre Rebelde:*

> "La sensación de absurdidad no nace del simple examen de un hecho o una impresión, sino que surge de una comparación entre un estado de hecho y cierta realidad, entre una acción y el mundo que la supera. Lo absurdo es esencialmente un divorcio. No está ni en uno ni en otro de los elementos comparados. Nace en su confrontación"[170].

Por último, y ya que uno de los objetivos de la investigación es reconocer en casos de producciones artísticas y arquitectónicas imágenes con este tipo de ecos, se hace necesario identificar en el arte de nuestro tiempo un repositorio mitológico de un horror irracional; un imaginario capaz de materializarse en un bestiario moderno basado en las nuevas supersticiones. Estas imágenes del desasosiego pasarían a denominarse *fobias* y abarcarían desde la atracción-rechazo a los nuevos fetiches distópico-científicos (la manipulación del cuerpo, la mezcla genética, el clon, el robot, etc.) hasta la fobia ambivalente por cuestiones sociales, ambientales e incluso espaciales. De esta forma, la contemporánea época eléctrica se emparentaría a la arcaica época prealfabética de los tabúes, produciéndose en la primera un aumento de las conexiones subterráneas entre consciente e inconsciente y entre *mythos* y *logos*. En caso de darse una relación entre los ancestrales terrores de

[170] CAMUS, A. *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967. 32.

extinción y los modernos, estas nuevas supersticiones y fobias irracionales podrían tener un paralelismo con ciertos horrores ancestrales; es decir, podrían ser resonancias camufladas de lo dionisiaco, lo siniestro y del horror primigenio. Si así fuese, se sustentarían en unas fuertes raíces que reforzarían su persistencia. En esa línea, el siguiente gráfico complementa al del subepígrafe 1.2.1. (los terrores propios de la consciencia) y propone añadir varias de las imágenes de los nuevos miedos recogidos por el arte contemporáneo, muchas de ellas seleccionadas tras atender al discurso de Virilio; dicho de otro modo, queremos establecer como punto de partida un imaginario moderno identificando una serie de temas a tener en cuenta. A partir de ahí, se podría sugerir una conexión con los irracionales horrores ancestrales en los dominios de lo dionisiaco y lo siniestro que abordaremos en el próximo capítulo, en busca de una serie de imágenes como materia prima de las expresiones artísticas (y arquitectónicas) que nos aguardan más adelante.

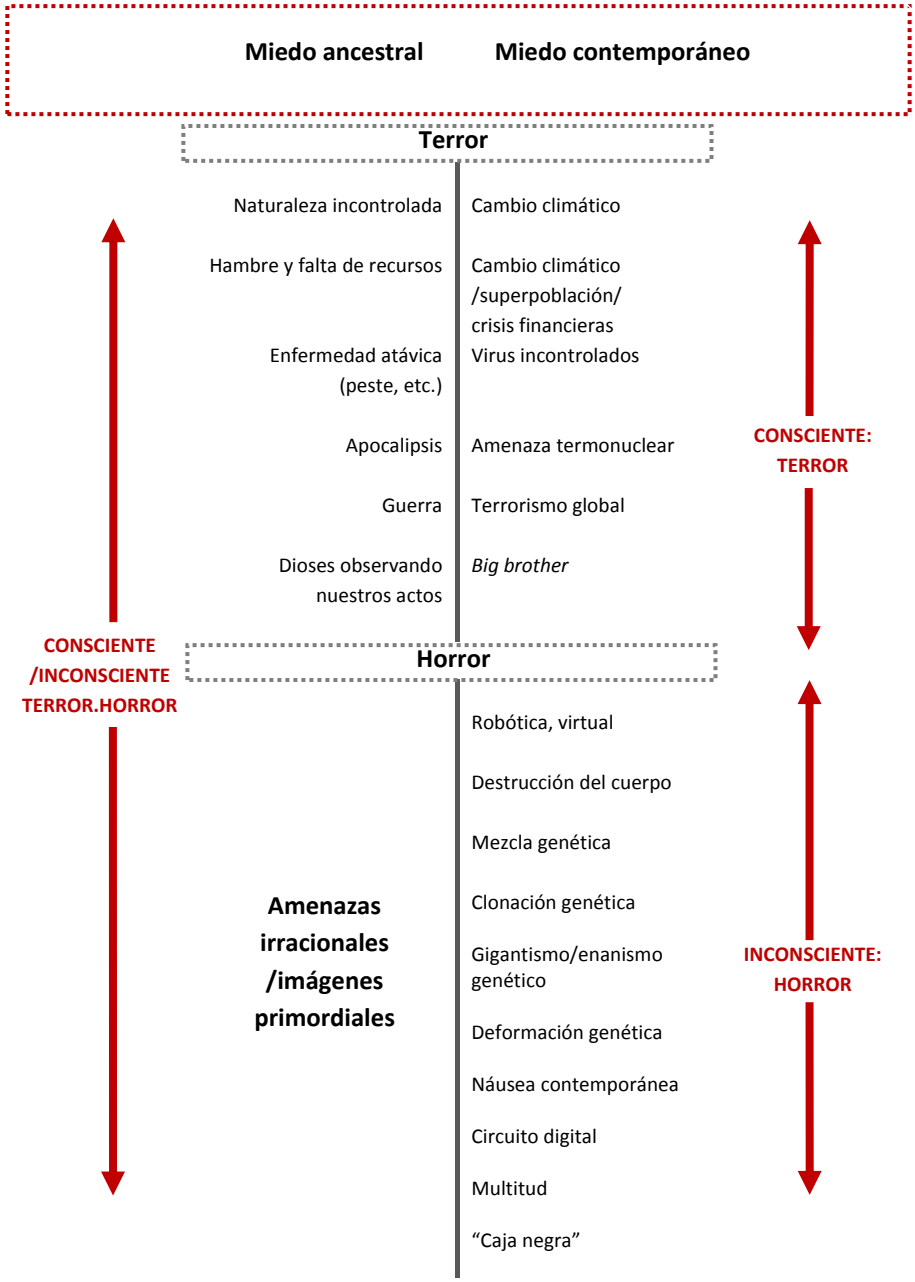


Tabla 6. Fuente propia.

2. IMAGINARIO DE LO DIONISIACO Y LO SINIESTRO

Proponíamos previamente que los horrores contemporáneos se sustentan en una cierta base científica real, pero, además, queremos mostrar que predomina en ellos una fuerte raíz irracional e incluso ancestral que justificaría su fuerza de arraigo. Para entender esto se hará un esfuerzo en vincular en este capítulo dedicado a los temores arcaicos arquetípicos (imágenes de lo dionisiaco y de lo siniestro) con sus *alter ego* contemporáneos.

Por ello en esta parte de la investigación se hará un ejercicio analítico para identificar imágenes de estas dos categorías/atmósferas que, aplicadas en el arte (y más adelante en la arquitectura), mantengan un potencial de producir una experiencia estética relacionada con lo inquietante. Esas percepciones estarán emparentadas en mayor o menor medida con los *remanentes arcaicos* que identificó Freud o con los *arquetipos* o *imágenes primordiales* definidas por Jung. En esa línea, comenzaremos en una categoría originaria, lo dionisiaco, dirigiendo el foco a sus aspectos de desmesura, horda y mezcla de lo que no se debe mezclar. Y continuaremos en una segunda categoría, lo siniestro, que tiene varios aspectos compartidos con lo dionisiaco (ambigüedad tentación-amenaza; lo que, debiendo parecer oculto, se revela; el ritual de amputación) y que añade otros específicos tales como la ambigüedad animado-inanimado y la soledad del individuo, entre otros.

Las imágenes en la atmósfera de lo siniestro a proponer se sustentan en un estado de la cuestión consolidado por aquellas reconocidas por Freud y por revisiones de teóricos posteriores como Trías. En cuanto a las imágenes de lo dionisiaco, compartiendo las enmiendas de Colli sobre esta categoría (en cuanto a sus semejanzas con lo apolíneo), nos apoyaremos en la propuesta originaria de la misma planteada por el Nietzsche, que diferencia dionisiaco y apolíneo (aunque camufla el primero en el segundo). El motivo es que buscamos prioritariamente un imaginario cuyas fuentes provienen de periodos

en los que sí se entendía una dicotomía entre ambas figuras (sin descartar su mezcla), y preferimos seguir ese criterio ya que consideramos será más útil de cara a los resultados buscados. Por otro lado, incorporaremos a la interpretación filosófica de Nietzsche la visión histórica de Hocke, que en su análisis del Manierismo y otros movimientos posteriores expondrá visiones muy concretas de lo grotesco que vinculará al espíritu de lo dionisiaco. Asimismo, ciertas imágenes planteadas en este epígrafe serán una apuesta más personal.

Como criterio general cada imagen propuesta tendrá dos lecturas en cuanto a su numinosidad o carga psíquica: el elemento tabú ancestral y el elemento fóbico contemporáneo. También se ha considerado oportuno, para ir preparando el terreno y vincular más adelante estas representaciones con la arquitectura, ligarlas en los casos en los que fuese posible a una operación geométrica.

Para reconocer estas imágenes primordiales, analizaremos dos casos a estudio principales en las disciplinas del arte y el cine. Adelantando los casos (*El jardín de las delicias* del Bosco y la película *El resplandor* de Stanley Kubrick), destacamos que, de un modo intencionado, encierran una narrativa asociada, que nos ayudará a reforzar una de las hipótesis de esa investigación, que establece que en la combinación de imagen y narrativa es donde se potencia el fenómeno de la experiencia estética de lo inquietante. Esa narrativa se da en la obra de Kubrick por un motivo evidente (la propia trama de la película), y en el cuadro del Bosco por ser una obra en la que se narra una historia desglosada en multitud de escenas que se van acumulando. A su vez, estos dos casos principales que harán de hilo conductor serán vinculados con ejemplos de otros creadores y artistas que también se sumergen según nuestro criterio en las temáticas de lo dionisiaco y lo siniestro: desde el Beato de Liébana y sus

bestias y falsos profetas, hasta el videoartista Cunningham y su perturbadora imaginería de humanos desviados, robots humanizados y otro tipo de *glitches* o errores, pasando por artistas del Manierismo como Miguel Ángel, Giovanni Battista Bracelli y Wentzel Jamnitzer; pintores de comienzos del siglo XX como Giorgio de Chirico y Carlo Carrà; artistas del posmodernismo como Richard Serra, Michael Jantzen, Peter Proksch, Fabrizio Clerici; y directores de cine como Tod Browning, Woody Allen, Scott y los hermanos Wachowsky.

2.1. ENTRE EL JARDÍN Y EL INFIERNO

En este apartado haremos el ejercicio de reactivar lo dionisiaco (adoptando la visión de Nietzsche y Hocke) a través de ciertas imágenes con el fin de desgranar un glosario temático propio. Con estas premisas los temas a desarrollar en este epígrafe son: hibridación/mezcla, fragilidad/deformabilidad, inversión de escala, movimiento del sujeto/baile y multitud.

Para ilustrar estas visiones, nuestro caso a estudio referencial será, como adelantamos previamente, *El jardín de las delicias* (c. 1500-1505) de Jheronimus van Aken, el Bosco (cuadro que será reivindicado por ciertos arquitectos a analizar en la segunda parte de la tesis). Este tríptico, que sigue la tradición subterránea de los goliardos o clérigos vagantes de la edad media, se anticipa al fenómeno de lo grotesco en el Manierismo y en este se adivina la confrontación entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Siguiendo un orden de menor a mayor grado de perturbación, en la tabla izquierda se representa el edén-apolíneo de dos amantes, donde no hay rastro de multitudes y las distintas especies son reconocibles en cuanto a forma y tamaño. En la tabla central se representa un jardín no edénico donde se produce la tergiversación del jardín anterior: allí aparecen multitud de seres y numerosos quebrantamientos de las leyes naturales, tales como combinaciones contra natura entre ellos o adulteraciones de tamaños. En este ambiente, el Bosco recupera la tradición dionisiaca reprimida en la Edad Media con el pretexto de condenarla, en su versión de euforia. Finalmente, en la tabla de la derecha, donde las adulteraciones se mantienen y los castigos se disparan, se vislumbra lo dionisiaco en su versión de pesadilla.

Paradójicamente, como si hubiese vasos comunicantes entre el jardín y el infierno, la tabla central del jardín de la alegría ofrecerá visiones

desasosegantes, y la tabla derecha del infierno visiones de humor en una operación de tremenda ambigüedad; como si el humor –negro– fuese el exorcismo que nos permitese afrontar lo insoportable del terror. De hecho, el historiador y sociólogo Mike Davis nos recuerda en la introducción de su obra *Dead cities* (*Ciudades muertas,* 2002) el paralelismo que establece el filósofo Ernst Bloch en su libro *El principio esperanza* entre la metrópolis actual y el cuadro del Bosco en cuanto a mezcla de voluptuosidad y horror en un magma de humor negro y absurdo. Este autor señala como heredera del delirante mundo del Bosco la bizarra obra de J.J. Grandville *Un autre monde* (1844) –que incluye imágenes fantásticas que acompañan al texto–, y a partir de ahí desarrollará el concepto de utopía negra, sobre lo que profundizaremos en la segunda parte de la investigación. Posteriores eslabones de la línea genealógica del Bosco y de Grandville serán los surrealistas. Al referirse a ellos, Adorno justifica en el siguiente texto este afán por lo oscuro y su vacuna, el humor negro:

> "Sin embargo, el arte negro tiene rasgos que, si fueran su última palabra, sellarían la desesperación histórica; mientras todo pueda cambiar, estos rasgos pueden ser efímeros. Lo que en el postulado de lo oscurecido, tal y como los surrealistas lo elevaron a programa en forma de humor negro, es difamado como perversión por el hedonismo estético que ha sobrevivido a la catástrofe: el hecho de que los momentos más tenebrosos del arte tienen que

producir placer no significa sino que el arte y una consciencia correcta de él ya solo son felices en la capacidad de perseverar"[1].

Lo que sugiere Adorno es que el placer en el arte perturbador se produce al tener la certeza de la atemporalidad y resistencia de lo oscuro, vinculado a un inconsciente colectivo. El humor negro, por su parte, atenuaría esa desesperación. Y en cuanto al enigmático *El jardín de las delicias* del Bosco, este humor se exhibiría en plena ambigüedad alegría/terror y en la inversión del orden establecido. Ilustrando esta subversión, citaremos la siguiente frase de Walter Bosing, experto en la obra del Bosco: "La conversión de las presas en cazadores, que expresa el caos que existe en el infierno, en donde están invertidas las relaciones normales del mundo"[2]. De este modo lo dionisiaco justificaría la adulteración de las formas y escalas de hombres, animales, objetos (y arquitecturas). A partir de ahora, y siguiendo con el primer objetivo de la investigación, propondremos apoyándonos en este caso a estudio una serie de temas o imágenes primordiales propias de este tipo de atmósfera para poderlos aplicar en los dominios del arte y, más adelante, en la arquitectura.

[1] ADORNO, Th. W. *Teoría estética.* Madrid: Ediciones Akal, 2004. 61.
[2] BOSING, W. *El Bosco. Entre el cielo y el infierno.* Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994. 58.

2.1.1. Mezcla contra natura

El primer tema que se plantea en este imaginario es el de la unión de lo que nunca debería juntarse. El tabú asociado a la mezcla contra natura puede tener dos variantes: de lo similar y familiar (endogamia, incesto) y de lo extremamente diverso (hibridación). Estas dos imágenes se pueden personalizar en dos uniones mitológicas: por un lado, Edipo y Yocasta (la cohabitación prohibida de madre e hijo) y, por otro, Pasifae y el toro de Creta (la unión de lo diverso, cuyo fruto fue el Minotauro, paradigma de lo grotesco/dionisiaco en el Manierismo, como comprobamos en el capítulo anterior). En este apartado nos centraremos en la hibridación de sujetos y formas de mundos distintos (cuya fobia asociada sería la alterofobia) que rompen la unidad, nitidez y visión apolínea de la forma, tal y como entiende Trías la mentalidad griega: "[…] su obsesionada necesidad de demarcar y definir, en el pensamiento y en las obras, los principios en virtud de los cuales puede resaltar la forma concreta individualizada, a plena luz, sin confusión, sin indeterminación de lindes y contornos"[3]. Por el contrario, el efecto al observar la atroz mezcolanza de lo incompatible, desdibujándose las formas individuales, sería para el griego la aparición del horror, como sugiere el mismo autor al desarrollar los postulados de Nietzsche sobre este tema: "Confusión,

[3] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 141.

indeterminación, desmesura dionisiaca, lo monstruoso en el pensamiento y en la acción, la mezcla de linajes lógicos y de sangre, la Babel incestuosa donde hombres y papeles sociales se entremezclan en aterrorizante promiscuidad, tal sería para el griego clásico el horror"[4].

Figura 1. EL BOSCO. *El jardín de las delicias.* Museo del Prado, Madrid. Detalles de mezclas contra natura.

Este tipo de visiones salen a la luz en las tablas central y derecha de esta obra, donde se observa cómo los seres vivos se transforman en personajes antropomorfos híbridos o mecanismos bizarros. Por su parte, las arquitecturas del último plano, atravesadas por agujas o cilindros, se configuran en una bestial mezcolanza mediante intersecciones de objetos heterogéneos (en operaciones geométrico-booleanas). Y de todas las

[4] *Ibid.,* 141.

situaciones de amalgama destaca, desde un punto focal del infierno, el enigmático *hombre-árbol*. En esta figura se combinan formas especialmente discordantes: un disco horizontal y plano –sobre una cara–, que sería la forma geométrica más pura; el huevo/elipsoide fracturado; y unos soportes arbóreos orgánicos, que sujetan y atraviesan en ramas más pequeñas el cascarón del huevo (que acoge a seres que se diría que lo habitan de un modo simbiótico, convirtiéndose este sistema en una arquitectura).

Por otra parte, las hibridaciones de esta obra anticipan el recurso de la mezcla contra natura que ensayará lo grotesco –como descendiente de lo dionisiaco– en el Manierismo. Allí, el mestizaje cultural de los artistas alejandrinos en las grutas de la Domus Aurea de Nerón se reflejará en las criaturas y hombres dibujados en sus paredes, de las que Hocke pone algunos ejemplos: "Vemos seres mixtos de planta, animal y hombre que se encuentran en una constante metamorfosis […]. Los límites entre los mundos de las plantas, de los animales y del hombre están suprimidos"[5].

La predisposición a la mezcla permitirá que resuenen los ecos de las antiguas mitologías orientales y de los bestiarios medievales. Hocke rescata la definición de Tesauro de este tipo de especies (como "'*corpi naturali chimericamente accoppiati*'") para resaltar una de las obsesiones del

[5] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 93. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: *"Mischwesen sind es aus Pflanzen, Tieren und Menschen […]. Die Grenzen zwischen Pflanzen, Tierund Menschenwelt sind aufgehoben"*).

Manierismo: "'unir entre sí lo más alejado'" [6]. Y esta moda, cuyo foco de propagación es Roma (podemos citar en un contexto italiano a Giovanni da Udine, quien dirigía el taller de Rafael, o a Taddeo Zuccari) alcanzará a otros países del continente (pensamos por ejemplo en el alemán Christoph Jamnitzer). De ahí que Hocke imagine este estado de ánimo como una de las primeras paranoias europeas ("[…] pero también juego, enfermedad o al menos propensión a ella, primera 'paranoia' […][7]), tanto por su rápida expansión como por su convivencia con el idealismo renacentista y el movimiento barroco.

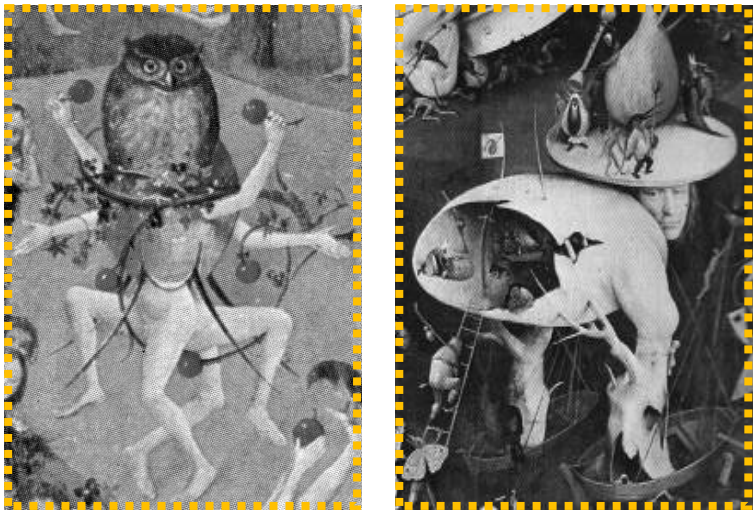


Figura 2. EL BOSCO. *El jardín de las delicias*. Imagen izquierda: detalle de mezcla contra natura de hombres, fruta y búho. Imagen derecha: hombre-árbol.

[6] *Ibid.,* 95. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: *"Das Entfernteste miteinander verbinden"*).
[7] *Ibid.,* 95. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: *"[…] Spiel aber auch, Morbidität, erste ästhetisch bewußte 'paranoia'* […]").

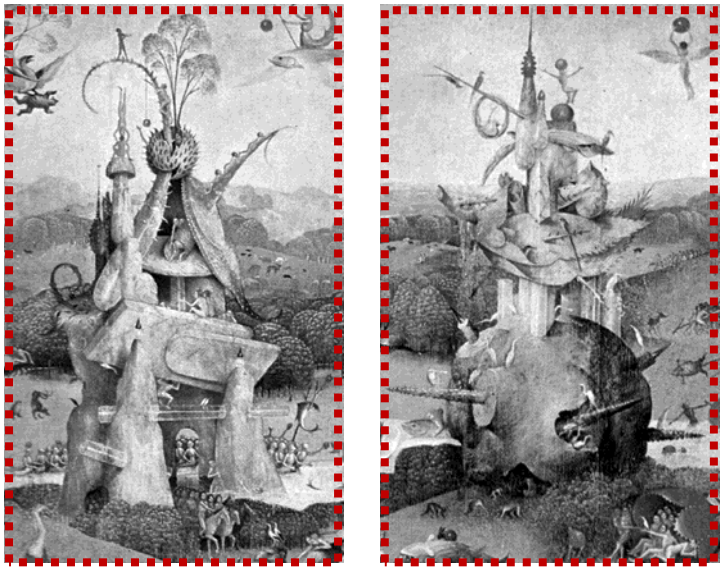


Figura 3. EL BOSCO. *El jardín de las delicias*. Detalles de mezcla contra natura de elementos arquitectónicos.

Tras estas pinceladas sobre este tipo de imágenes que fueron una carta de presentación en el Manierismo, nos preguntamos lo siguiente: ¿cuál sería el reflejo en el arte actual de este tipo de tentaciones de mezcla contra natura? Si "unir entre sí lo más alejado" representaba una de las caras del horror para el griego apolíneo y el italiano renacentista, podríamos postular que esta emoción irracional tuviese su versión contemporánea en la imagen de la hibridación genética. Según esta posibilidad, la mezcla dionisiaca capricho de los dioses se reencarnaría hoy en día en la mezcla transgénica capricho de los científicos**.**

Figura 4. JAMNITZER, C. *Grotesken*, en *Neuw Grotteßken Buch,* Nuremberg, 1610.

2.1.2. Lo informe

Una de las fronteras que cruzó la categoría de lo sublime es lo desmesurado, lo cual puede tener dos lecturas: lo inmenso o lo desproporcionado. En este apartado nos fijaremos en el segundo aspecto relacionado con lo informe, catalizador potencial de la *dismorfofobia*. El siguiente texto de Trías nos puede ayudar a entender la relación, potencialmente negativa para ciertas sensibilidades, de lo desmesurado con lo deforme en los terrenos de lo sublime: “El sentimiento de lo sublime puede ser despertado por objetos sensibles naturales que son conceptuados negativamente, faltos de forma,

informes, desmesurados, desmadrados […]"[8]. De nuevo el hombre-árbol de *El jardín de las delicias* puede ilustrar este tipo de experiencia estética aproximándonos a dos de sus partes: el contenedor-hogar de forma ovoidal y sus soportes arbóreos. Estos cuerpos estarían aparentemente sometidos a tensiones que en unos casos producirían deformaciones y, en otros, roturas. Como resultado el objeto crece, se deforma, se rompe, se mueve o, dicho de otro modo, es *in-quieto,* cuestionando así la naturaleza estática de la arquitectura. Por añadidura, el efecto de movimiento por las tensiones del objeto arquitectónico, simultáneamente a los movimientos de los personajes, pone al mismo nivel a ambas partes actoras. Se sugeriría entonces que el sujeto es capaz de producir reacciones en cadena a la entidad arquitectónica, y viceversa.

Si enfrentamos el hombre-árbol del Bosco a ciertas creaciones contemporáneas, por ejemplo, la obra *V.R.I.* (*Virtual Reality Interface,* 2002) de Michael Jantzen, comprobaríamos que el único elemento estático en ambas propuestas es la escalera de acceso, esto es, la cadena que une habitante y arquitectura. Pero, escalera aparte, el objeto reacciona y se materializa en formas cambiantes que nos recuerdan a Dioniso, para Hocke "dios de las contradicciones y de las transformaciones, de las infinitas metamorfosis, de la enigmática falta de contornos de la existencia"[9] (del que se apropió lo grotesco). Se establece por lo tanto una relación de bilateralidad entre el

[8] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. *36*.
[9] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth*. *Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 448. (Trad. de Eagle S.L. Madrid).

hombre que habita ese hogar y el hogar que lo acoge como un organismo vivo, compartiendo ambos las propiedades del movimiento y el cambio.

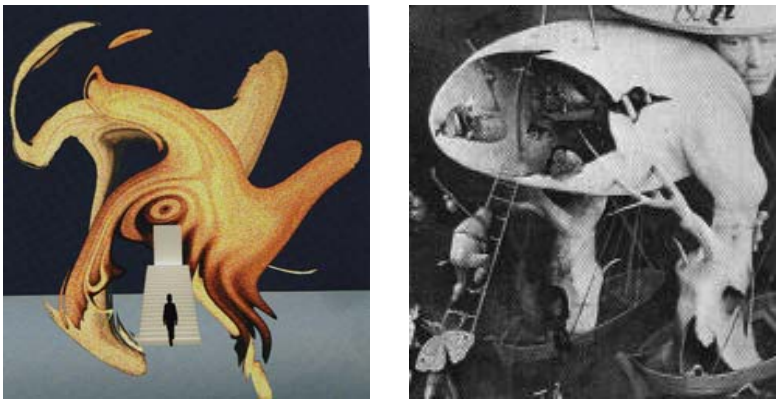


Figura 5. Imagen izquierda: JANTZEN, M. *V.R.I.* (*Virtual Reality Interface*). Imagen derecha: EL BOSCO. Detalle del hombre-árbol.

Al hilo de la tensión se podría sugerir otro posible atributo común: el dolor como efecto de una evocación de la tortura del cuerpo arquitectónico. En el caso del contenedor del hombre-árbol, como si el Bosco buscase su sufrimiento, este se contorsiona, se fractura e incluso es punzado mediante afiladas ramas que nacen de sus propias patas. Dolor con resonancias de los mitológicos rituales dionisiacos de sacrificio y que será también uno de los temas obsesivos de lo grotesco. Hauser, al referirse a los artistas manieristas recuerda que: “pintan el cuerpo en lucha solo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, tenderse y torsionarse bajo la presión de

aquel […]"[10]. Sin embargo, la imagen del tormento no es ni mucho menos exclusiva del Manierismo: ha tenido un gran recorrido y está rodeada de una gran versatilidad en los extremos, pudiendo representar tanto la purificación a través del martirio como el castigo asociado a lo pecaminoso (aquí recordamos el modo retorcido en que a menudo eran representados los dragones-serpiente medievales, imagen que toma prestada Miguel Ángel en su grabado *Dragón*).

Una versión contemporánea de este tipo de dragones enroscados podría escenificarse en la obra *Torqued Ellipses* (1988) de Richard Serra. En el caso de esta serie, la visión de tensión y dolor se produce mediante el torneo o alabeo de la superficie entre dos elipses que debido a un movimiento brutal se contorsionan de forma antinatural. Pero estas convulsiones no tienen por qué sugerir solo dolor y castigo. En el espacio generado por Serra se aprecia un número de evoluciones a partir de un cuerpo base que a ratos se estira, y otras veces se cierra y se concentra. Al observar las distintas posiciones de estas formas recordamos las palabras del arquitecto Antonio Juárez en su artículo "Danzar encadenado. La última coreografía de Merce Cunningham y John Cage", donde establece un vínculo indisoluble "entre la danza y la arquitectura como manipulación de un entorno físico y mental"[11].

[10] HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte II*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. 21.
[11] JUAREZ, A. "Danzar encadenado. La última coreografía de Merce Cunningham y John Cage", en *ARQUITECTURA COAM. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Nº 343. Madrid: ArquitecturaCOAM, 2006. 64.

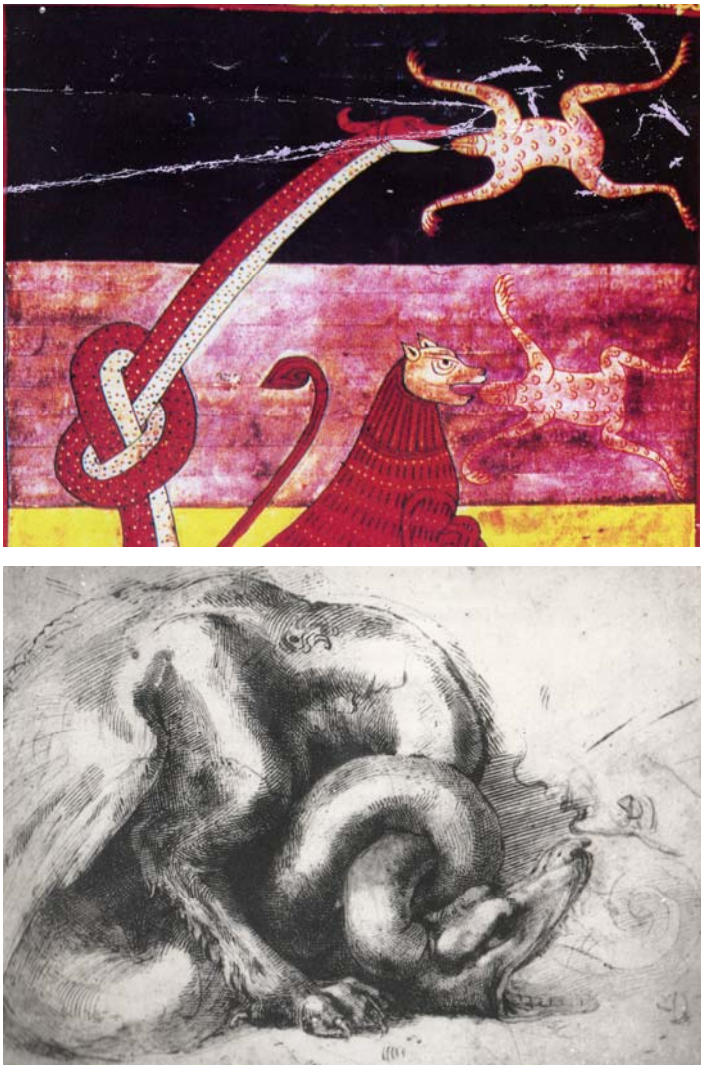


Figura 6. Imagen superior: BEATO DE LIÉBANA. Detalle de lámina: *Espíritus inmundos en forma de sapo salen de la boca del dragón, de la bestia y del pseudoprofeta*. Detalle del dragón. Imagen inferior: MIGUEL ÁNGEL. *Dragón*.

Extrapolando este emparejamiento a la serie de Serra, imaginamos sus figuras como una imagen congelada de un cuerpo danzante en varios instantes. Esto no contradice la sombra del dolor: la frontera entre el baile y la tortura es

difusa, y el cuerpo puede pasar de un estado a otro dependiendo de la tensión recibida y de su capacidad de ductilidad, en una operación plena de ambivalencia entre el placer y el dolor de lo sublime. De este modo, imaginamos cómo la danza de las deformaciones de lo dionisiaco tendría su reflejo en la distorsión en un estado límite entre el movimiento libre (baile) y el movimiento forzado (tortura). El extremo de este último evocaría la alteración de la forma natural del cuerpo, su desviación y conversión en lo *monstruoso,* como ilustra el videoartista Cunningham y su desasosegante *Rubber Johnny* (*Johnny de goma,* 2005). Si esto fuese así, la imagen ancestral de la metamorfosis dionisiaca se reencarnaría en el culto a la deformación, la tortura y la mutación genética contemporánea (que imagina Virilio).

Figura 7. Imagen superior izquierda: SERRA, R. *Torqued Ellipses*. Imagen superior derecha: CAGE, J. y CUNNINGHAM, M. Imagen de coreografía *Ocean*. Merce Cuningham Dance Company, 2005. Imagen inferior: CUNNINGHAM, C. *Rubber Johnny.* Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=eRvfxWRi6qQ

2.1.3. Inversión de escala

En un rastreo detenido de *El Jardín de las delicias* se detectan más desobediencias e inversiones; en concreto en las relaciones de tamaños naturales de personas, animales, vegetales y objetos, en una transformación geométrica de similaridad (aumento/disminución de tamaño). Se sugiere así una dialéctica entre la miniatura y lo gigante propia de la inversión de escala sujeto-objeto. Aparecen en escena, por ejemplo, frutos y animales gigantes al lado de hombres y mujeres más pequeños que, según Bosing, simbolizarían el desenfreno y la lascivia propias de lo dionisiaco: "*El Jardín de las delicias* describe la vida sensual, más específicamente el pecado mortal de la lujuria […] se alude a la vida sensual en términos metafóricos o simbólicos. Por ejemplo, las fresas que se destacan de forma tan prominente dentro del paisaje, probablemente simbolicen la inconsistencia de los placeres carnales"[12].

A estos objetos desmesurados con asociaciones eróticas se suman otros con simbologías más complejas, idea reflejada por el mismo autor al sugerir que el caos de este paisaje "se expresa en forma aún más dramática mediante objetos cotidianos e inocuos, los cuales han alcanzado proporciones monstruosas y sirven de instrumentos de tortura"[13]; tales como conchas, huevos, herramientas e instrumentos musicales con una vocación de tormento, pero también a ratos de refugio, tal y como hemos comprobado en el caso del hombre-árbol.

---

[12] BOSING. W. *El Bosco. Entre el cielo y el infierno*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994. 51-52.
[13] *Ibid.,* 58.

Figura 8. BOSCH, H. *Jardín de las delicias*. Detalle de zona central de tríptico: hombres y mujeres se abrazan a frutos gigantes. Detalle de tabla derecha: hombres y bestias danzan alrededor de una gaita gigante, sobre el hombre-árbol.

Por su parte, lo grotesco en el Manierismo también explota el recurso del juego de escalas para acentuar lo bizarro, empleando en ciertas composiciones una variación ilógica de tamaños distintos en personajes desobedeciendo las leyes de la perspectiva. Y no se trata de destacar lo de mayor jerarquía aumentando su envergadura; al contrario, lo anecdótico puede ser aumentado y lo importante disminuido, buscando ante todo

desconcertar. Hauser nos recuerda en el siguiente texto el origen de ese juego de escalas:

> "El Manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representa en distintas partes espaciales, no solo divididas entre sí externamente, sino también organizadas internamente de forma diversa; hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas […]"[14].

Estos trucos escalares se pueden dar en dos direcciones, y del mismo modo que imaginamos que los animales y objetos de El j*ardín de las delicias* han aumentado dramáticamente su tamaño evocándose el mundo de lo gigante, análogamente se puede ensoñar que son los hombres los miniaturizados. Efectivamente, las fantasías *liliputienses* son reversibles, de lo cual pudo dar fe –literariamente– el capitán Lemuel Gulliver (protagonista de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, 1726) al encontrarse en dos situaciones paradójicas: como un gigante entre enanos en su viaje a Lilliput, y como un enano entre gigantes en su viaje a Brobdingnag. Por su parte, Bachelard, en el capítulo "La miniatura" de su obra *La poética del espacio*, incide en la relación íntima entre la miniaturización y el gigantismo de los objetos familiares como sigue:

> "Pero, a veces, las transacciones de lo pequeño y lo grande se multiplican, se repercuten. Cuando una imagen familiar crece hasta las dimensiones del cielo,

[14] HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte II.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969. 17.

> nos llega de súbito el convencimiento de que, correlativamente, los objetos familiares se convierten en las miniaturas de un mundo. Macrocosmo y microcosmo son correlativos"[15].

Las fantasías de estos intercambios de tamaño son, como cualquier otro desorden contra natura, potencialmente fóbicos (en este caso asociados a la megalofobia), y aquí entraría en juego el campo de la psicología. De hecho, estos juegos liliputienses en sueños de pacientes llamaron la atención de psicólogos como Jung, el cual afirma que "un típico motivo infantil es soñar que se crece o se disminuye infinitamente […]"[16]. Por otro lado, si superamos el aspecto psicológico de la niñez y diésemos el salto a la poética propia de la infancia, se revelaría el mecanismo poético de la *lupa* consagrado por Bachelard:

> "El hombre de la lupa suprime –muy simplemente– el mundo familiar. Es una mirada fresca ante un objeto nuevo. La lupa del botánico es la infancia vuelta a encontrar. Presta de nuevo al botánico la mirada amplificadora del niño. Con ella vuelve al jardín, en el jardín"[17].

Por nuestro lado no podemos evitar extender la mirada propuesta por este autor a otros jardines, como *El jardín de las delicias,* para entretejer el

---

[15] BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 206.
[16] JUNG, G. C. "Acercamiento al inconsciente", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 53.
[17] BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 191.

espíritu del coleccionismo científico del botánico y la ensoñación del niño; y así intuir el juego de ambigüedades en las alteraciones de los tamaños de lo inocuo para crear a partir de lo familiar algo extraño. Siguiendo esta estrategia en otros *jardines,* recrearíamos diversos gigantismos: desde un cuenco descomunal en el jardín abstracto de las *Torqued Ellipses* de Serra, hasta una fruta gigante –descendiente de las fresas inmensas del Bosco– en la futurista huerta de la película *El dormilón* (1973) de Woody Allen, que introduciría la versión contemporánea de estas fantasías: nos referimos a la manipulación genética que defiende Virilio, y en concreto en su versión de adulteración del tamaño de los seres vivos (gigantismos/enanismos).

Figura 9. Imagen izquierda: ALLEN, W. Escena de *El dormilón*. Imagen derecha: SERRA, R. *Torqued ellipses.*

2.1.4. Circuitos rituales

En la escena central de *El jardín de las delicias,* destaca una acción en torno a un lago circular en el que se baña un grupo de mujeres mientras giran a su alrededor sus pretendientes masculinos montados sobre bestias, como en una danza ritual de apareamiento. Esta imagen tiene su réplica en el infierno en el disco circular situado en la cabeza del hombre-árbol, donde unas parejas

grotescas circulan alrededor de la gaita gigante, señalada en el apartado anterior.

Figura 10. EL BOSCO. *El jardín de las delicias*. Escenas de circuitos.

Este tipo de situaciones aluden a los lugares de movimiento o *circuitos* que entrevemos en este tipo de atmósferas como espacios de *no quietud.* Allí se generan flujos de personajes en un ritual entre la marcha y la danza, en contraste con el jardín edénico, donde los personajes están en situación de pausa. En el último capítulo de la tesis comprobaremos que en este tipo de recorridos resuenan ecos de los misterios dionisiacos en los que las danzas de

tipo lineal, siguiendo una guía, anticiparon lo que sería una de las raíces del laberinto.

En cuanto a estos circuitos, de alguna manera nos recuerdan a un mecanismo de movimiento o *animalario* de hombres diseñado para observar a estos recorriéndolo. Por ilustrar algún caso, recogemos el grabado *La rueda del tiempo* (2008) del artista austriaco Peter Proksch, circuito bidimensional que representa la *rueda de la vida* –nacimiento, madurez, muerte– en una de las escenas de la obra de Baltasar Gracián *El Criticón* (1651-1657). Por su lado, un caso tridimensional de esta familia sería el circuito cinético propuesto por Moholy-Nagy en 1929, que recuerda a una torre de Babel en cuanto a su geometría y verticalidad. A su vez, este tipo de imágenes no dejan de recordarnos a las nuevas fobias del movimiento y la velocidad (kinesofobia) de nuestros días. Sentimos fascinación y vértigo ante los incesantes circuitos contemporáneos de personas, de vehículos y de datos, que el arte reinterpreta en los movimientos artísticos cinéticos. En ese sentido, la expresión *dromocracia,* asociada al circuito digital y sus imágenes ubicuas que predica Virilio como elemento sustancial de nuestros días, puede perfectamente entroncar esta nueva fobia con la imagen primitiva y ambigua del circuito ritual.

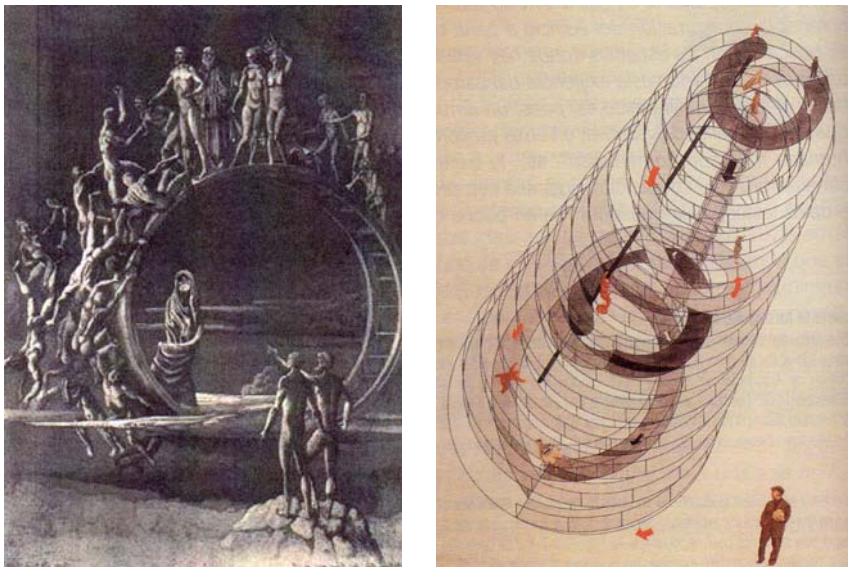


Figura 11. Imagen izquierda: PROKSCH, P. *Rueda del tiempo*. Escena recreada de El criticón, de GRACIÁN, B. Imagen derecha: MOHOLY-NAGY. *Circuito cinético*.

2.1.5. Horda y coro

En la visión de la multitud intuimos también raíces dionisiacas. Nietzsche apuntaba ya en *El nacimiento de la tragedia* la integración y disolución del individuo en la comunidad superior como un objetivo primordial del espíritu dionisiaco: "Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior" [18], predicando incluso la disolución de la personalidad individual en la comunidad: "[…] como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso

[18]NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia.* Madrid: Alianza Editorial, 2012. 55.

aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad"[19]. Pero la ambigüedad de este estado de ánimo no permite que esta unidad sea exclusivamente eufórica: por el contrario, fundirá la alegría de la fiesta y el ritual con el terror de la masa incontrolada. Por reforzar la dualidad de la imagen de la multitud, recordamos por un lado la *horda fraterna* de Freud en el mito fundacional de *Totem y tabú* y las hordas de bacantes y sátiros difundiendo la alegría y el terror; por otro lado y en su versión civilizada, el coro trágico, reflejo de la organización social y religiosa. El mismo *Jardín de las delicias* nos muestra a masas de personas en las tablas central y derecha, en contraposición a la aislada pareja adánica en la zona de quietud del jardín celestial, mostrándose la multitud tanto en una situación de euforia ritual como en una descontrolada de terror.

De igual modo, hoy en día se da un fenómeno de recelo hacia la *multitud,* sobre todo a raíz del incremento de la masificación en las grandes metrópolis desde finales del siglo XIX. La fobia asociada a la masa de personas aglomeradas sería la demofobia (también conocida como enoclofobia u oclofobia). Asimismo, la agorafobia estaría relacionada con este miedo irracional a las aglomeraciones que potencialmente podrían invadir el espacio abierto. Y, en consonancia con el sentimiento contradictorio asociado a la multitud, la misma atracción que nos producen hoy en día los grandes acontecimientos y ceremonias masivas se puede tornar en repulsión, aplastamiento y depresión, tal y como explica Marie-Louise von Franz en su

[19] *Ibid.,* 56.

ensayo "El proceso de individuación" recopilado en *El hombre y sus símbolos* de Jung:

> "Hoy en día, el enorme crecimiento de la población, evidente sobre todo en las grandes ciudades, tiene inevitablemente un efecto depresivo en nosotros […]. Y cuando leemos en el periódico la muerte de innumerables gentes desconocidas que, personalmente, nada significan para nosotros, se acrecienta la sensación de que nuestra vida para nada se tiene en cuenta"[20].

Figura 12. EL BOSCO. *El jardín de las delicias*. Pareja edénica versus multitudes.

[20] VON FRANZ, M.L. "El proceso de individuación", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 219.

Recapitulando lo anterior, podríamos postular que la horda dionisiaca o la horda fraterna de Freud, en sus estados de agitación o calma, no deja de ser el referente ancestral del contemporáneo miedo a las multitudes propio de la metrópolis –o demofobia–, en la que en ciertos escenarios y a partir de un número crítico de personas (aquí recurriríamos al número de Dunbar[21]), nos podríamos sentir aplastados y en una situación más que precaria.

[21] Según el antropólogo Robin Dunbar, existe un número crítico (número de Dunbar) a partir del cual un grupo social se descompone y a partir del cual el individuo comienza a sentir ese grupo como multitud potencialmente amenazante.

2.1. EL HOTEL-LABERINTO

Una vez completada una aproximación a un glosario temático de lo dionisiaco, pasamos en este subcapítulo a desgranar una propuesta de las imágenes primordiales de lo siniestro. Nos apoyaremos en gran medida en aquellas identificadas por Freud en su obra *Lo siniestro,* aunque estas serán completadas con otras dos imágenes: una formulada por Trías y otra como apuesta personal de este investigador. Los temas a evocar serán los siguientes: la ambigüedad animado-inanimado, el asco atávico, el *déjà* vu (repetición), la herida o fractura y los sistemas cerrados.

Del mismo modo que Freud analizó el caso a estudio de un cuento de la literatura del Romanticismo (*El hombre de la arena,* de Hoffman) para explicar este tipo de imágenes, Trías eligió para el mismo objetivo una obra en un campo que, según él, es la forma artística más completa de nuestra época: el cine; y allí seleccionó la película *Vértigo* (1958) de Hitchcock. En esta tesis se aprovechará ese campo por el mismo motivo que Trías, por entender que la fuerza contemporánea de esta disciplina –con la mezcla de imagen y narrativa– tiene una especial capacidad de potenciar y hacer entender los efectos de esta categoría. La obra referencial que hará de hilo conductor será la película *El resplandor* (*The Shining,* 1980) de Stanley Kubrick, basada en la novela del mismo nombre de Stephen King. Consideramos que esta historia es especialmente fértil para invocar este tipo de atmósferas; y a ello contribuye de modo decisivo el escenario arquitectónico del hotel donde se desarrolla la trama, de carácter especialmente cotidiano e inocuo: diseños modernos en buen estado y agradables, luz, colores vivos, paredes blancas o decoradas… En definitiva, el contexto perfecto alejado de lo lúgubre donde la aparición de lo

irracional como anomalía tendría potencialmente un efecto especialmente intenso y ambivalente.

La película se mueve entre dos mundos: por un lado el del terror y lo angustioso (no familiar, desconocido). Pero más que a ese ambiente, nos asomaremos al otro, el de lo familiar y sus conflictos siniestros. Decíamos que las imágenes buscadas se dan en un hotel, aislado del mundo civilizado en pleno invierno. Este se convierte en un laberinto o animalario en el que se pierden, huyen y se persiguen los personajes hasta la catarsis final (el intento de filicidio del padre y la sublimación del parricidio del hijo), en un acto en el que se fusiona lo familiar y lo extraño. En las distintas galerías de este escenario trágico se revelará una sucesión de operaciones psicológicas y estéticas definidas en los siguientes temas o imágenes de lo siniestro que pasamos a identificar.

2.2.1. Ambigüedad animado-inanimado

Inauguramos esta serie de temas tratando sobre la ambigüedad entre lo animado y lo inanimado. Esta dicotomía como posible atributo de lo siniestro fue recogido por el psiquiatra Ernst Jentsch en su estudio *Sobre la psicología de lo siniestro* (1906) y recuperado por Freud en su obra *Lo siniestro,* que concede la paternidad de este tema a su predecesor: “Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro la ‘duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y, a la inversa, de que un objeto sin vida esté en alguna

forma animado'"[22]. En ese sentido, nos situamos en un tipo de ambigüedad bidireccional: lo vivo que parece inerte y lo inerte que aparenta estar vivo. Asimismo, estas apariciones tendrían sus fobias asociadas, como la automatonofobia (fobia a los autómatas) y la coulsofobia (fobia a los mimos). Partiendo de la identificación de Jenstch, Freud intenta discernir el origen de la inquietud provocada por este tipo de imágenes, estableciendo en una primera lectura que provienen de los terrores y complejos infantiles reprimidos; y lo ejemplifica de este modo: "Recordemos que el niño, *en sus primeros años de juego, no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados,* y que le gusta tratar a su muñeca como si fuera de carne y hueso"[23]. A su vez, esta fantasía infantil se solapa, según el neurólogo, con arcaicas concepciones de vida que confundían en tiempos remotos objetos inanimados con seres vivos. Así, el animal dibujado en la cueva paleolítica como su *doble,* o el ancestral tótem, figura inanimada de la cual la tribu imaginaba que cobraba vida y a la que se podía incluso hablar, serían sus antepasados.

La película *El resplandor* puede ayudarnos a registrar estas visiones, ya que en ella entran en escena ciertos personajes –que resultarán ser apariciones del más allá– cuyo aspecto es de maniquí-autómata inanimado. Por ejemplo, las hijas del antiguo guarda del hotel, Delbert Grady, aparentan ser dos muñecas en su expresión fija e inerte, y su pelo tiene el aspecto de una peluca pegada. Por si esto no fuera suficiente, la frase de las niñas, repetida de

[22] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. 18.
[23] *Ibid.,* 23.

forma automática (“Ven a jugar con nosotras”), hace que nos recuerden a mecanismos parlantes. Su ambigüedad es tal que, aunque sospechemos que algo no va bien, al principio podrían parecer reales y no espectrales. Asimismo, un efecto similar nos traslada el barman Lloyd cuando habla por primera vez con Jack Torrance sin variar lo más mínimo su gesto.

Figura 13. KUBRICK, S. *El resplandor*. Imagen izquierda: escena con las hijas de Delbert Grady. Imagen derecha: el barman Lloyd.

Hasta ahora nos hemos encontrado con casos en los que este fenómeno se puede dar en sujetos con aspecto inerte. Queda pendiente analizar el caso inverso, esto es, el de objetos inanimados con aspecto viviente, que se aproxima más al objetivo de la investigación. La aspiración humana de hacer vivo lo inanimado nos ha acompañado desde siempre. Hemos hablado previamente de las ancestrales figuras totémicas, y versiones de estas se manifestarían en mitos como el de Pygmalión y Galatea, o el del mítico arquitecto-mago Dédalo “que vivía desterrado en Cnosos deleitando a Minos y

su familia con las muñecas de madera animadas que tallaba para ellos"[24]. Estas historias dan cobertura a la futura obsesión de los románticos por los entes exánimes que cobran vida: desde el caso de Victor Frankenstein que consigue (en la novela de Mary Shelley) a partir de materia muerta dar vida a su monstruo, hasta el de la seductora muñeca Olympia del cuento *El hombre de la arena* de Hoffmann.

Aún así no es necesario que el cuerpo sin ánima literalmente cobre vida como en esos mitos y cuentos. Hay cuerpos realmente inertes que tienen el potencial de evocar de un modo desasosegante lo vivo, como son los maniquíes, los autómatas o las muñecas sabias. El hecho de que un cuadro de De Chirico de 1916 –tres años antes de la publicación de *Lo siniestro* de Freud– que representa a dos maniquíes se titule *Musas inquietantes* ilustra la asociación entre el autómata y lo perturbador. Por añadidura, si el maniquí adquiriese proporciones gigantescas, nos aproximaríamos al campo de la arquitectura. Una parte de la producción artística se ha ocupado de este tipo de entidades entre lo animado y lo arquitectónico (en el apartado dedicado a lo dionisiaco hemos encontrado una de estas especies: el hombre-árbol de *El jardín de las delicias*). En la intersección entre ambos ámbitos, y en el caso particular del maniquí, creemos que son de gran interés las aportaciones del historiador de arte Juan Antonio Ramírez en su libro *Edificios-cuerpo* (2003). Sus primeros ejemplos seleccionados son precisamente cuadros de muñecos de proporciones inmensas. Uno de estos es la obra de Carrà *El óvalo de las apariciones* (1918), en el que sus maniquíes comparten el tamaño del edificio

[24] GRAVES, R. *Los mitos griegos I.* Madrid: Alianza Editorial, 1992. 365.

del fondo, adquiriendo estas figuras así un carácter de "entidades arquitectónicas"[25], como su antepasado mitológico el caballo de Troya. Ramírez sugiere incluso que este tipo de figuras se sitúa en un lugar entre lo humano y lo tectónico: "Es importante esta evocación del maniquí […] la evocación más abstracta y neutral del cuerpo humano que cabe imaginar, y por eso mismo guarda un gran parentesco secreto con la arquitectura […]"[26].

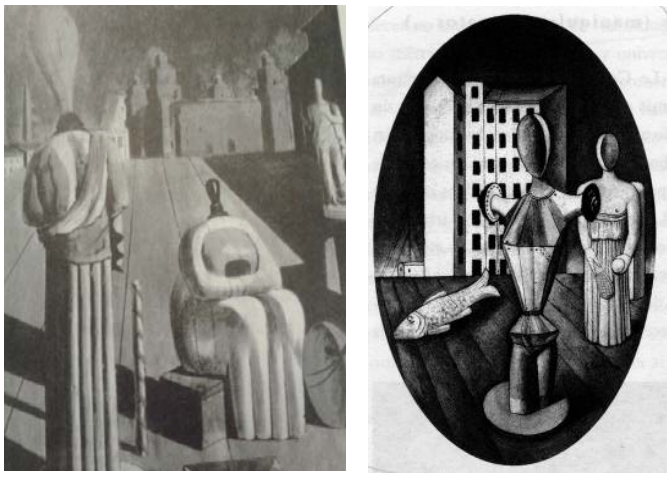


Figura 14. Imagen izquierda: DE CHIRICO, G. *Musas inquietantes*. Neue Pinakothek, Munich. Imagen derecha: CARRÀ, C. *El óvalo de las apariciones*.

[25] RAMÍREZ, J.A. *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 46. Más adelante en esta obra, el autor recoge otros casos, varios de artistas surrealistas: *La ciudad que sueña* de Victor Brauner (1937), *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* de Dalí (1935), *Retrato del marqués de Sade* de Man Ray (1940) y *Retrato de André Breton* de André Masson (1941).
[26] *Ibid.,* 48.

En esta etapa, nos interrogamos sobre de qué modo la imagen siniestra del autómata-maniquí gestada en el Romanticismo y recreada desde el surrealismo ha evolucionado adaptándose a los nuevos horrores de la modernidad. Para proponer una respuesta recordamos la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick (1968) y la película *Blade Runner* de Ridley Scott (1982) basada parcialmente en esa obra. En esta historia distópica, los personajes de los *replicantes* son unos humanoides artificiales diseñados genéticamente, más fuertes e inteligentes que los humanos; y, en teoría, sin emociones ni empatía, aunque acabarán desarrollándola (lo que los lleva a la rebelión asesinando a su padre-creador el científico Tyrell). De las distintas escenas en las que aparecen estos entes situados entre lo natural y lo artificial, queremos destacar a una de las replicantes, Pris (interpretada por Daryl Hannah). Allí aparece rodeada de los muñecos, maniquíes y autómatas del ingeniero genético J.F. Sebastian en una posición inmóvil, mimetizándose con estos mecanismos y cubierta por un velo semitransparente. En esa situación, el protagonista (Harrison Ford) es incapaz de distinguir la vida en esta replicante petrificada, aunque instintivamente la pueda intuir; y por ello retira el velo que cubre el rostro de Pris, gesto que nos evoca el velo que oculta el horror en lo siniestro, tal y como postuló Trías.

Reflexionando sobre esa la escena, parece como si la presencia de maniquíes y autómatas –figuras icónicas de lo siniestro de comienzos del siglo XX– arropando a la replicante otorgase a esta unas credenciales que justificarían al ser genéticamente manipulado como una de las nuevas especies de lo siniestro del siglo XXI.

Figura 15. SCOTT, R., secuencia de *Blade Runner*. El protagonista interpretado por Harrison Ford intenta localizar a la replicante Pris (Objeto Básico de Placer), camuflada entre autómatas y maniquíes.

A partir de estas entidades hijas de ingenieros genéticos podríamos añadir otras imágenes emparentadas. Así como el replicante plantea ciertas dudas sobre su núcleo humano (su *alma*) en función de la manipulación sufrida, el siguiente nivel de imitación o caricatura de lo humano sería representado por el *robot humanoide* (robots que ya fueron imaginados en el Manierismo, como la colección de Braccelli quien, bajo el título de *Bizarrie,* recrea

autómatas mecánicos en movimiento en el siglo XVII). Estas familias abarcarían desde el inexpresivo y clásico robot, a los más avanzados y contemporáneos modelos hiperexpresivos que imitan los gestos faciales. Todos ellos continúan desde el punto de vista emocional la saga del maniquí y el autómata del Romanticismo, y potencialmente pueden hacernos creer, de un modo irracional, que están vivos o medio vivos (aquí recordamos el fenómeno *Uncanny Valley* identificado por el ingeniero en robótica Masahiro Mori en 1970, que describe un umbral de realismo a partir del cual un robot comienza a ser inquietante).

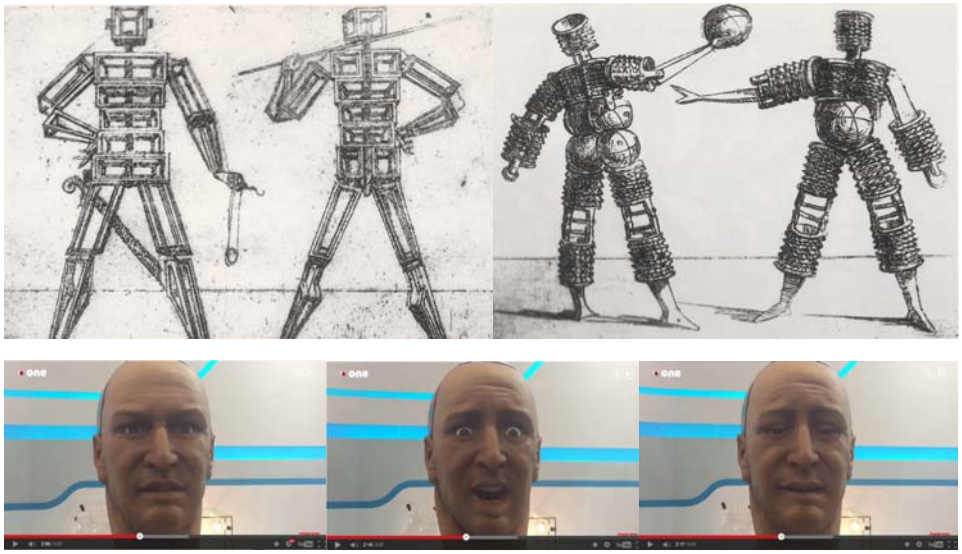


Figura 16. Imagen superior: BRACELLI, G. B. *Los soldados y los jugadores de pelota.* Grabados de mecanismos humanoides publicados en BRACELLI, G. B. *Bizarrie*, Florencia, 1624. Imagen inferior: expresiones del robot Han de Hanson Robotics, en MARCOS, Z. "El robot más humano del mundo". El País, 17 de junio de 2015. Fuente: http://one.elpais.com/te-presentamos-a-han-el-robot-mas-humano-del-mundo/

En este punto incorporamos a uno de los autores clave de esta tesis y, con él, uno de sus libros de referencia: Anthony Vidler y su colección de ensayos *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992, que se traduciría como *Lo siniestro arquitectónico. Ensayos sobre lo no acogedor moderno*). En un capítulo titulado "Homes for Cyborgs", Vidler introduce las reflexiones de la bióloga Donna Haraway en su conocido artículo "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980´s" (1985), recogiendo la siguiente cita: "Las máquinas de fin del siglo XX han hecho completamente ambigua la diferencia entre lo natural y lo artificial, mente y cuerpo, autodesarrollo y diseño externo […] nuestras máquinas están perturbadoramente vivas, y nosotros temerosamente inertes"[27]. Aquí Haraway pone el dedo en la llaga al defender que la frontera entre lo natural y lo artificial, tan nítida hasta ahora, se está comenzando a difuminar de un modo desasosegante. Esta ambigüedad será aún mayor en el caso del ciborg (mezcla cibernética y humana), que, según Haraway y, posteriormente, autores como Vidler, será uno de los nuevos iconos del hombre contemporáneo.

[27] HARAWAY, D. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980´s", en WEED, E. (Editor) *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics.* New York: Routledge, 1989, citado por VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 148. (Trad. del A. Cita original: "*Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed […] our machines are disturbingly alive, and we frightenly inert*").

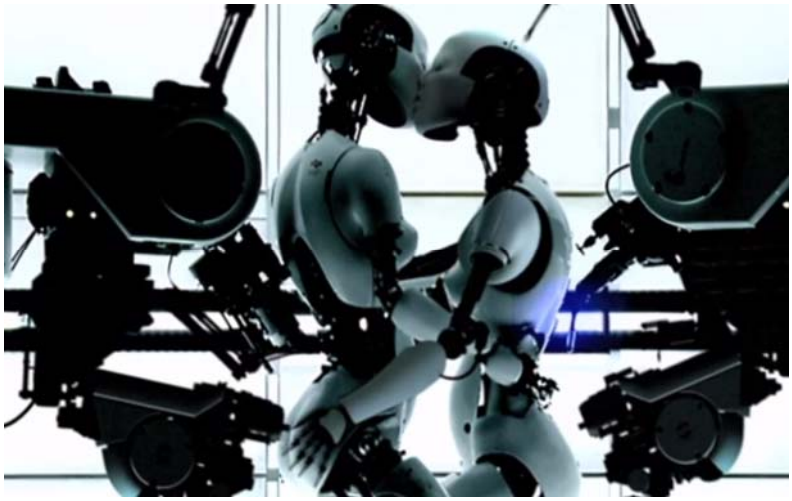


Figura 17. Imagen superior: CUNNINGHAM, C. Escena de robots en el vídeo musical de la artista Björk *All is full of love.* Fuente: https://vimeo.com/43444347 (combinación de imagen real y virtual). Cunningham utiliza, según sus palabras, tres fetiches modernos: robots industriales, anatomía femenina y luces fluorescentes en una inquietante combinación de robótica y erotismo. Imagen inferior: CUNNINGHAM, C. Imagen de personaje manipulado digitalmente en anuncio de una conocida marca de videojuegos *(Mental Wealth).* Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=FDdNn0x7Y0Y

Con todo, el robot –y su versión mixta, el ciborg– no sería la última palabra de la evolución de este tipo de entidades, desde el tótem hasta el maniquí romántico. De las nuevas tecnologías digitales surge otra nueva manifestación contemporánea que se mueve en esa ambivalencia, una que se confunde con la realidad del ser vivo hasta extremos que a veces se hace

complicado distinguirla de este: la imagen virtual. Si esto fuese así, ciertas imágenes digitales en determinados contextos –por ejemplo, vídeos como *All is Full of Love* (1999) y *Mental Wealth* (1999) de Cunningham– podrían tener un arcaico ingrediente siniestro tan intenso como los desasosegantes maniquíes de De Chirico. Así, si incorporamos esta y las últimas especies de la posmodernidad al árbol genealógico de la entidad ambigua entre lo vivo y lo inerte, podríamos establecer un vínculo entre el tótem, el autómata y el maniquí y sus versiones contemporáneas: el hombre manipulado genéticamente, el robot, el ciborg y la imagen virtual que imita lo vivo.

2.2.2. Déjà vu

Otro catalizador de lo siniestro es, según Freud, el efecto del *déjà vu* o la repetición extraña y demasiado casual de algo previamente visto, como ciertas situaciones, personajes o lugares. Este autor habla sobre todo de los *dobles* de las personas, o de los desdoblamientos del *yo,* potencialmente generadores de inquietud por la pérdida del dominio sobre uno mismo. Sin embargo, en esta investigación se indagarán otras dos variantes del *déjà vu* esbozadas por Freud, por tener más cristalizaciones en el campo de la arquitectura: el retorno involuntario al mismo lugar y la repetición obsesiva de un elemento.

Sobre el primer tipo de repetición a considerar, nos referimos a aquella que se produce al regresar de un modo no deliverado al mismo sitio por estar perdidos. Estas situaciones son especialmente previsibles en espacios de tipo laberíntico, donde, después de circular y desorientarnos, nos reencontramos con galerías que reconocemos porque las hemos recorrido con anterioridad. Para ilustrar esta sensación, Freud nos describe su propia experiencia cuando se perdió en una ciudad italiana en uno de sus viajes:

> "[…] después de haber errado sin guía durante algún rato, me encontré de pronto en la misma calle, donde la comenzaba a llamar la atención; mi apresurada retirada solo tuvo por consecuencia que, después de algún rodeo, vine a dar allí por tercera vez. Entonces se apoderó de mí un sentimiento que solo podría calificar de siniestro"[28].

En el mismo libro, el autor reconoce que, a diferencia de sus pacientes, él personalmente nunca había experimentado una sensación de lo siniestro como reacción psicológica a algo extraño. Sin embargo, esta escena de extravío urbano es la única en la que el propio Freud admite –excepcionalmente, y a pesar de su frialdad científica– haber experimentado esa emoción asociada a la indefensión. Pero esto que podemos llegar a vivir en nuestra vida real en ciertos entornos urbanos complejos e imprevisibles recorridos por primera vez no deja de ser, además, un elemento recurrente en mitos e historias imaginarias donde encontraremos hábitats laberínticos y un personaje perdido.

Figura 18. KUBRICK, S. *El resplandor.* Secuencia en la que Jack Torrance da vueltas sin sentido perdido en el jardín laberíntico del hotel.

[28] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena. Palma* de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. 25.

También en la película *El resplandor,* y en concreto en su acto final de catarsis: allí Jack Torrance, como un Minotauro que persigue a su hijo en el laberinto del jardín del hotel, pasará repetidamente por las mismas galerías vegetales donde quedará finalmente atrapado hasta morir congelado.

La segunda variante propuesta a tener en cuenta en esta familia es la repetición obsesiva de un elemento. En una de las escenas más impactantes de la misma película de Kubrik, la mujer de Jack Torrance se aventura a hojear la novela que su marido llevaba escribiendo durante varios meses de aislamiento en el hotel. La primera frase que lee en la primera página es: "*All work and no play makes Jack a dull boy"* (solo trabajo y ninguna diversión hacen de Jack un chico aburrido). Al continuar leyendo, cae en la cuenta de que esa frase, aparentemente inocente y quizás con connotaciones de rebelión dionisiaca, está también escrita en todas las líneas de esa página; y en páginas posteriores, con leves variantes (*Jaca* en lugar de *Jack, dullboy* en lugar de *dull boy*…). Finalmente, acaba comprobando con terror que está repetida en absolutamente todas las páginas de la novela, desenmascarando así la locura de su marido.

Freud asocia este tipo de casos, por un lado, a los instintos de repetición del niño y, por otro, a la simbología primitiva que seguía la pulsión de repetir iconos o mensajes/ritmos en sus rituales de un modo compulsivo. Según el neurólogo, estas tendencias obsesivas trasladadas a un adulto en una sociedad moderna lo convertirían en un paciente neurótico (lo que antiguamente se interpretaría como un ser demoniaco), sobre lo cual escribe:

> "La actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva), inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, provisto de poderío

suficiente para sobreponerse al principio del placer. Un impulso que confiere a ciertas manifestaciones de la vida psíquica un carácter demoniaco, que aún se manifiesta con gran nitidez en las tendencias del niño pequeño, y que domina parte del curso que sigue el psicoanálisis del neurótico"[29].

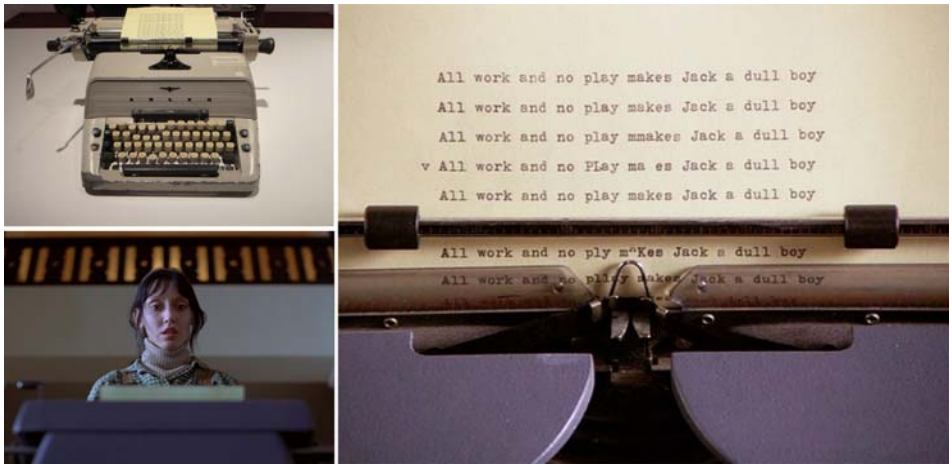


Figura 19. Secuencia de *El resplandor*. La mujer de Jack Torrance lee por primera vez la novela de este.

De modo análogo, y entraremos más de lleno en este tema en la segunda parte de la investigación, este tipo de repeticiones compulsivas podrían extrapolarse a ciertas situaciones arquitectónicas, en las que prevalecerá la copia de un único elemento sobre todo lo demás odedeciendo la operación geométrica de la *copia*. El mismo Burke, en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* señala la redundancia monótona de un elemento (por ejemplo, en una

[29] *Ibid*., 23.

columnata inmensa) como una de las fuentes de lo sublime, tal y como describe en el siguiente texto:

> "Cada variación del objeto significa un descanso y una relajación para los órganos de la vista; y estos alivios impiden aquella emoción poderosa tan necesaria para producir lo sublime. Por consiguiente, para producir una perfecta grandeza en tales cosas como las que hemos estado mencionando, debería haber una perfecta simplicidad y una absoluta uniformidad en la disposición y en la forma del color"[30].

De acuerdo con este autor, el elemento a ser repetido, para generar una sensación de infinitud, debe ser simple y, de este modo, acentuar la uniformidad (monotonía) de la copia. Este efecto de *infinitud* (la columnata eterna) contrastaría con otro efecto que es el de la *vastedad* (la pared lisa eterna), dos variantes de la grandeza sublime; si bien para Burke la primera, al estar constituida por una sucesión de impulsos similares, tendría más potencial de desasosiego que lo vasto.

[30] BURKE, E. *De lo sublime y de lo bello.* Madrid: Alianza Editorial, 2014. 200.

Figura 20. WACHOWSKY, A. y L. *Matrix Reloaded*. Agente Smith clonado.

Buscando una versión contemporánea de este tipo de repetición obsesiva-compulsiva, podríamos señalar uno de los temas del horror en el arte actual como es, según Virilio, la clonación o repetición de la persona o el animal, cuya referencia sería para este pensador la manipulación genética. La película *Matrix Reloaded* (2003) de los hermanos Wachowsky nos ofrece un buen ejemplo de ello con la *copia* o clonación del agente Smith. Este ejercicio de "destrucción de lo natural y construcción de lo artificial" que anunciara Haraway implicaría la disolución del *yo* clonado y el conflicto de intereses entre los diversos *yoes,* de los que no se distinguiría original y copia.

2.2.3. La herida

La imagen de la herida, la lesión, la disección que puede llegar a la amputación –reparamos aquí en la operación geométrica de la sección y en la aversión de la apotemnofobia– es, según varios autores, un recuerdo común en la humanidad desde tiempos inmemoriales. Trías resume esta familia de visiones que en su día Freud definió como uno de los temas de lo siniestro de este modo:

> "Unas imágenes que aluden a amputaciones o lesiones de órganos espacialmente valiosos y delicados del cuerpo humano, órganos muy íntimos

> y personales como los ojos o el miembro viril. Imágenes que aluden a despedazamientos o descuartizamientos"[31].

Hay multitud de ejemplos donde se recrea este remanente arcaico, especialmente en la mitología y en la producción creativa del Romanticismo y del movimiento surrealista. Recordamos desde la desmembración ritual de Dioniso por las ménades y el autocastigo de Edipo clavándose alfileres en los ojos, hasta el hombre de la arena de Hoffman que arranca los ojos de los niños por sus órbitas o el corte del ojo en *El perro andaluz* de Buñuel y Dalí. De hecho, Freud utiliza a partir del ejemplo del hombre de arena los órganos oculares heridos como una de las temáticas de lo siniestro por antonomasia, y escribe: "La experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es motivo de terrible angustia infantil. Ese temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos"[32]. Asimismo, es conocida la vinculación que hace el neurólogo entre la extracción de ojos y la castración, sugiriendo incluso que la representación de la pérdida de otros órganos distintos aludiría de modo indirecto a esa extirpación[33]. No obstante, esta tesis ha tenido más detractores que seguidores, como es el caso Henderson, de la escuela de Jung (al que hemos recurrido en un capítulo anterior). Este asocia las imágenes de la memoria

---

[31] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 47.

[32] FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008. 21.

[33] *Ibid*., 22. "La amenaza de perder el órgano sexual despierta un sentimiento particularmente intenso y enigmático, sentimiento que luego repercute también en las representaciones de la pérdida de otros órganos".

colectiva de heridas y disecciones no a complejos sexuales reprimidos, sino a los ancestrales rituales de iniciación que eran simulaciones de una *muerte* y tránsito a otra vida (por ejemplo, el paso de la adolescencia a la madurez), en donde las operaciones de dolor y pérdida de algo corporal servían de símbolo de la muerte:

> "Tiene que estar dispuesto a sufrir esa prueba sin esperanza de triunfo. De hecho, tiene que estar dispuesto a morir; y aunque la señal representativa de esa prueba pueda ser moderada (un periodo de ayuno, la extracción de un diente o un tatuaje) o muy dolorosa (las heridas de la circuncisión, incisiones profundas o diversas mutilaciones), la intención es siempre la misma; crear la sensación simbólica de la muerte de la que surgirá la sensación simbólica del renacimiento"[34].

Regresando al análisis de Trías, él recuerda dos tipos de herida o amputación característicos de esta temática. Por un lado describe los "miembros separados que se autonomizan" [35], esto es, la imagen del fragmento del cuerpo andante o la del ser humano desmembrado y que a pesar de ello sigue vivo; visión que rescatamos en diversos ejemplos del arte: el *hombre-tórax* de la película *La parada de los monstruos* (*Freaks,* 1932) de Browning; el hombre seccionado de Clerici en su cuadro *Fenómeno de mesmerismo* (1974); o el vídeo *Afrika Shox* (1999) de Cunningham[36].

---

[34] HENDERSON, J. "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en JUNG, G. C. et al. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995. 132.
[35] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 47.
[36] Por cierto, estos y otros casos del siglo XX (del surrealismo, el *body art* y el accionismo vienés) serían aprovechador por Virilio para exponer su teoría del culto al

Pero es analizando el caso contrario al del cuerpo real seccionado y a pesar de ello vivo donde Trías entiende el efecto siniestro en todo su potencial: en la herida o amputación en entes inanimados que parecen animados. Esto sucedería al reactivarse sensaciones reprimidas de un inconsciente colectivo tras la visión de ciertas imágenes que evoquen el corte o la herida en un objeto o figura sustituta de un ser vivo (como el caso del animal dibujado en la caverna paleolítica atravesado por una lanza, en la que el remoto antepasado entendía mágicamente la lanza como un anticipo de la herida en el animal original). Los *dobles* modernos e inertes que sufrirían estas lesiones serían entonces los identificados previamente: las muñecas, las estatuas y los maniquíes, así como sus versiones contemporáneas robotizadas. Imágenes que ilustran este caso son recurrentes en la creación artística, y a modo de selección mencionamos desde la disección de la autómata Olympia en *El hombre de la arena* de Hoffmann al que recurrió Freud, hasta las estatuas con los miembros cortados de Clerici en su cuadro *Sueño romano*.

---

dolor en el arte (destrucción de lo natural) a través de la representación del cuerpo torturado y fragmentado.

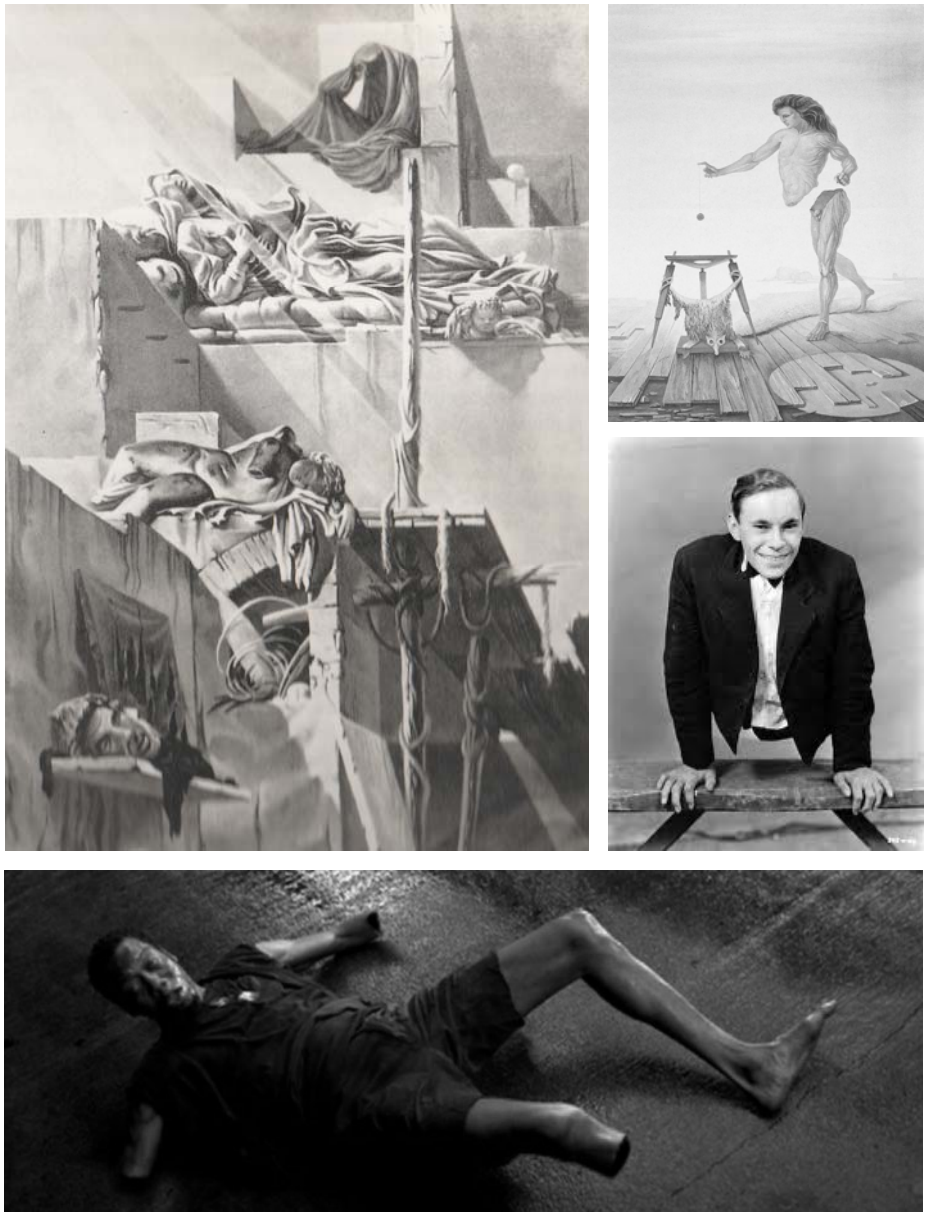


Figura 21. Imagen superior izquierda: CLERICI, F. *Sueño romano*. Imagen superior derecha: CLERICI, F. *Fenómeno de mesmerismo.* Imagen derecha intermedia: BROWNING, T. Hombre-tórax en la película *Freaks.* Imagen inferior: CUNNINGHAM, C. Vídeo musical de Leftfield y Afrika Bambaataa, *Afrika Shox*. Fuente: http://www.jotdown.es/2016/07/quien-cono-chris-cunningham/?por=friso

Figura 22. KUBRIK, S. *El resplandor.* Escena de ruptura de puerta.

Al hilo de lo anterior y anticipándonos a la segunda parte de nuestra investigación, nos preguntamos lo siguiente: ¿podría extrapolarse la imagen de la tortura y el dolor de una entidad artificial que represente a un cuerpo a una arquitectura? Creemos adivinar este efecto en *El resplandor* y en concreto en la visión de la fractura a golpes de hacha de la puerta –en una acción de metonimia o sustitución del cuerpo real por lo artificial– que precariamente protege a la mujer de Jack Torrance. Si comparamos esa escena con la imagen de Jack clavando el mismo hacha al jefe de cocina Dick Hallorann más tarde, podríamos calificar la primera como siniestra (ataque al *doble* artificial: la puerta rota, produciendo una sensación emparentada con el maniquí roto) y la segunda como macabra o mórbida (imagen explícita de ataque/amputación del hombre real). En resumen, si el impacto emocional en cuanto a lo siniestro

es mayor en el maniquí –como símbolo del cuerpo– que en el ser de carne y hueso, y si asociamos el maniquí con la arquitectura como establecimos previamente, cobraría sentido suponer que la imagen de la amputación de un cuerpo arquitectónico estaría de algún modo emparentada con esta categoría.

2.2.4. Asco atávico

El siguiente tema a tener en consideración en los ámbitos de lo siniestro tiene que ver con el concepto de asco de origen atávico. Se trata de un motivo en general evitado hasta el siglo XX en el arte y la literatura, incluso en los movimientos artísticos que se recrean en el horror; si bien alguna vez ha salido a la luz, como fue en el caso del Manierismo. En su vocación subversiva, este movimiento tanteó este territorio indisolublemente asociado a la atracción por la muerte característica de este periodo. Sobre esta imagen, Hocke cita el siguiente texto de la "Meditación del infierno" de los *Ejercicios espirituales* (1548) de Ignacio de Loyola, en el que se entra de lleno en la parte más repulsiva del averno: "[…] (oler) humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas […]"[37].

Por su lado, Trías, en la introducción de su libro *Lo bello y lo siniestro* habla del asco y nos recuerda el punto de vista de Kant, que viene a decir que esta sensación es el límite que no se debería traspasar en ningún caso en cualquier representación sin echar por tierra la satisfacción estética. O dicho de otro modo, todas las fealdades pueden ser representadas (lo informe, la

[37] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 82. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original *"[…] (Riechen) Rauch, Schwefel, Unrat und faulende Dinge […]"*).

guerra, la muerte…) salvo el asco. A continuación se reproduce la fuente original de Kant aludida por Trías:

> "El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representadas en cuadros; solo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta el asco, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia, la representación del objeto por el arte no se distingue ya, en nuestra sensación de la naturaleza, de ese objeto mismo, y entonces no puede ser ya tenida por bella"[38].

¿Existe alguna relación entre el asco y el dominio de lo siniestro? El asco no es mencionado por Freud en su texto *Lo siniestro*. No obstante Trías, décadas después, propone incorporarlo y así complementar los temas de esta categoría sugeridos por el neurólogo, estableciendo un vínculo entre asco y tabú. Esta relación sería análoga a otras temáticas de lo siniestro relacionadas con ese tipo de prohibiciones ancestrales y viscerales que guardamos en nuestra memoria colectiva. De este modo, la no esperada aparición de una visión o sabor de aversión sería coherente con la definición de lo siniestro: algo

[38] KANT, I. *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa Libros, 2013. 255-256.

familiar y a la vez extraño por represión, oculto y que súbitamente se manifiesta. En ese sentido escribe Trías:

> "[…] hasta el punto que asco y tabú son términos indisociables: lo que se haya tabuizado, sometido al tamiz preponderante de la prohibición ancestral jamás cuestionada ni cuestionable, eso es sentido existencialmente, más allá de cualquier sentimiento fugaz pasajero, como asco fundamental"[39].

Por ese motivo, según el filósofo, la asociación asco-tabú hace que el primero adquiera las credenciales para pertenecer a este dominio objeto de estudio, lo cual resume en la siguiente frase: "Ese límite del arte (y, como veremos, también condición) que es el asco, en tanto el asco constituye una de las especies de lo siniestro"[40]. A su vez, Trías sugiere que esta imagen debería estar, siempre y cuando aspirase a relacionarse con lo siniestro, de algún modo encubierta o en pequeñas dosis para evitar un rechazo visceral. De ahí que este autor proponga acercarse a ese límite, pero no traspasarlo. Dicho en otros términos, en ese umbral, las imágenes de lo repulsivo podrían tener un efecto estético si se diesen de un modo metafórico e indirecto, de modo análogo a lo planteado en el apartado dedicado a la herida-mutilación. En cuanto a las situaciones prohibidas de este remanente arcaico, el filósofo recuerda varias de las figuras catalizadoras de este efecto: "Entre los tabús programáticos de la especie humana, esos universales antropológicos, se puede inventariar el asco radical al cuerpo insepulto en trance de descomposición, por no hablar del

[39] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro.* Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 28.
[40] *Ibid*., 29.

asco al reptil serpenteante, zigzagueante"[41]. Sobre el cadáver como tabú, se entendería entonces la necesidad de su enterramiento para ocultar su degradación. Por el contrario, el desenterramiento de un cuerpo o un objeto familiar reactivaría el efecto siniestro de mostrar lo que debería permanecer oculto. Justo el regreso de esa imagen no deseada viene a nuestra memoria en *El resplandor,* y en concreto en la escena de la aparición de una seductora joven en la bañera en la icónica habitación 237 que inmediatamente se transforma en el cadáver de una anciana en descomposición.

Figura 23. *El Resplandor.* Transformación fantasmal de mujer joven en anciana en descomposición en la habitación 237.

La náusea por lo mortuorio se puede dar también por la visión de algo vivo, y por ello Trías alude en su texto también a la serpiente. Su aparición nos repele y nos atrae simultáneamente como una imagen de lo sublime en su versión más lúgubre, como recuerda Burke en el siguiente texto: "Hay muchos

[41] *Ibid.,* 28.

animales que, independientemente de su tamaño, son capaces de producir ideas de lo sublime, porque son considerados como objetos de terror. Como las serpientes y toda clase de animales venenosos"[42]. El segundo animal característico de estos dominios, esta vez de vocación más parasitaria, sería la rata, de la que Trías dice: "También lo que atenta contra las fuentes mismas del vivir, así la rata, transmisora atávica de enfermedades apocalípticas. Tanto más si está muerta y despanzurrada"[43]. Ocultas en su mundo subterráneo y nocturno, su aparición no esperada puede generar una mezcla de emociones enfrentadas: una forzada y moderna indiferencia (racionalmente sabemos que este roedor no genera hoy ni más ni menos enfermedades que otros agentes con los que convivimos) y un espontáneo e irreprimible asco ancestral. Por supuesto, a la rata y a la serpiente se pueden incorporar otros animales capaces de producir conmociones equivalentes: mosquitos, moscas, sanguijuelas, sapos, langostas, arañas o gusanos son solo algunos ejemplos capaces de reactivar este tipo de viejas repugnancias. Fobias asociadas a estos animales son, entre otras, la ophidiofobia (fobia a la serpiente), la helmintofobia (fobia a los gusanos) y la entomofobia (fobia a insectos). Por añadidura, entendemos que este rechazo se multiplicaría con la imagen del aversivo contacto entre el pequeño animal parasitario y el del cuerpo humano sano, tal y como muestra el cuadro de *La pesadilla* de Füssli.

La fobia hacia este tipo de animales –sobre todo en contacto con el hombre– y al cuerpo en un estado de putrefacción se mantiene viva de modo

[42] BURKE, E. *De lo sublime y de lo bello.* Madrid: Alianza Editorial, 2014. 100.
[43] TRIAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, *2006.* 28.

invariable ayer y hoy, y por eso su versión contemporánea no difiere gran cosa de la originaria. La novedad estaría en el auge de uno de sus descendientes, la *náusea* moderna que retrató Sartre en su obra del mismo título (sensación que va más allá del rechazo a la visión de ciertos animales y alcanza a cualquier aspecto de nuestro entorno socio-cultural); y, por otro lado, en la búsqueda voluntaria del asco recurrente y explícito en ciertos movimientos del arte moderno. En este territorio recordamos a Kurt Schwitters[44] en los años veinte, al accionismo vienés en los años sesenta o al médico reconvertido a creador Gunther Von Hagens en su polémica exposición de cuerpos reales plastificados "Bodyworlds", inaugurada en Japón en 1996. La producción de estos artistas quizás escenificaría la tesis de Virilio sobre la búsqueda de la tortura del cuerpo en el arte del siglo XX, en este caso de una tortura psicológica a través de lo nauseabundo.

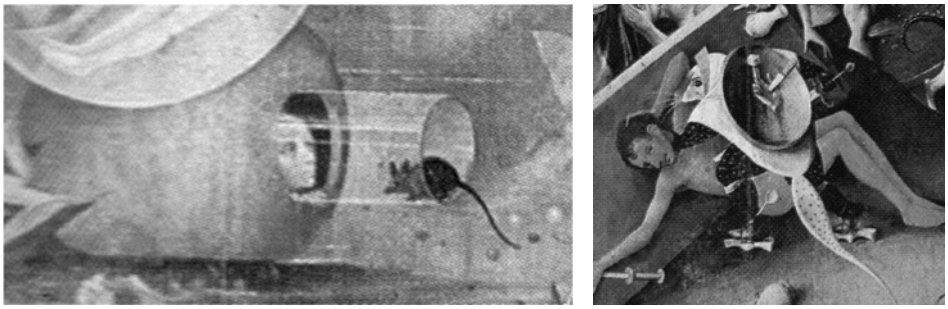


Figura 24. EL BOSCO. *El Jardín de las delicias.* Imagen izquierda: rata frente a rostro humano (detalle). Imagen derecha: ser parasitario en contacto con cuerpo humano.

[44] Nos referimos a ciertas obras de Schwitters en el marco del movimiento Merz en los que utiliza contenidos de cubos de basura, ropa interior de amigos o sus propios excrementos.

2.2.5. *Camera obscura*

Según Freud, el antónimo de lo siniestro, *das Heimliche,* tiene que ver con lo familiar y, por extensión, con lo secreto y escondido durante largo tiempo. En un contexto de ensoñación, ese misterio familiar revelado –que reactivaría lo siniestro– podría incluso confundirse con el velo que lo cubre, el cofre que lo oculta o el espacio que lo alberga. En esta fusión de caja y secreto, entenderíamos la primera como una de las imágenes de lo siniestro, de modo que el propio escenario de lo íntimo pasaría a ser una de sus partes. Aquí entraríamos en terrenos más arquitectónicos, en una familia de espacios primarios herméticos, aislados y autárquicos donde el tiempo parece haberse detenido. Las antiguas habitaciones cerradas (salvo por un pequeño agujero de entrada de luz) llamadas *camera obscura*[45], antepasadas lejanas de las cámaras fotográficas, podrían ser un ejemplo arquetípico de este tipo de lugares. El mismo laberinto, como espacio-trampa, sería otro modelo emparentado. Este tipo de espacios tendría en común su carácter paradójico por no ser refugio del exterior, y son tratados por Bachelard en el capítulo "De lo de dentro y lo de fuera" de su *Poética del espacio* como sigue:

> "El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío […]. En este drama de geometría íntima, ¿dónde hay que habitar? […]. El miedo no viene del exterior […]. El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos ir? ¿En qué asilo

[45] De acuerdo con la leyenda, el único agujero de estos habitáculos –cuando eran denominados por los alquimistas *cajas mágicas*– debía ser perforado por el cuerno de un unicornio para poder tener capacidad de aprehender imágenes.

podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un horrible afuera-adentro"[46].

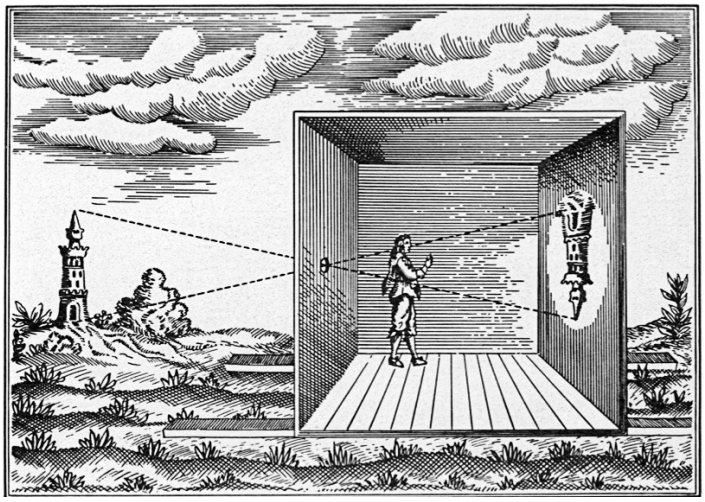


Figura 25. Imagen de *camera obscura.* Siglo XVII.

Por otro lado, podríamos asociar en parte la *camera obscura* a los sistemas cerrados (antónimos de los sistemas abiertos) típicos de la física clásica, de los que habla Morin en su obra *Introducción al pensamiento complejo*[47]: "Un sistema cerrado, como una mesa o una piedra, está en estado de equilibrio, es decir, los intercambios de materia y energía con el exterior son nulos"[48]. El sistema cerrado como tal fue totalmente desarmado por la

[46] BACHELARD, G. *La poética del espacio.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 256-257.
[47] MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*. México, D.F.: Gedisa Mexicana, 2004. 43.
[48] *Ibid.,* 43.

física moderna y las teorías sistémicas: cualquier sistema, por cerrado que aparente ser, ha de tener un grado de apertura e intercambio mínimo con el entorno. En el caso de la *camera obscura*, el pequeño agujero del tamaño del cuerno de un unicornio por donde entraría la luz marcaría esa apertura; en el caso del laberinto, su única entrada rompería el cierre del sistema. No obstante, y asumiendo que el sistema cerrado y autárquico puro no existe, este concepto parece adecuado para asociarlo a cierto tipo de escenarios y arquitecturas herméticas (al menos en apariencia) proclives por ello a lo secreto asociado a lo siniestro. En estos lugares atemporales, con mínimos vínculos con lo que les rodea, ignoramos lo que sucede dentro y quien los habita desconoce lo que sucede fuera. A su vez, otra analogía contemporánea a tantear sería la *caja negra,* concepto propio de la complejidad utilizado en un campo supuestamente alejado de la psicología y la estética como el de la cibernética, y que Morin define de este modo:

> "Cuando la cibernética reconoció la complejidad fue para rodearla, para ponerla entre paréntesis, pero sin negarla: era el principio de la caja negra *(black-box);* se consideraban las entradas en el sistema *(inputs)* y las salidas *(outputs),* lo que permitía estudiar los resultados del funcionamiento de un sistema, la alimentación que necesitaba, relacionar *inputs* y *outputs* sin entrar, sin embargo, en el misterio de las cajas negras. Pero el problema teórico de la complejidad es el de la posibilidad de entrar en las cajas negras"[49].

[49] *Ibid.,* 60.

Las cajas negras son, por lo tanto, "sistemas cerrados" en cuanto a que hay un desconocimiento de lo que sucede en el interior –como sucede en un laberinto– y, simultáneamente, "sistemas abiertos" en cuanto a que sí se permiten entradas o salidas *(inputs* y *outputs)*. Si bien es cierto que este y otros aspectos referentes a la caja negra –cuando profundizamos en este concepto [50] – alejan conceptualmente a este paradigma moderno (muy escorado a lo complejo) con el espacio en el que pensamos en este subepígrafe (espacio que puede ser complejo o no), nuestra intuición se resiste a desechar del todo dicho vínculo; así que lo mantendremos, pero entrecomillando preventivamente "caja negra", ya que lo que nos interesa del concepto es la "oscuridad" metafórica del escenario (a lo que alude el adjetivo "negra"). Penumbra que puede ser ficticia o literal –como sucede en la *camera obscura*– si nos referimos a una caja arquitectónica sin aperturas al exterior y con galerías interiores alejadas de las fachadas. Al hilo de lo anterior, recordemos que Burke apuntó la oscuridad como una de las causas del dolor de lo sublime, como se recoge en el siguiente texto:

> "Existe una asociación en toda la humanidad por la que la oscuridad es terrible: pues en la profunda oscuridad es imposible saber nuestro grado de seguridad, ignoramos los objetos que nos rodean […]. Si un enemigo se

[50] Citamos varias referencias consultadas que exploran la caja negra: WOOLGAR, S. *Ciencia: Abriendo la Caja Negra*; Latour, B. *La esperanza de Pandora*; FOGUÉ, U. *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra.*

> acercara, no sabríamos cómo defendernos; en tal caso, la fuerza no es una protección segura; la sabiduría solo puede actuar mediante conjeturas"[51].

Estas consideraciones señalan al hotel de *El resplandor* como modelo de *camera obscura* o una ensoñación personal de una "caja negra" autárquica y atemporal y, por ello, escenario propicio de lo siniestro. Incomunicado en medio de las montañas y sepultado por la nieve en invierno, durante los meses de aislamiento de la familia Torrance no se produce intercambio alguno de personas ni información. Sin la presencia privilegiada de la cámara no entenderíamos la relación entre el *input* al comienzo de la película (llegada sin sobresaltos de familia Torrance al hotel) y el *output* final (escena en el jardín-laberinto del hotel y tentativa de filicidio de Jack Torrance). Y aquí introducimos un ingrediente que es capaz de catalizar no solo la sensación de indefensión y aislamiento, sino el de la neurosis del protagonista: el de la *claustrofobia* propia de los espacios emparentados con la *camera obscura*.

Esta moderna fobia arquitectónica, que retomaremos en capítulos posteriores, se hará fuerte en el hotel sin luz natural ni vistas del exterior. En el caso concreto de este hotel-laberinto, el enclaustramiento es tal que no es necesaria una *oscuridad* gótica en el sentido que apuntaba Burke, y en su lugar la iluminación artificial inunda todos los rincones. Con todo, se trata de una luz eléctrica, esto es, falsa para una estética del inconsciente, una luz, en definitiva, que no es de fiar. A pesar de todo, la luz artificial de la consciencia y lo

[51] BURKE, E. *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2014. 202.

civilizado no puede dominar, como diría Bachelard, la oscuridad que realmente reina en esta prisión.

Figura 26. Imagen superior. Hotel Timberline Lodge (Oregón), donde se rodaron los exteriores de *El resplandor.* Imagen de hotel sepultado por la nieve y aislado durante todo el invierno. Imagen inferior: secuencia de *El resplandor*. Pasillo del hotel iluminado por luz artificial.

2.3. CONEXIONES: HORRORES ANCESTRALES Y CONTEMPORÁNEOS

En el recorrido de las imágenes de lo dionisiaco y lo siniestro hemos identificado diez imágenes primordiales de los temores primigenios (la ambigüedad animado-inanimado, la amputación, la mezcla dionisiaca, el *déjà vu,* el juego de escala, la deformación, el asco atávico, el circuito ritual, la horda y la *camera obscura*). Asimismo, hemos comprobado que estas imágenes ancestrales encontrarían hoy en día un *alter ego* contemporáneo: de este modo, la ambigüedad entre lo animado e inanimado sería revivida en la imagen real del robot y la imagen virtual de la animación; el atávico miedo a la amputación o disección se reactivaría por la obsesión y tortura del cuerpo en movimientos como el expresionismo y el accionismo vienés; la mezcla contra natura tendría su reflejo contemporáneo en las imágenes evocadoras de monstruosas hibridaciones genéticas; la arcaica repetición obsesiva de un objeto o el *déjà vu* recogería su eco en la serialización o clonación, producto de la ingeniería genética; el gigantismo o enanismo dionisiaco podría tener su versión en las alteraciones genéticas; el circuito arcaico ritual mutaría en el circuito digital; el asco atávico tendría su descendiente en la náusea contemporánea; la horda ancestral se transformaría en la multitud de la metrópolis; y, finalmente, la *camera obscura* encontraría su reflejo en la "caja negra". Con estas conclusiones podemos completar el cuadro del capítulo anterior añadiendo las diez imágenes del horror arcaico y vinculándolas a sus correspondientes imágenes del horror contemporáneo (completando así la variable del imaginario de lo siniestro y lo dionisiaco a tener en cuenta más adelante), junto al resto de los terrores ancestrales y contemporáneos asociados en capítulos anteriores.

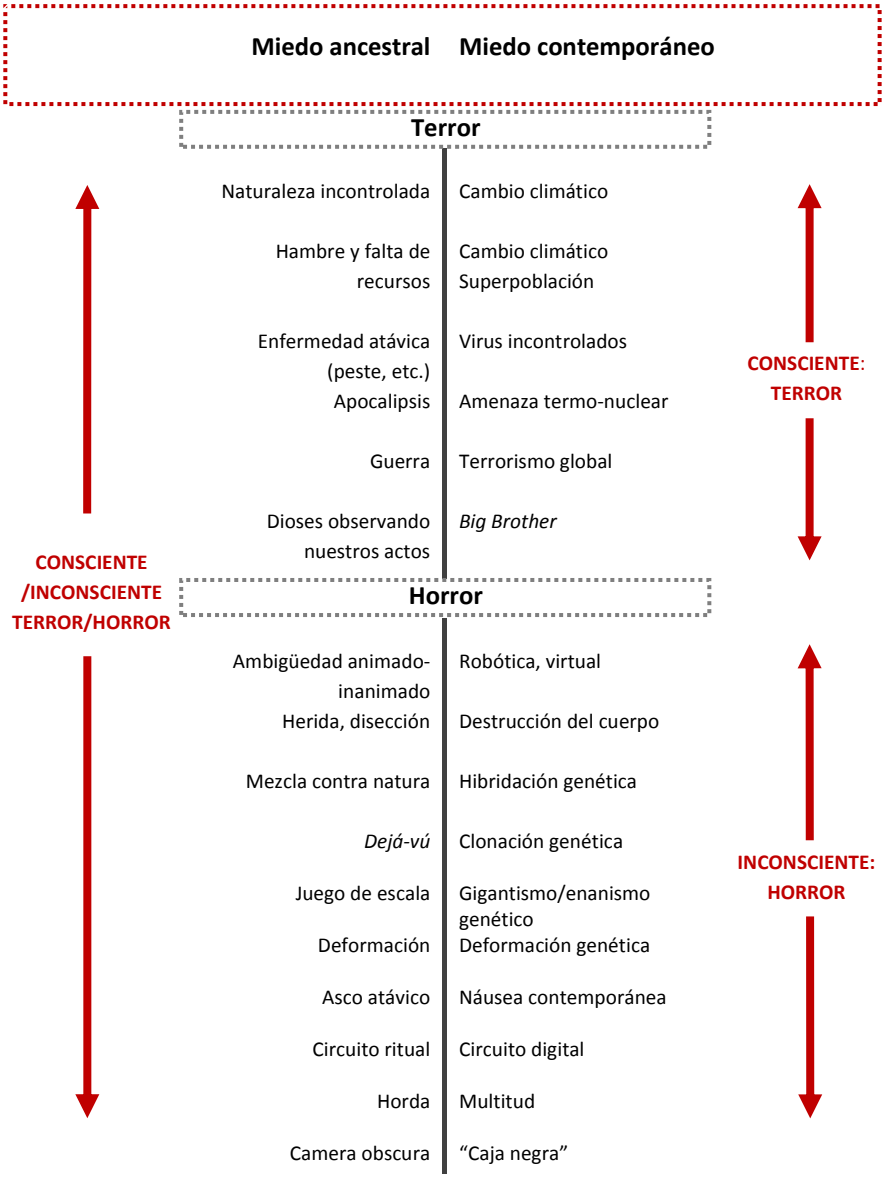


Tabla 1. Fuente propia.

Se concluye aquí la hipótesis esbozada en el capítulo previo, donde se apuntaba que el horror ancestral resurge con intensidad en la actualidad no solo por la presión de los nuevos terrores contemporáneos y por la represión de la sociedad científico-laica, sino por la íntima conexión entre el horror contemporáneo y el ancestral, que puede resurgir de un modo no reconocible (pero remotamente familiar) disfrazado con atributos modernos.

Segunda parte: la degeneración soñada en la arquitectura

1. INFILTRACIÓN DE LO INQUIETANTE EN LA ARQUITECTURA

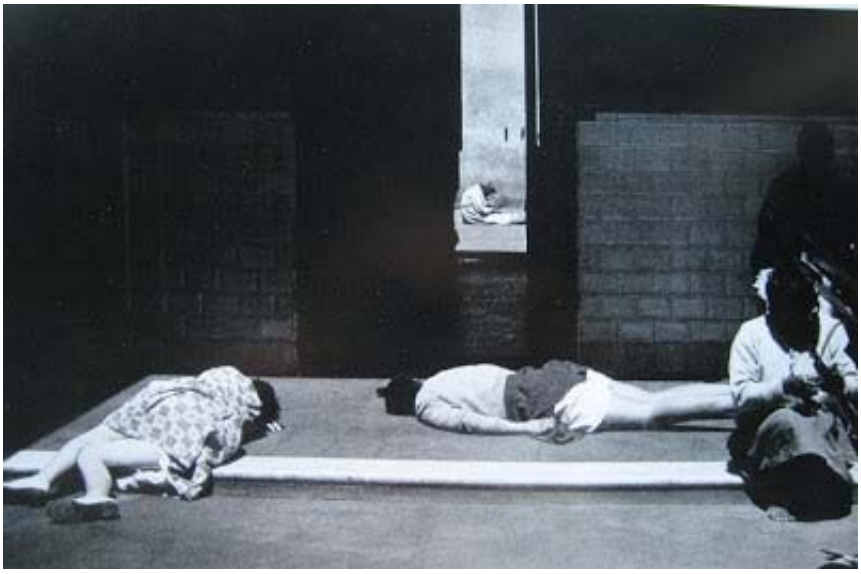


Figura 1. FACIO, S. y D´AMICO, A. Foto recogida en *Humanario* (textos: CORTAZAR, J.).

El 26 de marzo de 1976 se publicó en Buenos Aires un libro incómodo: *Humanario*. Esta obra combina imágenes tomadas en 1966 por las fotógrafas Sara Facio y Alicia D'Amico con textos de Julio Cortázar. *Humanario* nace, en las propias palabras de Cortázar, del "descenso de estas fotógrafas al infierno de un manicomio"[1], retratando a los pacientes rechazados y apartados por sus anomalías; pero, a la vez, "evitando lo espectacular o lo aberrante" en una actitud entre la distancia forense y la empatía. Antes de la participación de Cortázar en esta obra, el candidato a escribir los textos fue el mismísimo Samuel Beckett, aunque justo cuando Facio y D'Amico consiguieron gestionar

[1] CORTÁZAR, J. *Territorios*. México DF: Editorial Siglo XXI, 1978. 93-101.

una entrevista con Beckett en París para hacerle la propuesta de colaboración, le ingresaron poco tiempo después en un psiquiátrico en una siniestra casualidad (convirtiéndose en uno de los pacientes sobre los que iba a escribir). Por si esto no fuera suficiente, cuando el proyecto se pudo retomar gracias a la incorporación de Cortázar y se publicó, a los dos días se produjo el golpe militar en Argentina, condenándolo a la censura durante unos diez años. Ambas fatalidades hicieron que esta obra adquiriese fama de libro *maldito*. Es más, su boicot junto a la temática tratada, le daría todas las credenciales para ser incluido en una imaginaria lista negra de obras del *entartete Kunst,* con el que sugerimos otro parentesco y contraste: mientras el libro se nos muestra como una exposición de anomalías humanas (recordemos el significado médico originario de *Entartung:* degeneración, enfermedad) con el objetivo de dignificarlas, las auténticas exposiciones del *entartete Kunst* de los años treinta se ensañan con los *enfermos* o *monstruos* del arte con el propósito de ridiculizar lo desviado.

En cuanto a la expresión "Humanario" que da nombre al título dela obra, esta tiene una doble genealogía: por una parte, se emparenta con el *bestiario (bestiarum)* –no olvidemos que Cortázar escribe su obra *Bestiario* en 1951–, género que en la Edad Media recopilaba una serie de imágenes y textos que representan bestias y monstruos, pero que transciende lo monstruoso y abarcaría a todo tipo de especies (Gastón Bachelard escribió por ejemplo en su obra *La poética del espacio*: "*qué bestiario del viento podríamos establecer*

[…]!"[2]). El segundo vínculo sería con el *animalario*, esto es, con un espacio arquitectónico en el que habitan animales (o humanos, forzando la situación) no para su comodidad y sosiego, sino para su exhibición en un estado de estrés. La doble acepción de *humanario* sería pues la de colección de hombres anómalos (bestiario de humanos) y contenedor de humanos (animalario de hombres). En nuestro caso, y de cara a la investigación que inauguramos en el campo de la arquitectura, escogeremos el término *bestiario* como hilo conductor que nos permitirá coleccionar este tipo de arquitecturas, teniendo en cuenta que estas imágenes arquitectónicas pueden llegar a ser en ciertos casos animalarios de hombres o *humanarios*.

Por añadidura, este bestiario podría ser una extrapolación del *entartete Kunst* o arte desviado que introdujimos en la primera parte de la investigación, renombrado como una *entartete Architektur* o arquitectura desviada. Familia que, desde luego, no es ni abundante ni continua en el tiempo. Por el contrario, históricamente la arquitectura tiende a seguir una hoja de ruta que evita lo desasosegante como carácter primordial, quizás para no romper el estado de distracción –contrario al estado de perturbación– en el que se suele observar, tal y como predicaba Walter Benjamin[3]. Por supuesto, esta tendencia puede ser y ha sido desobedecida en ciertos casos, por ejemplo, cuando se ha buscado la imposición de un temor político o religioso a

[2] BACHELARD, G. *La poética del espacio.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 76.

[3] BENJAMIN, W. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969. 239. La cita original es: "*Architecture has always represented the prototype of a work of art the recognition of which is consummated by a collectivity in a state of distraction*".

través de cierto tipo de edificios vinculados con el poder, así como en otros muchos casos como los enumerados en la Metodología de esta tesis (subepígrafe "Criterio general de selección de casos"). Pero incluso en esas circunstancias, el objeto arquitectónico en sí solía cumplir una serie de prescripciones mínimas alejándose de escenarios *absurdos* en el sentido que subraya Camus de divorcio entre dos realidades incompatibles. Como punto de partida, pasamos a esbozar esas posibles situaciones anómalas en función de las relaciones que se establecen entre el cuerpo arquitectónico (real o imaginario) y las distintas partes actoras que interactúan con él, recogiendo una propuesta de fobias/horrores específicos de la arquitectura:

- *Relación consigo mismo:* el cuerpo arquitectónico puede llegar a reflejar distintos estados no tranquilizadores: desde la fragilidad estructural, la precariedad de la envolvente, la anomalía formal, la opacidad (ausencia de información espacial), hasta la degradación e incluso el asco.

- *Relación con su contexto arquitectónico y urbano:* el cuerpo arquitectónico puede interactuar con otros cuerpos de su entorno de un modo especialmente hostil, por ejemplo, mediante la invasión más allá de su zona de ocupación natural (quebrantando los límites entre este y otros edificios o espacios públicos) o potenciando la disarmonía entre forma/tamaño entre este y su contexto.

- *Relación con el habitante:* por su parte, el habitante (real o imaginario) podría entender ciertos espacios como inhóspitos al enfrentarse a situaciones que le pueden despojar de un sentido, tales como su incomodidad a la hora de ocuparlo –incluso su inocupabilidad–, su

inutilidad en cuanto a uso, la confusión al recorrerlo, la claustrofobia, la agorafobia y la amenaza a la integridad física (como en las impresiones de vértigo). La situación extrema forzaría la huida del habitante y su ausencia en el proyecto.

- *Relación con el arquitecto:* siguiendo la leyenda moderna de la rebelión de la máquina contra su creador, algunos proyectos podrían evocar su propia sublevación contra el arquitecto, incluso su no presencia en el proceso por renuncia voluntaria (estableciendo, por ejemplo, unos patrones de crecimiento del objeto, que pasa a ser autónomo y a desarrollarse sin posibilidad de rectificación e intervención humana).

La ensoñación del abandono de una mano creadora durante el proceso (el arquitecto) junto al estado de estrés o ausencia del habitante enfrentado a estos cuerpos arquitectónicos, ilustran el distanciamiento de estas especies de toda intención filantrópica y de humanismo. Estas desapariciones, junto al resto de situaciones mencionadas –que actúan a modo de tabúes arquitectónicos desobedecidos–, aproximarían este tipo de producciones, tanto si son solo imaginadas como incluso construidas, a la cara reversa de la utopía y lo familiar.

Ahora bien, a estos horrores endógenos de la arquitectura se podrían sumar otros exógenos contagiados del campo del arte y la estética, como pueden ser las imágenes del mundo de lo sublime, lo dionisiaco y lo siniestro, exploradas en la primera parte de la investigación. Y a todo lo anterior se podría añadir una historia asociada a la imagen arquitectónica. Con esto estamos esbozando una de nuestras hipótesis de partida, según la cual el

territorio más propicio para la desviación arquitectónica estaría en la confluencia de los quebrantamientos de sus tabúes específicos, de las imágenes de lo dionisiaco y lo siniestro del arte, y de una narrativa. En la intersección de estas variables se produciría –según nuestro punto de partida– un hábitat casi incompatible con la *vida arquitectónica,* al colocarla en una situación límite. Por ello, entendemos que el afloramiento de una arquitectura en esta situación podría calificarse de *extremófila* o amante de lo extremo. En ese lugar alejado de la zona de confort disciplinar, la característica común de los objetos de estudio sería entonces la de la *disociación:* esto es, el objeto arquitectónico mantendría su alma familiar y domesticada y simultáneamente se podría desdoblar en una imagen cargada de extrañamiento y de inquietud. Así, cuando la cualidad de lo perturbador reapareciese en un campo sin defensas contra este asalto –desde una vida cotidiana hasta un campo disciplinar no proclive a ello como la arquitectura–, podría actuar como vector de sentimientos contradictorios entre la tentación y la amenaza (del mismo modo que le sucede al doctor Jekyll con su miedo/atracción hacia Hyde). Pero quizás este tipo de reacciones vayan más allá de una pura emoción subjetiva y puedan manifestarse en ciertos *estados de las cosas* que determinarían un *carácter* de la imagen arquitectónica (con la que podríamos empatizar o no). Por ello, conforme avancemos en esta parte de la investigación analizando distintos casos a estudio, iremos tratando de desgranar la esencia de estas visiones potencialmente capaces de producir una resonancia psíquica vinculada al desasosiego.

Antes de comenzar a analizar los casos seleccionados en el periodo cultural propuesto –la globalización que arranca desde los años setenta del pasado siglo hasta el comienzo del siglo XXI– y de establecer las temáticas a tratar, queremos ver, aunque sea de un modo muy introductorio, de qué

modo este fenómeno se ha ido manifestando intermitentemente en distintos *momentos* relevantes. Estos antecedentes, a modo de eslabones sueltos de un árbol genealógico, nos ayudarán a esbozar una etiología de la infiltración de lo inquietante en lo arquitectónico. No queremos alejarnos demasiado de las raíces más directas del siglo XX, y por ello comenzaremos nuestro recorrido, asumiendo saltos temporales entre los distintos momentos escogidos, en el ocaso del Renacimiento.

I

A pesar de que la arquitectura ha mantenido estrechos vínculos con el arte –campo, como hemos comprobado, muy expuesto a la influencia del horror–, aquella ha sido mayoritariamente una disciplina alejada de lo desasosegante en exceso, tanto en su producción como, sobre todo, en su cuerpo teórico. Aun así, esta resistencia mostrará puntualmente ciertas fisuras, manifestándose una de ellas en el siglo XVII, lo que coincide con dos situaciones.

Por un lado, nos encontramos con la influencia del Manierismo y su curiosidad hacia lo monstruoso y lo grotesco. Esta irrupción salpica a la mismísima arquitectura construida, que comienza a sufrir una serie de anomalías muy enfocadas sobre todo en detalles compositivos de las fachadas/plantas o en aspectos decorativos. Con el tiempo, estas serán metabolizadas y la arquitectura barroca y la neoclásica se encargará de desterrarlas, para alivio de los defensores del arte *puro.* Sin embargo, la sombra del deseo manierista de crear *bizarries* es alargada, y se extiende más allá de su declive. De hecho, autores como Hocke postulan que la pulsión del

Manierismo continuó tras su desmantelamiento oficial y que resurgirá con fuerza en el arte moderno.

Por otro lado, en el Renacimiento se desarrolla el *dibujo de la arquitectura visitada* o *imaginada* (creando ese campo mixto de arte que representa la arquitectura, o arquitectura que usa la herramienta del dibujo del arte). De los dibujos de las arquitecturas apolíneas del Renacimiento y el Barroco se gestarán, poco a poco –gracias al alto grado de libertad de la herramienta del dibujo y a la latente tentación manierista por lo monstruoso–, ciertos *hijos deformes* materializados en dibujos de arquitecturas anómalas. Tenemos, entre otros, el caso de Monsù Desiderio (principios del siglo XVII), dibujante de escenas urbanas clásicas y bellas pero que, en un momento dado, ensayará situaciones arquitectónicas críticas; en el mismo siglo, el jesuita y erudito Kircher recreará fantasías científicas y viajeras envueltas en arquitecturas enajenadas; el pintor paisajista Decker (también en el siglo XVII) se desviará de sus típicas agradables escenas de género, y ensayará lo perturbador; o, ya en el siglo XVIII, no podemos olvidar al referencial Piranesi, cuyo interés por la arquitectura desasosegante irá más allá de sus conocidas *carceri d´invenzione*.

Ambos factores –la sombra del Manierismo y la recreación del dibujo– comparten la atracción por lo *lejano,* cultural y temporalmente. Y eso incluye lo mitológico y monstruoso, tan del gusto del Manierismo, y las fantasías de viajes exóticos. Esa distancia mental sería precisamente el punto de partida más básico de una arquitectura con aspiraciones a producir un extrañamiento ambiguo. Para ilustrar este sentimiento recuperaremos el grabado firmado por uno de los artistas citados previamente, Decker, publicado en el libro *Sphinx Mystagoga* (1676) de Kircher, dibujo al que recurrimos en un capítulo anterior como referencia de lo grotesco aludiendo a sus grutas de su zona inferior. Pero

esta vez fijaremos la mirada en la parte superior sobre el terreno. Allí se muestra una interpretación libre de las pirámides de Guiza, que nunca visitó el dibujante, y cuyo diseño está basado en los deformados relatos de viajeros. Nos podemos imaginar, en pleno apogeo del Barroco, lo perturbador y atrayente de este tipo de relatos arquitectónicos, describiendo unos volúmenes geométricos puros sin ornamento, repetitivos pero con variaciones en material o tamaño…, la ensoñación haría el resto. Así, se exageraría a través del dibujo la esbeltez de esas formas, sus grietas, su cantidad, recreándose una familia de pirámides puntiagudas y agresivas emergiendo del terreno; como una nueva topografía que incluso competiría con la montaña del fondo del grabado. Esta intranquilidad por un viaje irreal al pasado tendría su reverso en un ficticio viaje al futuro. No hay más que imaginarse a Decker y Kircher visitando la versión del siglo XX de ese grupo de pirámides, esta vez de vértices tan alejados que incluso se convertirían en prismas puros y esbeltos de diferentes tamaños y materiales (pongamos por caso, en una metrópolis como Nueva York).

Figura 2. Imagen izquierda: DECKER, C. Grabado en *Sphinx Mystagoga* de KIRCHER, A. Pirámides de Guiza. Imagen derecha: Manhattan (Fotografía del autor, 2013).

II

Los casos previos ensayan la inquietud en uno de los márgenes de la arquitectura –el dibujo de lo imaginario–, pero el cuerpo teórico arquitectónico de momento no tiene muy en cuenta este tipo de interpretaciones. Sin embargo, en el siglo XVIII comienza a debatirse sobre esta posibilidad. El paso previo para hablar de lo perturbador en la arquitectura será plantear que el edificio puede desarrollar una personalidad o carácter, y de ello se encargarán teóricos como Germain Boffrand, quien introduce el concepto de *especie* y de *carácter* en la arquitectura en su *Livre d'Architecture* (1745). Lo relevante de la posibilidad de otorgar un carácter a cada arquetipo edificatorio es que dará la oportunidad de que una de esas personalidades sea oscura. Ese testigo lo recogerá Jacques François Blondel en su tratado *Cours d'Architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Constructions des Bâtiments* (1771-1777), donde establece 38 posibles caracteres de la arquitectura, uno de los cuales es el de lo *terrorífico* (casi podría decirse que este es la réplica arquitectónica del carácter de lo sombrío que establece Burke en su tratado sobre lo sublime de 1757). Años después, Boullée dará forma a edificios de esa personalidad proyectando sus monumentos funerarios, y entre ellos destacamos su *Temple de la Mort* de 1790. Esta obra, asociada al terror de la muerte y recogida por Vidler en uno de los capítulos de su *Architectural Uncanny,* se revela como un auténtico templo en negativo o molde funerario de templo.

Figura 3. BOULLÉE, E. L. *Temple de la Mort.*

De ahora en adelante, la excusa del carácter funerario permitirá profundizar en la exploración de lo desasosegante en el campo arquitectónico. El siguiente paso será, igual que sucedió en el arte, que ese diseño perturbador rebose el ámbito de lo mortuorio. Nos viene a la memoria un caso en el que el carácter de lo terrorífico vendrá dado por algo ajeno al más allá y tocará algo tan terrenal como la política: nos referimos al palacio del Gobernador de las Reales Salinas de Arc-et-Senans de Ledoux, que tanto impactó –aunque sea en el sentido negativo– a Woods en su viaje de 2011 con Raimund Abraham, bautizado por el primero como *ANTI-Journey to Architecture*. Recogemos en siguiente testimonio de Woods al visitar esta construcción: "La casa del gobernador y la fábrica de sal se asientan rígidamente en un eje, en una mera confirmación de autoridad. Ledoux, claramente, era un monárquico profundo […] [Y en este Proyecto Ledoux] parece una de las partes consustanciales de un viejo mundo –régimen anciano– […]. Rechazé este lugar con intensidad"[4].

[4] http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/07/27/anti-journey-to-architecture-day-2/ (Trad. del A. Cita original: "*The Governor's House and salt factory buildings sit rigidly on axis, a mere confirmation of authority. Ledoux, clearly, was a royalist through*

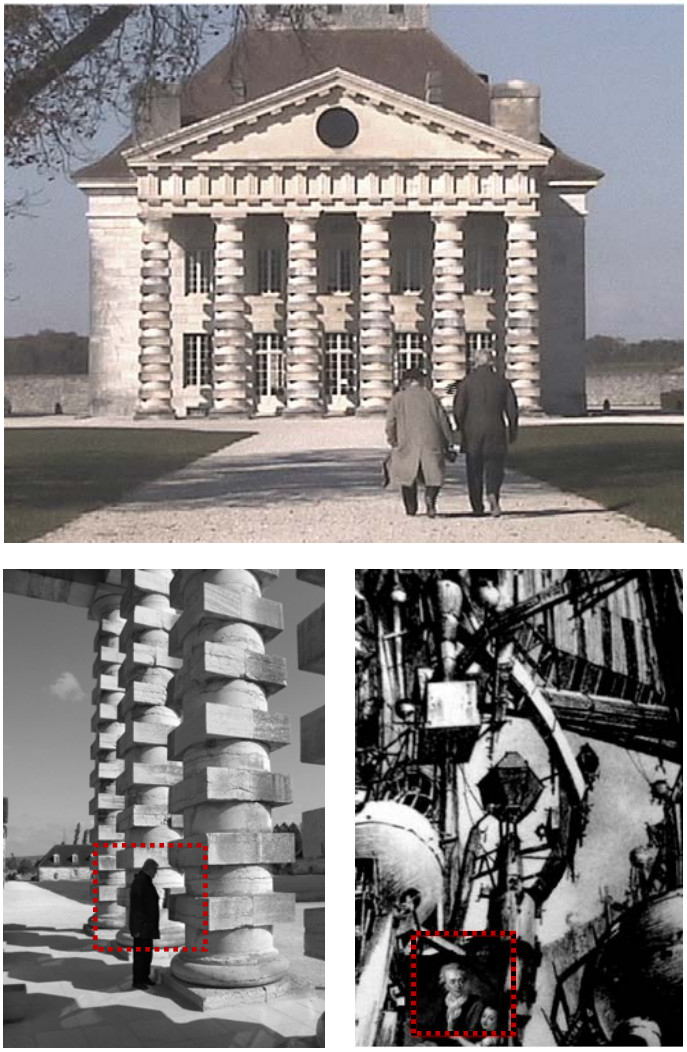


Figura 4. Imagen superior: ABRAHAM, R. y WOODS, L. en el palacio del gobernador de Claude-Nicolas Ledoux en el viaje *ANTI-Journey to Architecture.* Imagen inferior izquierda: WOODS, L. observando las columnas del pórtico de la casa del gobernador. Imagen inferior derecha: visita imaginaria de Ledoux al proyecto *Aeon* de Woods.

---

and through. […] he seems very much a part of an old world –anciens regime– […]. I dislike the place intensely").

Woods, escrutando el edificio de Ledoux –desde su organización urbana en ejes rígidos hasta sus detalles en las columnas encorsetadas por fragmentos de prismas–, se aventura a narrar, como si el edificio contase una historia sin hablar, aspectos sociales de la época y personales del gobernador al que atribuye una caduca pretensión de autoridad ("*confirmation of authority"*) y del propio arquitecto ("*a royalist"*), que le llevan a admitir un sentimiento de rechazo intenso a ese lugar.

III

Las conclusiones de Woods no dejan de ser su interpretación del *carácter* de un edificio, lo que nos hace recordar la tesis de Rancière sobre la relación entre la experiencia estética y el psicoanálisis. Este autor menciona un caso que expone este vínculo, el de la novela *La maison du chat-qui-pelote* de Balzac (1830). En el siguiente texto Rancière describe lo que el escritor se imagina solo con observar atentamente la fachada del edificio donde habitan los protagonistas de la obra:

> "De este modo el narrador de *La maison du chat-qui-pelote* nos enfrenta a la fachada de la casa por cuyas aperturas asimétricas, huecos caóticos y afloramientos de un tejido de jeroglíficos podemos descifrar la historia de la casa –la historia de la sociedad a la que soporta de testigo– y el destino de los personajes que viven allí"[5].

[5] RANCIÈRE J. *The Aesthetic Unconscious.* Cambridge: Polity Press, 2010. 36. (Trad. del A. Cita original: "*Thus the narrator of* At the sign of the cat and racket *sets us in front of the facade of a house whose asymmetrical openings, chaotic recesses and*

Profundizando en su tesis, Rancière asociará al nuevo creador que surge con la revolución estética del Romanticismo en adelante con un investigador de historias o desvelador de tramas (nos referimos a la figura del psicólogo, que trabaja como un arqueólogo de nuestra mente):

> "El Nuevo poeta, el geológico o arqueológico poeta, practica el mismo modo de ingagación que Freud cuando se mueve en *La interpretación de los sueños*. Él propone que nada es insignificante, que los detalles más prosáicos […] son en realidad signos que encriptan una historia"[6].

Así, prosigue el mismo autor "Balzac es un médico capaz de detectar, en el corazón de una intensa actividad de la sociedad [de una casa, una arquitectura], una enfermedad idéntica en su intensidad"[7]. Esta lectura psicológica de Balzac a partir de la visión de una fachada, no es más que su constatación de que la arquitectura es uno más de los *pacientes* a los que hay que escuchar de cara a pulsar el estado de ánimo –o incluso la enfermedad– del habitante, del arquitecto y de la sociedad.

---

outcroppings from a tissue of hieroglyphs in which we can decipher the history of the house –the history of the society to which it bears witness– and the destiny of characters who live there").

[6] *Ibid.,* 36-37. (Trad. del A. Cita original: "*The new poet, the geological or archeological poet, performs the same sort of inquiry that Freud conducts in* The Interpretation of dreams*. He poses the principle that nothing is insignificant, that the prosaic details […] are in fact signs encrypting an history*").

[7] *Ibid.,* 38. (Trad. del A. Cita original: "*Balzac is a doctor able to detect, at the heart of the intense activity of and societies, a sickness identical to this intensity*").

IV

Reflexionando sobre lo anterior, se entiende que la arquitectura se presenta como un campo propenso a la interpretación –casi al psicoanálisis– a través de (y a pesar de) su lenguaje abstracto. Ahora bien, existen divergencias notables entre el lenguaje simbólico propio de la arquitectura y el de otras artes. Vidler en su artículo "Después del fin de la línea" nos recordará dichas diferencias rescatando las *Lecciones sobre la estética* (1835-38) de Hegel, que sintetiza refiriéndose a la arquitectura en el texto que se reproduce a continuación:

> "En primer lugar, [la arquitectura] es un arte cuyo repertorio de significación es esencialmente limitado. Al contrario que la escultura, la pintura y otras artes, las formas de la arquitectura son abstractas, generalizadas e indefinidas, en comparación con las palabras y signos visuales y, por tanto, adecuadas solo para transmitir ideas de una generalidad o indefinición similar. Sin embargo, para ser puramente arquitectónico, y no pictórico o literario, un lenguaje tan sin palabras debería tener significado por sí mismo […] se recobra el significado, pero no con la plenitud deseada"[8].

Dicho de otro modo, debido a la abstracción y no concreción de la arquitectura, su simbolismo es, dice, tan limitado como indefinido, y siempre insatisfactorio. Pero hay algo más. Según la teoría estética de Hegel, las artes estarían destinadas a desaparecer como principales canales de transmisión del pensamiento de su época. Y entre las artes, la arquitectura, en primera línea

[8] VIDLER, A. "Después del fin de la línea", en *ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.* Nº 270. Madrid: COAM, 1988. 96. (Nota: este artículo es parte del capítulo "Shifting ground" de *The Architectural Uncanny* del mismo autor).

de fuego por su carácter sustentante y abstracto, es la que caería en primer lugar. Vidler sintetiza del siguiente modo esta premonición de Hegel:

> "La naturaleza de una semiología arquitectónica que presupone y contiene las semillas de su propia muerte fue por primera vez explorada por Hegel en el contexto de la teoría general de la inevitable muerte del arte. Su juicio final sobre la inadecuación del arte a las más altas necesidades de la filosofía y religión contemporáneas, su certeza sobre la disolución del arte en el mundo moderno, se insertaba en la noción de una gran progresión de las artes como vehículos para la expresión de la conciencia humana, desde la arquitectura en primer lugar hasta la poesía por último, una progresión que finalmente llevaría al abandono del arte en conjunto como vehículo apropiado para expresar las verdades más altas. En este esquema, la arquitectura, como arte sustentante, que ocupa un lugar privilegiado como manifestación esencial del modo simbólico, no solo se pondría en primer lugar, sino que, además, merecida e inevitablemente, moriría primero"[9].

En este punto se adivina un drama: cuando se intuye una posibilidad de interpretar/psicoanalizar la arquitectura a través de sus caracteres y lenguaje simbólico (como proponen los franceses Blondel y Balzac), el alemán Hegel apunta que en cierto modo ya es demasiado tarde para ello, ya que anuncia el desmantelamiento del poder del lenguaje simbólico de la arquitectura debido a su propia aniquilación, como anticipo de la desaparición del resto de las artes. Esta esquela nos resulta familiar y nos recuerda al posterior certificado de defunción de Dios que Nietzsche anunciará en *Así*

[9] *Ibid.,* 95.

habló Zaratustra (1883): así, el anuncio de la muerte del arte (cuya primera víctima es según Hegel la protectora arquitectura) se anticipa al anuncio de la muerte de Dios. Las dos herramientas rituales de consuelo ante el horror, el arte y la religión estarían según esa tesis a partir de ahora tocadas; y en lo que respecta a la arquitectura, la posibilidad de su muerte –aunque menos publicitada que la del dios cristiano– podría suponer una amenaza que de algún modo persiguiese al inconsciente del arquitecto, una sombra capaz de convertirse en una profecía autocumplida. En ese sentido, nos surge la siguiente pregunta: si es cierto que una parte del pensamiento/producción de la arquitectura está en un no consciente estado de agonía, ¿son las arquitecturas objeto de estudio un síntoma de este proceso? Y, si son señales de ese destino fatal, ¿son un intento de catalizar dicho final y dar un tiro de gracia? ¿O son por el contrario reacciones de resistencia para ralentizar dicha extinción?

V

La pregunta anterior queda en el aire y nos acompañará durante nuestra indagación, pero lo cierto es que no nos parece casual la coincidencia entre los vaticinios de la muerte de la cultura tal y como se entendía en el Romanticismo –el arte, incluida la arquitectura, y la religión– y la obsesiva búsqueda de un *arte puro* en ese periodo, como supuesto antídoto a ese augurio de desaparición. El amenazante reverso de ese arte puro y salvador sería el *entartete Kunst* o arte degenerado, del que hemos hablado en la primera parte de la investigación. No olvidemos que, como anticipo a la muerte del arte (o la arquitectura) nos encontraríamos con su *enfermedad*, y en ese contexto cobra sentido que el término *Entartung* adaptado por los críticos del arte alemanes

del siglo XIX tenga su origen en el campo de la medicina (en el que aludía a la degeneración del cuerpo o a las enfermedades degenerativas). Este tipo de producción, decíamos en capítulos anteriores, comienza a estar en el punto de mira en esa época, y está asociado a distintos impulsos regeneradores, siendo uno de sus hitos la publicación en 1892 de la obra de Nordau *Entartung* (que tuvo gran repercusión a principios del siglo XX, aunque alcanzará su reacción más hostil en la Alemania de los años treinta del pasado siglo). En nuestro caso, nos ha parecido relevante rescatar un ejemplo anterior a Nordau relacionado con la arquitectura, y para ello recurrimos a la obra *Historia de la arquitectura* (*Geschichte der Architektur,* 1858), del historiador del arte Wilhelm Lübke. En este trabajo se habla de una *entartete Architektur* refiriéndose al Rococó como un estilo arquitectónico que ha perdido la esencia, y que el autor define como exhausto y "alejado del arte", en contraposición al nuevo clasicismo de Schinkel[10] y su nuevo impulso vital en la arquitectura. De este modo, los críticos, como nuevos médicos, podrán a partir de ahora poner o quitar la etiqueta *Entartung* en estilos tan antagónicos como el Manierismo (como proponían Riegl y Wölfflin), el Rococó (como sugiere Lübke) o más adelante el expresionismo y sus derivaciones.

[10] LÜBKE, W. *Geschichte der Architektur.* Verlag: Waltrop, Leipzig, Manuscriptum, 1999. 552. (La cita original dice: "*Diese theoretische-archäologischen Resultate in's wirkliche Leben eingeführt, ihnen Körper und Seele gegeben zu haben, ist das unsterbliche Verdienst Schinkel's (1781-1841). Er erfüllte die entartete Architektur zuerst wieder mit dem reinen, keuschen Hauch antic-hellenischer Werke*").

VI

Tal vez Nordau al invocar la *Entartung* contribuyó sin saberlo a abrir una caja de Pandora o simplemente fue testigo de ello, porque realmente lo que él denunciaba –su ataque estaba centrado sobre todo en la literatura– explotó de modo virulento en el siglo XX. A partir de entonces se rebasará ese campo y se invadirán las artes plásticas de la pintura con la proliferación de unas formas artísticas tan perturbadoras que harían palidecer a la *Entartung* más señalada del siglo anterior. El cuadro de Munch *El grito* (1893), finalizado un año después de la obra de Nordau *Entartung,* simboliza en cierto modo esa explosión de la alianza del horror y el arte cuyo clímax se alcanzaría en la producción de las vanguardias como el dadaísmo, el surrealismo, el cubismo y sobre todo el expresionismo. Las aportaciones en ese último movimiento de artistas como Beckmann, Kirchner, Grosz y Dix, entre otros, son notables. Sin embargo, dentro de este grupo de pintores, hay uno (mencionado en la primera parte de la tesis) que hace que la angustia del hombre le desborde y llegue a contagiar la arquitectura de la ciudad, hasta ahora resistente a las turbulencias del arte. Esa figura sería la de Ludwig Meidner, artista que se mueve en ese campo mixto de la pintura de arquitectura o la arquitectura pintada.

Este pintor es tenido en cuenta por Mike Davis en su libro *Dead Cities* como uno de los precursores del interés por la fobia urbano-arquitectónica. En el arranque de esa obra se cita el siguiente texto de 1913 de Meidner que ayuda a entender su angustia y visiones frente a la ciudad en calma antes del apocalipsis: “Las calles soportan el apocalipsis en sí mismas… mi cerebro sangró visiones de espanto… no podía ver nada salvo a miles de esqueletos bailando en una carretera. Muchas tumbas y ciudades quemadas marchitas

sobre el mapa"[11]. Ese mismo año, el artista ha pintado *Die brennende Stadt (La ciudad en llamas),* cuadro que escenifica el angustioso y profético ambiente prebélico en el que se anuncia la pérdida de la dignidad humana: en este los seres humanos torturados se deforman simbolizando esa ansiedad, y la ciudad –la arquitectura– imita esa deformación y dolor en sintonía con los cuerpos.

Figura 5. MEIDNER, L. *Die brennende Stadt* (*La ciudad en llamas*). St. Louis Art Museum, St. Louis (Mo.). Detalle imagen derecha: habitantes deformados.

[11] ELIEL, C. S. *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner,* catálogo de la exposición retrospectiva en Los Angeles County Museum of Art sobre el artista. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art Prestel, 1989. 65 y 72. Citado por: DAVIS, M. *Dead Cities*. New York: The New Press, 2002. 7. (Trad. del A. Cita original: "*The street bears the apocalyptic within itself…my brain bled dreadful visions…I could see nothing but a thousand of sketelons jigging in a road. Many graves and burned cities whithred across the plains*").

Figura 6. MEIDNER, L. *Die brennende Stadt* (*La ciudad en llamas*). Detalle de edificios deformados.

VII

Artistas como Meidner expresan un estado de ánimo que se palpa a principios de siglo XX sensible a una asociación entre lo urbano y el horror. Y otras figuras se encargarán de verbalizarlo, algunas de un modo especialmente virulento. Es el caso del filósofo Ernst Bloch, mencionado por Davis en la obra previamente citada *Dead Cities*. Bloch asociará –sin apenas mencionarlo– la categoría psicológico-estética de lo *siniestro (das Unheimliche)*[12] a la ciudad moderna en

[12] Davis, en su relectura de la narración de Bloch, reivindica el término freudiano de lo siniestro *(das Unheimlich),* que insinuó este filósofo, para referirse precisamente a la metrópolis por ese carácter altamente precario. Sobre esto escribe Davis: "*In the*

sus *Ensayos literarios* (1913-1964), y en concreto en el apartado "La ansiedad del ingeniero" (1929). Este ensayo –escrito apenas dos años después del estreno de la película *Metrópolis* de Fritz Lang y cuando el Movimiento Moderno ya ha echado a andar– intenta diagnosticar el síntoma de la relación ambivalente con la ciudad industrial que plasman autores como el propio Lang o Robert Wiene (*El gabinete del doctor Caligari,* 1920) en el cine. El relato de Bloch comienza describiendo a un brillante ingeniero –como la figura paradigmática de la modernidad– en un punto de inflexión vital, en el que cuestiona el afán por el ingenio, la tecnología por la tecnología y la ciudad mecanizada. En ese punto crítico, pasa a entender la ciudad moderna como una entidad con "desapego y distancia a la naturaleza"[13] así como "compleja y vulnerable"[14] y, por ello, amenazante. Bloch, posicionándose en una suerte de tecnofobia, sitúa a su vez la figura del ingeniero como actor principal de esta deriva, quien finalmente sucumbe a la neurosis y la ansiedad por su posición contra natura y su complejo de culpa, llegando incluso a desear en secreto el fracaso de sus propios inventos. Pero esta vez la amenaza no corresponde al recuerdo desgarrado de la guerra ni a la mera visión de la deshumanizada tecnología moderna, sino a algo más oscuro y primigenio que emerge de lo

---

*'Americanized big city', by contrast, the quest for the bourgeois utopia, of a totally calculable and safe environment has paradoxically generated radical insecurity (*unheimlich*)*". […] "*The uncanny is precisely that 'nothingness (non integration with nature) that stands behind the mechanized world'*". DAVIS, M. *Dead Cities*. New York: The New Press, 2002. 8.

[13] BLOCH, E. "The anxiety of the Engineering (Jano's Portraits)" en *Literary essays*. *Estrangements I*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998. 310. (Trad. del A.).

[14] *Ibid.,* 310. (Trad. del A.).

más contemporáneo. A partir de ese momento, Bloch utiliza como símbolo de esa intimidación uno de los ingredientes principales de la ciudad del siglo XX: la moderna *luz artificial,* aparentemente inocua e incompatible con el horror irracional asociado a lo inconsciente y primitivo. El siguiente texto, que recoge los ecos de la ciudad moderna y su relación con la ansiedad, nos introduce en el tema:

> "En primer lugar, pueden oírse los ecos de mucho de lo que es primitivo, y de mucho de lo que evoca lo infernal […]. Además, esta ansiedad está enraizada con estímulos muy primarios emparentados con la extrañeza, conteniendo temas reprimidos que uno no encontraría de nuevo; el shock del éxito a veces envuelve algo diferente. Para los niños, las luces de las farolas después de la puesta de sol se muestran como algo siniestro, artificial e incluso insolente. La luz que penetra la noche –en lugar de la del sol– es ella misma, autosuficiente y viola las leyes naturales"[15].

Así explica Bloch cómo el inocente y no contaminado niño siente esta luz sustituta y artificial como siniestra. ¿Acaso no deja de ser la revelación de una emoción reprimida de mezcla de algo inanimado y extraño –la luz eléctrica– que recuerda a lo animado y a lo familiar propia de la luz natural? De

[15] *Ibid*., 308. (Trad. del A.Cita original: "*In the first place, much that is primitive can be heard to echo here, much that remain infernal…Furthermore, this anxiety is rooted in very early stimuli, prickling with strangeness and containing repressed items that one would rather not encounter again; the shock of success often clothes something different . To children, the lighting of the streetlamps after sunset appears to be quite uncanny, artificial, and even insolent. The light that penetrates the night –in place of the sun´s– is one´s own, self generated in violation of natural law*").

este modo, la luz artificial se revelaría como parte de lo siniestro y como uno de los nuevos fetiches del siglo XX:

> "Es verdad que los oscuros rincones de las cajas de escaleras y desvanes, la oscuridad de la noche y las guaridas favoritas de los fantasmas han sido dispersados por la luz eléctrica. Sin embargo, cuanto más avanzada y seria es la tecnología, más se mezcla con lo misterioso, con el reino del tabú, con sus nieblas y humos, su velocidad sobrenatural, sus robots golem y sus rayos […]"[16].

En otras palabras, y a diferencia de Bachelard (que postulará años después que la luz artificial no espanta a los monstruos, llegando a sugerir que "el inconsciente no se civiliza" [17] a pesar de esa iluminación contra natura), Bloch afirma que no solo esa luz no espanta lo quimérico recreado en los viejos cuentos de horror, sino que ella misma es monstruosa, transformándose así la medicina en veneno.

Por otro lado, a las visiones perturbadoras de la ciudad moderna, se podrían añadir en una vuelta de tuerca onírica espejismos basados en distopías urbanas futuras mezcladas con la realidad urbana presente. Este tipo de visiones aspirarían a ser, entendemos, un ataque encubierto a la metrópolis, imaginándola evolucionada y abocada a un destino incierto. El mismo Bloch

---

[16] *Ibid.,* 310. (Trad. del A. Cita original: "*It is true that the dark corners of the staircases and attic, the gloom of night and all the favorite haunts of ghosts have been dissipated by the electric light. Nonetheless, the more advanced and unfrivolous technology is, the more mysteriously it mingles, with the realm of taboo, with mists and vapors, unhearthy velocity, golem robots and bolts of lighting*").

[17] BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de cultura económica, 1986. 50.

propone en el apartado "Imágenes del deseo objeto de mofa y odiadas…" de su obra *El principio esperanza* (1938-1947) como una de las referencias de esta tendencia al ilustrador francés Grandville[18], autor de *Un Autre Monde* (1844, obra citada en el subcapítulo sobre lo dionisiaco), sobre el cual escribe:

> "En la cubierta del libro se nos prometen: *transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions…, metamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsychoses, aphoteoses et autres choses*. Lo prometido no se cumple en todas sus partes, sin embargo, el telón se alza ante un criadero utópico de pesadilla"[19].

Este "criadero" estaría poblado, según Bloch, por especies cuya convivencia con lo cotidiano transmitiría a partes iguales humor y horror –es decir, humor negro–, de modo análogo a lo que sucede en el delirante mundo del Bosco, a quien el filósofo sitúa como antepasado conceptual de Grandville[20]. Por nuestra parte, entrevemos que este ilustrador anticipa varios de los temas propios de las nuevas especies de lo siniestro del siglo XX: desde la visión del inocuo elemento cotidiano aumentado de escala desproporcionalmente (imagen del fuelle inmenso que ataca a un edificio convencional), hasta otro tipo de visiones relacionadas con las nuevas tecnofobias modernas, como son el insecto-mecanizado gigante (ilustración de

[18] El verdadero nombre de este caricaturista era Jean Ignace Isidore Gérard. Entendemos que su pseudónimo *Grandville* (Granciudad) es bastante significativo.
[19] BLOCH, E. *El principio esperanza I*. Madrid: Editorial Trotta, 2007. 494.
[20] Bloch vincula el mundo de Grandville al del Bosco en la siguiente frase: "Fuera del surrealismo, donde esto se pone de manifiesto es en el montaje del infierno del *paradisum voluptatis* del Bosco".

telescopios vivos gigantes) o la mezcla de humano y máquina, antepasado del ciborg (imagen de los músicos). Precisamente, será este submundo de atroz mezcolanza el reino que Bloch asocie con el concepto que denominará "utopía negra", ecosistema de las nuevas especies del horror tecnológico que siente este autor como hijos de lo grotesco, tal y como explica a continuación:

> "El chiste salva de la artificiosidad o lo insano extremo de las figuras híbridas, y, sin embargo, representable del mundo de sombras de la prostitución técnica, de la 'utopía negra'. A la vez, empero, el chiste se encuentra objetivamente en ella: como un comienzo de lo 'grotesco' –palabra que semántica como objetivamente proviene de 'gruta' o averno– como padre o hermano de una risa que en el infierno no debe faltar. Algo de ello aparece en las caricaturas mencionadas, en las caricaturas del horror de la técnica y sus prótesis"[21].

Hasta aquí hemos introducido las visiones, muy particulares, de este filósofo, crítico con la huella de la tecnología, aunque simultáneamente se apoye en ella para dibujar un paisaje distópico que podría haber ignorado sin más. Aunque sus ideas sean discutibles, tienen un valor en el marco de una búsqueda de los orígenes de la atracción por el reverso de la utopía urbana, que también cristalizará en el incipiente interés de mitad del siglo XX por la distopía de la ciencia ficción.

[21] *Ibid.,* 495.

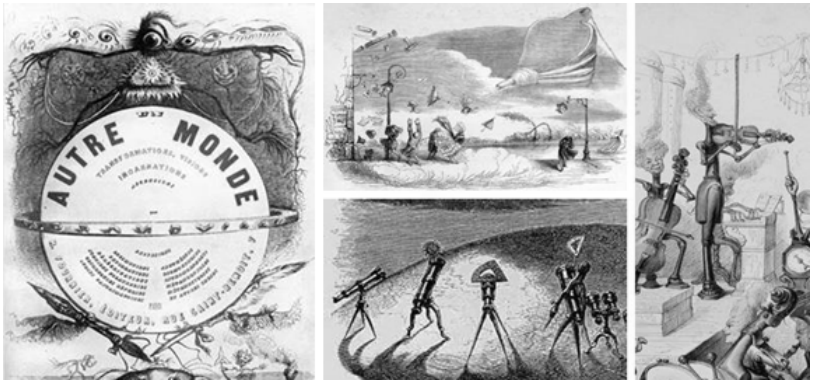


Figura 7. GRANDVILLE, J. J. Ilustraciones de *Un Autre Monde (Otro mundo).*

VIII

A pesar de este tipo de fantasías arquitectónicas –hemos citado a Meidner, pero podríamos recordar las propuestas dibujadas del arquitecto y artista Hermann Finsterlin– y de delirios urbanos ensoñados por pensadores como Bloch, la arquitectura de comienzos del siglo XX continúa su andadura; influida, sin duda, por manifestaciones artísticas como el expresionismo y el cubismo, pero sin llegar a alcanzar en sus producciones imaginadas o construidas una intencionalidad de inquietud; y menos aún en el debate teórico, o al menos a un nivel comparable al de los movimientos artísticos de vanguardia más provocadores. Al fin y al cabo, la arquitectura tenía la necesidad de ser funcional, habitable y filantrópica, tal vez más que nunca debido al ambiente de catástrofe que se avecinaba con la Segunda Guerra Mundial. Quizás por ese motivo en el auge del reino del Movimiento Moderno arquitectónico, cuyas figuras más visibles son Le Corbusier, Gropius y Mies van der Rohe, el debate sobre lo perturbador no está sobre la mesa; bastante esfuerzo supone cuestionar las tentaciones esteticistas de las pulsiones del clasicismo como

para, además, generar monstruos. Al fin y al cabo, este impulso de modernidad todavía debía consolidarse e implementarse, y una deriva hacia la ambivalencia no sería de gran ayuda.

No obstante, la sombra de la inquietud sobrevive en estado latente, incluso infiltrada entre alguno de los grandes defensores del Movimiento Moderno. En el cuarto congreso del CIAM celebrado en Atenas en 1933, donde se gestó la célebre *Carta de Atenas* (manifiesto en las antípodas de cualquier teoría estética sobre lo sublime o el terror en la arquitectura), Le Corbusier recuerda en su discurso ante la comunidad de arquitectos su viaje iniciático a la misma ciudad muchos años antes, cuando visitó la Acrópolis en 1911[22]. Este episodio es rescatado por Vidler en el capítulo "Flaming infinity" de su libro *Warped Space* (2000). Allí este autor recuerda que Le Corbusier describió su primera visión de la Acrópolis como: "Un grito lanzado hacia un paisaje hecho de gracia y terror"[23]. En su confesión en el mismísimo "escenario del crimen", Atenas, y en pleno congreso del CIAM, Le Corbusier muestra una debilidad no habitual en un contexto así admitiendo una atracción ambivalente hacia ese escenario arquitectónico. Según Vidler, esta confidencia anticiparía la teoría

[22] Es curioso el paralelismo, en las sensaciones ambivalentes expresadas y en la distancia temporal que separa el viaje y el testimonio, entre la visita de Le Corbusier a Atenas de 1911 (conferencia en el CIAM 1933) y la de Freud al mismo lugar en 1904 ("Carta a Romain Rolland. Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis, 1936").

[23] LE CORBUSIER. *New World of Space*. New York: Reynal and Hitchcock and the Institute of Contemporary Art, Boston, 1948. 66. Citado por VIDLER, A. *Warped Space*. *Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000. 53. (Trad. del A. Cita original: "*A cry hurled into a ladscape made of grace and terror*". En el original se usa el término *cry,* que el autor propone traducir como *grito*).

del *espace indicible* o espacio inefable e indescifrable publicada por el arquitecto suizo en 1946 en *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Esta fascinación por la mezcla de la belleza y el terror saldrá a la luz con mayor nitidez al final de su carrera en la compilación de dibujos y escritos revisados de su viaje de juventud en 1966 (*Voyage d´Orient, 1910-11*). Vidler recoge de esta obra el siguiente texto descriptivo de la Acrópolis: "Aquí se confirma la rectitud de los templos, el salvajismo del lugar […]. El entablamento de una cruel rigidez abrumadora y terrorista. El sentimiento de una fatalidad extra humana […]. El Partenón, máquina terrible […][24]". Apoyándose en la cita este autor considera que "Le Corbusier está desplazando al objeto de la categoría de lo bello restableciéndolo, en términos nietzscheanos, a su categoría propia en lo terrible sublime"[25] (en nuestro caso, los "términos nietzscheanos" que invoca Vidler podrían reformularse como dionisiacos). La novedad es que ya no se recurre a lo sublime en códigos decimonónicos de evocación del infinito, lo inmenso o lo caótico; esta vez el espacio de "gracia y terror" es un espacio acotado y generado por la interacción de la roca y los templos, formando todos ellos una arquitectura o, en palabras de Vidler, un "espacio cerrado,

[24] LE CORBUSIER. *Voyage d´Orient 1910-11*. París: Éditions Forces Vives, 1966. 154. Citado por VIDLER, A. *Warped Space*. *Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000. 55. (Trad. del A. Cita original: "*Voici que se confirme la rectitude des temples, la sauvagerie du site[…]. L´Entablement d´un cruelle rigidité écraise et terroriste. Le sentiment d´un fatalité extra humaine vaus saisit […]. Le Parthenon, terrible machine*".).

[25] VIDLER, A. *Warped Space*. *Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture.* Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2000. 55. (Trad. del A. Cita original: "*Le Corbusier is removing the object from the category of the beautiful and reestablishing it, along Nietzschean lines, in its proper order of the terrifying sublime*").

contraído"[26]. Esto impugnaría la rigidez de la noción de lo sublime en la arquitectura como concepto congelado del Romanticismo: esta categoría, por el contrario, podrá responder a partir de ahora a distintas interpretaciones en función de su paso por la modernidad.

IX

En cualquier caso, y a pesar de gestos como el de Le Corbusier, el Movimiento Moderno más oficial pasa de puntillas sobre el tema del desasosiego en su debate teórico. Esta tendencia comenzará a cambiar en el posmodernismo. Entonces acontecerá algo análogo a lo sucedido durante el Romanticismo, cuando gracias a lo sublime se inauguró la posibilidad de explorar el horror. Así, a partir de los años sesenta del pasado siglo, la pérdida del foco único en los aspectos del racionalismo y del progreso y la proliferación de todo tipo de propuestas teóricas diversas y alejadas entre sí permitirán que, entre ellas, se comience a abordar la inquietud como un tema más de debate en este campo. Uno de los pioneros en la exploración de este fenómeno incubado en la arquitectura, tanto en su producción como en su cuerpo teórico, es el grupo de arquitectos italianos Superstudio, a los que dedicaremos un capítulo específico más adelante. Este equipo se asocia a la denominada Arquitectura Radical, en palabras de Francisco Jarauta y Andrea Branzi, un "lugar cultural o tendencia energética" –más que movimiento– de fuerte raíz europea (el

[26] Este tipo de sensaciones relacionadas con lo terrible no aparecen en los escritos sobre el Partenón en el libro de Le Corbusier *Hacia una arquitectura* (1923), donde hablando del Partenón subraya la unidad motriz de la obra y de la no ambigüedad atracción-repulsión.

término fue acuñado por el crítico de arte Germano Celant al publicar en 1971 su artículo "Senza titolo", varios años después de que este grupo de arquitectos comenzase sus acciones).

Las raíces de este lugar cultural van desde el *arte povera* o el *land art* hasta el *pop art* británico o el movimiento *hippie* californiano, y varios de sus hitos mediáticos son la Biennale de Venecia de 1966 y el Documenta de Kassel de 1972. Los críticos suelen incluir en este círculo, aparte de a Superstudio, a grupos como Archigram, Archizoom Associati, Haus-Rucker-Co, Architecture Principe, UFO, Ant Farm, Coop Himmelb(l)au, y a nombres como Raimund Abraham, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Ettore Sottsass, Michele de Lucchi, Hans Hollein, Ugo La Pietra o Madelon Vriesendorp entre otros. Estos creadores explorarán un nuevo modo de entender la arquitectura casi como si esta dejase de ser ella misma, tal y como explica el crítico Frederick Migayrou: "Fin de toda visión idealista, de todo proyecto moderno, esta última vanguardia se resiste a la historia, parodia el futuro hasta el absurdo". En estos márgenes de la arquitectura encontraremos luces y diversión –propias del movimiento pop–, pero también un lado sombrío. De este modo, esta parodia se moverá entre la utopía (humor frívolo) y la distopía (humor negro). Y precisamente sobre este último aspecto, continúa el mismo autor la frase previamente citada de este modo: "La *No-Stop City* de Archizoom Associati se suma a las *Doce ciudades ideales* de Superstudio en la afirmación de una arquitectura negativa, una no-arquitectura que debe liberar prácticas, crear un

choque para asumir lo real"[27]. Aquí se nos presenta el concepto de la *arquitectura negativa* o la no-arquitectura, no por casualidad vinculada por Migayrou a estos dos proyectos en lugar de asociarse a toda la producción de la Arquitectura Radical. De todos modos, y más adelante indagaremos con más profundidad en ello, entendemos que es quizás Superstudio el que más se acerca a ese atributo "negativo"[28], y será en este rango de negatividad (dentro de la Arquitectura Radical, pero también fuera) por donde nos moveremos a partir de ahora.

En ese territorio nos interesa recoger un caso posterior a Superstudio que nos parece especialmente significativo y que nos ayudará a entender el cambio de enfoque que poco a poco se va produciendo en ciertos círculos de la disciplina. El verano de 1970, el joven estudiante en la *Architectural Association –AA–* de Londres Rem Koolhaas viaja a Florencia y contacta con los miembros de Superstudio, a los que plantea la posibilidad de que impartan una clase en la *AA.* Natalini, uno de los integrantes del equipo, acepta la invitación y pronuncia en la primavera de 1971 una conferencia titulada "Inventory, Catalogue, Systems of Flux". La admiración de Koolhaas por este equipo

[27] MIGAYROU, F. "Radicalismos europeos", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L., MIGAYROU, F. *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 2. Publicación de la exposición del mismo nombre. Organización: Institut d´art contemporain (Villeurbanne, Francia) y el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

[28] La *No-Stop City* de Archizoom, aunque se pueda percibir como una imagen arquitectónica inquietante, no deja de plantear una estructura urbana utópica, que incluye unos sistemas de climatización y comunicación. Entendemos que este espíritu se aleja de cualquiera de las *Doce ciudades ideales* de Superstudio como espacios intensamente inhóspitos, por no decir inhabitables.

seguramente aumentó tras escuchar a Natalini en ese acto, y nos podemos imaginar posteriores efectos colaterales. Meses después, el verano de ese mismo año, la *AA* plantea un trabajo de curso que consiste en el análisis de una arquitectura existente (entendiendo la mayoría de los estudiantes ese enunciado como el análisis de uno o varios edificios).

No nos parece casual ni desvinculado de la alargada sombra de Superstudio que Koolhaas eligiese para ese trabajo el Muro de Berlín, que visita el verano de ese mismo año. Las causas y consecuencias de este viaje de estudios serán recordadas tiempo después por la crítica de arquitectura Hilde Heynen en un congreso sobre Superstudio en Middelburg en 2005. Allí imparte su conferencia "The Antinomies of Utopia. Superstudio in Context", en la que, hablando de las influencias del equipo italiano en Koolhaas, recuerda la atracción fatal de este por ese muro divisorio. En su exposición, Heyden revela el siguiente testimonio –cuya fuente es el artículo retrospectivo de Koolhaas sobre su viaje a Berlín "Field Trip. A(A) Memoir (First and Last…)"–, que resume la sensación del joven estudiante al enfrentarse a un elemento que, contra todo pronóstico, es tratado al mismo nivel que la arquitectura más elevada:

> "'El muro de Berlín era arquitectura' fue la primera provocación con la que él respondió a este reto. […]. Es más, fue consciente de que el muro se manifestaba a sí mismo arquitectónicamente bajo distintas apariencias: alambres barbudos, vacíos, muros de bloques de hormigón prfabricado, pero también como edificios transformados con ventanas tapiadas [por el muro].

> ´La mayor sorpresa es: el muro era dolorosamente bello'. Esta experiencia le reveló el poder ambigüo de la arquitectura"[29].

No hay que olvidar que el Muro de Berlín era un elemento funcional y carcelario realizado con precipitación por ingenieros militares; simplemente se adaptaba a los trazados de las calles utilizando los materiales que podía, e incluso se fusionaba con edificios existentes tapiando sus ventanas con ladrillos…, pero a pesar de ello, o quizás por ese motivo, era considerado por Koolhaas como arquitectura con mayúsculas. Por si esa provocación no fuese suficiente, este icono del desasosiego, la división y el ahogo también es descrito como "dolorosamente bello"; de una belleza emparentada a la de una novela de Kafka, podríamos añadir. De hecho, más adelante el arquitecto holandés reformulará la misma asociación angustia-belleza en términos matemáticos: "El muro sugería que la belleza de la arquitectura es directamente proporcional a su horror"[30]. Ahora bien, esta dicotomía de elementos contrarios entremezclados no deja de aludir a un carácter de ambivalencia que interpreta acertadamente Heyden al hablar del "poder

---

[29] HEYNEN, H. "The Antinomies of Utopia. Superstudio in Context", en NATALINI, A. *et al*. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Middelburg: De Vleeshal + Zeeuws Museum, 2005. 70. (Trad. del A. Cita original: "'*The Berlin Wall was Architecture' was a first provocation with which he responded to this challenge […]. Moreover, he realized that the wall manifested itself architecturally under different guises: barbed wire, emptiness, walls of prefab concrete slabs, but also as transformed buildings with bricked-up windows. 'The greatest surprise is: the wall was heartbreakingly beautiful'. This experience revealed to him the ambiguous power of architecture*"). La fuente original de Heynen es: KOOLHAAS, R. "Field trip. A(A) Memoir (First and Last…), 1993, en KOOLHAAS, R., MAU, B. *S,M,L,XL*. New York: The Monacelli Press, 1995. 214-232.

[30] *Ibid.,* 71. (Trad. del A. Cita original: "*The Wall suggested that architecture´s beauty was directly proportional to its horror*").

ambiguo de la arquitectura" que descubrió Koolhaas por esta experiencia (frase que proponemos reescribir de modo complementario como "el poder de la ambigüedad en la arquitectura", recordando a lo dionisiaco).

En nuestro caso, y por levantar puentes entre posiciones aparentemente lejanas, intuimos una extraña simetría entre la experiencia de Koolhaas en su visita a Berlín y la de Le Corbusier a Atenas. En el viaje del arquitecto suizo al Partenón buscando la belleza, este se da de bruces con el horror; mientras que en el viaje de estudios del arquitecto holandés al Muro de Berlín en busca del horror, este se encuentra con la belleza. De este modo, en las dos experiencias iniciáticas y juveniles nos imaginamos un resultado no previsto, algo que entendemos como uno de los síntomas del afloramiento del interés por el desasosiego en la arquitectura.

X

La nueva relación con lo inquietante es emergente en los años sesenta y setenta del pasado siglo, aunque se da en casos contados entre los jóvenes arquitectos. Koolhaas es un ejemplo claro, no solo por la anécdota del Muro de Berlín, sino por su posterior exploración proyectual. De todos modos, este arquitecto no abandona la disciplina arquitectónica a su suerte, y menos aún busca su fin. Él proviene del campo del cine y la publicidad, y aterriza en la arquitectura con ese bagaje que no dudará en utilizar para revitalizar la disciplina. Pero también se dará el movimiento inverso: arquitectos que cada vez exploren con más frecuencia las herramientas de la publicidad, las artes performativas y la comunicación audiovisual. Quizás con la intención de fustigar la arquitectura desde dentro, tarea a la que se ponen manos a la obra ciertos nombres más tarde relacionados con la Arquitectura Radical. En el caso

de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX, podemos imaginarnos a estos nuevos arquitectos acudiendo a los mismos conciertos y manifestaciones que los demás jóvenes contestatarios de su generación, conociendo a otros creadores que podían dar rienda suelta a los deseos rupturistas de los movimientos *hippie* o *punk*. Pero su drama consistía en que eran arquitectos, herederos de una disciplina inquebrantable y relacionada con el poder político, económico y académico; miembros de un gremio incompatible con la ruptura total (recordemos que Jano, dios de la arquitectura, fomentaba el cambio pero no la ruptura). Asimismo, han sido testigos de cómo una tras otra todas las vanguardias arquitectónicas aparentemente rupturistas fueron metabolizadas por el *statu quo*.

En esta situación de tensión no resuelta, cobra sentido, en primer lugar, el incremento de una *ansiedad* del joven arquitecto de este perfil *inquieto* –quizás hermanada con la *ansiedad del ingeniero* que diagnosticaba Bloch–; y, en segundo lugar, el desarrollo de una relación ambivalente –casi totémica– con su disciplina (al tótem se le ama y se le teme). Solo en una posición de doble militancia de amor-odio podrían sobrevivir ese tipo de personalidades en este campo domesticado, con escasas posibilidades de desahogo y provocación real e instantánea y a la vez contaminado por la ebullición de esos años. En ese dilema, una alianza con las nuevas artes performativas del situacionismo, la publicidad y el cine permitiría canalizar esta tensión acumulada y hacerla estallar públicamente. A partir de ahora, la nueva meta de ciertas figuras, abandonando el viejo objetivo de la construcción real o utópica, será el de la pura comunicación visual y sonora como *acto ritual.* Pero, y eso es muy relevante, sin dejar de ser arquitectos, sin pretender inventar una nueva disciplina (por ejemplo, un nuevo arte). Al hilo de lo anterior, Branzi, en su artículo sobre la Arquitectura Radical “La arquitectura

soy yo", reflexiona sobre el motivo por el que este movimiento no quiso de dejar de denominarse *arquitectónico* a pesar de su alejamiento disciplinar y su carácter corrosivo. Y entiende que es por el mismo motivo que Vasili Kandinsky no quiso dejar de llamarse *pintor* o Cage *músico:* a pesar del daño que pudiesen hacer, el objetivo no era crear una nueva disciplina, sino llegar a un grado cero de la arquitectura, mediante la pura *comunicación expresiva*:

> "Se ha descubierto el hacer 'arquitectónico', lo que no equivale a hacer casas exclusivamente, o en general construir cosas útiles, sino a expresarse, comunicar, inventar a través de instrumentos y condiciones arquitectónicas […][31]".

Así, el arquitecto es llamado a expresarse mediante las nuevas herramientas de la comunicación y las *acciones* propias del situacionismo sobre su disciplina y la sociedad sin ningún tipo de tapujos. En capítulos posteriores indagaremos experiencias de varios nombres en estos campos expresivos, de los que podemos adelantar algunos casos: Superstudio en su película *Cerimonia;* Parent en su extraña anti-campaña publicitaria sobre la *arquitectura del mañana;* Matta-Clark[32] y su acción *Window Blow-out;* o Haus-

[31] BRANZI, A. "La arquitectura soy yo", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 2.

[32] Si bien es cierto que el movimiento radical es eminentemente europeo, algunos críticos como Gianni Pettena incluyen tangencialmente a arquitectos situados en Norteamérica como Fuller, Soleri, Venturi Onyx o Ant Farm. Sin embargo, Matta-Clark, a pesar de su carácter radical, performativo y fronterizo entre la arquitectura y el arte, no suele ser incluido dentro del movimiento de la Arquitectura Radical, quizás por el

Rucker-Co y sus acciones en Viena. De momento, en este apartado nos centraremos en la acción performativa de otros dos arquitectos cuyo campo de acción se inaugura también en Viena, el equipo Coop Himmelb(l)au (Wolf D. Prix y Helmut Swiczinsky). En este caso su acción se trata de una auténtica invocación literal a la inquietud en la arquitectura, y a la vez un ajusticiamiento. Esta se organiza en 1980 –años después del apogeo y disolución de los principales movimientos de la Arquitectura Radical– en un patio de la Universidad Técnica de Graz. Allí construyen la instalación *Blazing Wing (Las alas de las llamas),* una estructura metálica de 15 metros de altura repleta de gas líquido[33] colgada de una grúa. A las 8.35 horas del 12 de diciembre de ese año, la instalación, que representaba la arquitectura, es quemada ante los asistentes… y ante las clásicas fachadas del patio de la universidad, que son cubiertas –como testigos protegidos– por cortinas de agua para evitar su ignición durante la ceremonia. En ese lugar, Prix lee un manifiesto que arranca así: "Porque no queremos excluir de la arquitectura todo lo que no sea inquietante" y finaliza con un mandato sobre esta: "Si es fría, entonces, fría como un bloque de hielo. Si es caliente, entonces, tan caliente como una lengua de fuego. La arquitectura debe arder"[34].

La última frase da el título al manifiesto *(Architektur muß brennen),* y es difícil no pensar, saltando de campo, en rituales similares vividos en ciertos

---

carácter de sus producciones, más plásticas que tecnológicas, su no aceptación de lo actual, su huida de la espectacularidad y su alejamiento de lo utópico o distópico.

[33] http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/the-blazing-wing/

[34] COOP HIMMELB(L)AU. "La arquitectura debe arder", en PRIX, W.D. *Himmelblau no es ningún color.* Barcelona: Gustavo Gili. 2010. 2.

conciertos de pop en esas décadas (como cuando Jimi Hendrix quemó su guitarra en el festival de Monterrey en 1967). Pero podría haber algo más, y aunque el ascendente más directo de este tipo de acciones *autodestructivas* se halle en el arte performativo (situacionismo o artistas del accionismo vienés de los setenta), tampoco descartaríamos una influencia más profunda. En ese sentido, esta acción podría leerse como si se tratase de un primigenio ritual de muerte siguiendo una inconfesable pulsión del arquitecto hacia la destrucción de su disciplina. Según esta hipótesis, esa ceremonia catártica tendría dos lecturas divergentes: una primera, relacionada al ancestral sacrificio ritual del animal totémico (o rey dionisiaco) para su renovación; y una segunda, relacionada con la desaparición de la arquitectura, en la línea del anuncio su *muerte* profetizada por Hegel.

Figura 8. COOP HIMMELB(L)AU. *Blazing Wing.*

XI

Poco a poco acciones similares, manifiestos, películas, proyectos y declaraciones van generando un estado de ánimo disperso, minoritario pero constante en la arquitectura, que pide el soporte de un cuerpo teórico donde el concepto de lo sublime trataría de resolver –como hizo en el Romanticismo– esta ecuación entre lo ambivalente y lo arquitectónico. Estamos hablando de los años setenta, cuando dicha categoría no es muy tenida en cuenta en el debate de la arquitectura (lo cual no quiere decir que no se aplicase). Sin embargo, lo sublime ya había sido recuperado en la crítica del arte desde mediados del siglo XX, siendo dos de las figuras más destacadas de su rescate el artista Barnett Baruch Newman, autor del ensayo *Lo sublime es ahora* (1948) y el filósofo Jean-François Lyotard, que escribe *Lo sublime y la vanguardia* (que documenta a partir de una conferencia en Berlín en 1983) y de *Después de lo sublime, estado de la estética* (que refleja su coloquio en 1987 sobre la obra de Newman en la Universidad de California, *The States of Theory*).

En el caso de Lyotard, tal y como nos recuerda Karina Contreras en su artículo "Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime" (2015)[35], vincula la adaptación de esta categoría en el siglo XX a las vanguardias pictóricas y muy especialmente al arte abstracto y su afán de representar lo incierto, lo impresentable, lo indeterminado y la ausencia (o lo indecible, como dirían Le Corbusier o Derrida). De este modo, nos recuerda esta autora, se generaría una inquietud primordial por no poder aprehender la creación

[35] CONTRERAS, K. "Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime", en *rita_*. Madrid: octubre de 2015. 79-80.

artística, tal y como trata de plasmar la obra de Newman *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), contra el paisaje lejano y violento del Romanticismo, que generaba otro tipo de desasosiego, superado en el siglo XX.

Mientras esta discusión se fraguaba en el arte, decíamos que no tanto así en la arquitectura, a pesar de las fuertes sinergias entre ambos campos disciplinares a través del arte abstracto (sublime según Lyotard). En este punto Contreras nos introduce en su artículo la influencia de lo sublime en la arquitectura a través de la crítica Kate Nesbitt y su libro *Theorizing a New Agenda for Architecture,* obra que incorporamos como una de las fuentes referenciales en esta investigación. Esta se organiza en cinco capítulos –con artículos de las figuras de la crítica más relevantes de este periodo–, que corresponden a los grandes paradigmas en los que, según esta investigadora, se ha articulado la posmodernidad en la arquitectura: la fenomenología, la estética de lo sublime (de especial interés en nuestro caso), las teorías lingüísticas, el marxismo y el feminismo. En cuanto a lo sublime, al indagar en la introducción de esta obra, Nesbitt nos propone la siguiente explicación del *olvido* de dicha categoría en el siglo XX:

> "En la arquitectura del siglo XX cualquier mención a lo sublime parece ser deliberadamente reprimida por teóricos y diseñadores ansiosos por distanciarse del pasado reciente. Para conseguir la ruptura radical de la historia que la modernidad buscó, los términos de la teoría estética tenían que cambiarse. Una llamada moderna de una tabula rasa estética (de abstracción) y para los que la aplicación de los principios científicos al diseño

suplantó la retórica precedente. El énfasis positivista en la racionalidad y la función marginó la belleza y lo sublime"[36].

Curiosamente, con lo que no contaban los teóricos y diseñadores de la arquitectura, protegidos bajo la coraza de la abstracción –espejo del espíritu científico de la modernidad–, es que precisamente esa vanguardia en el arte sería la llave maestra que utilizarían otros para abrir la puerta de la muralla arquitectónica a lo sublime; y gracias, entre otros, a las aportaciones de Lyotard sobre lo abstracto. A partir de entonces, autores como Eisenman y Vidler volverán la mirada hacia esa olvidada categoría estética y sus derivaciones, y afrontarán este reto desde dos frentes complementarios: de lo sublime a lo grotesco, en el caso de Eisenman; y de lo sublime a lo siniestro, en el de Vidler. Por ello Nesbitt recopila dos artículos de ambos autores –en el apartado "Contemporary definitions of the sublime"– en los que aportan su punto de vista particular sobre la infiltración de lo sublime en la arquitectura[37].

El primero de los dos artículos es de Eisenman y se titula "En terror firma. In Trails of grotextes" (1988). Este ensayo rescata el concepto de lo

[36] NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 30-31. (Trad. del A.Cita original: "*In twentieth century architecture, any mention of the sublime or the beautiful seems to have been deliberately repressed by theorists and designers anxious to distance themselves from the recent past. To achieve the radical break with the history that modernism sought, the terms of aesthetic theory had to be changed. A modernist calling for an aesthetic tabula rasa (of abstraction) and for the application for scientific principles to design, supplanted the preceding rhetoric. Positivist emphasis of rationality and function marginalized beauty and the sublime*").

[37] Karina Contreras en su artículo "Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime" cita también los artículos de Eisenman y de Vidler.

sublime kantiano jerárquicamente equivalente a la belleza, y no como su contrario ni con un predominio de uno sobre otro[38]. De lo sublime dice, coincidiendo con Lyotard sin citarlo: "Es una condición de lo indescriptible, lo indecible, lo sobrenatural, lo no presente y lo no físico"[39], cualidades que lo aproximan a lo terrible. Por otro lado, del mismo modo que defiende la no oposición entre la belleza y lo sublime, hace lo mismo entre esta última categoría y lo grotesco (tradicionalmente entendido como el negativo de lo sublime), sobre lo cual escribe:

> "Los términos de lo grotesco habitualmente son pensados como el negativo de lo sublime. Sin embargo, este no es el caso de la arquitectura, donde lo grotesco trata con la sustancia real […]. Desde que la arquitectura está pensada para tratar con el presente físico, entonces lo grotesco está de algún modo presente en la arquitectura. Y esa condición de lo grotesco es aceptada en tanto en cuanto era decorativo; en la forma de gárgolas y frescos. Eso es porque lo grotesco nos introduce en la idea de lo feo, lo deformado, lo supuestamente antinatural como algo siempre presente en lo bello"[40].

---

[38] Aunque Eisenman no menciona a Nietzsche, esto nos recuerda a la fusión de lo apolíneo en lo dionisiaco que predicaba el filósofo en *El nacimiento de la tragedia*.

[39] EISENMAN, P. "En Terror Firma. In Trails of Grotextes", en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 568. (Trad. del A.). Contreras, en su artículo "Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime", cita también este texto de Eisenman, pero traduce del siguiente modo: "[...] lo indescriptible, lo borroso, lo velado, lo oculto, lo indecible, lo sobrenatural, lo incorpóreo y lo vacío".

[40] *Ibid*., 568. (Trad. del A. Cita original: "*The terms of the grotesque are usually thought of as the negative of the sublime. However, this is not quite the case in architecture, where the sublime deals with the qualities of the airy, qualities which resist physical*

Eisenman entiende lo sublime y lo grotesco como complementarios, uno en el ámbito de lo no matérico (más filosófico y no necesariamente arquitectónico), y el segundo, al estar contaminado de caracteres materiales reales (aunque sean imaginados), muy vinculado a la arquitectura (nosotros podemos ampliar esta interpretación sugiriendo que, en efecto, lo grotesco en el arte se vincula muy íntimamente al arte naturalista –es decir, aproximado a lo real–, el más capacitado para representar lo deforme). Asimismo, Eisenman defiende que si bien lo sublime y lo grotesco tratan la relación entre el sujeto y lo que le rodea, el cambio tan notable de la percepción de ese contorno (que, por ejemplo, pasa a ser pequeño y ubicuo gracias a las nuevas tecnologías) invita a que dichas categorías deban ser reformuladas. Por complementar el argumento de este autor, podemos añadir que el miedo y lo incierto ya no se pueden escenificar con un naufragio en una tempestad de Joseph M. William Turner o con un viajero en la cima de una montaña sobre el mar de niebla de Caspar David Friedrich. Dicho de otro modo, ya no es suficiente una imagen fuerte y violenta predominante sobre una débil y calmada, tanto en el arte como en la arquitectura. Tampoco serían válidas, según el arquitecto norteamericano, otras parejas con una jerarquía de una parte sobre la otra (la función sobre la forma, la estructura sobre el ornamento, lo racional sobre lo irracional, lo bello sobre lo feo, etc.). A partir de ahora se trata de otro tipo de

---

occupation, the grotesque deals with real substance […]. Since architecture is thought to deal with physical present, then the grotesque in some way is already present in architecture. And this condition of the grotesque was acceptable as long as it was as decoration; in the form of gargoyles and frescoes. This is because the grotesque introduces the idea of the ugly, the deformed, the supposedly unnatural as an always present in the beautiful").

relación, que Eisenman sintetiza de este modo: "[…].es algo que casi es esto, o casi aquello, pero ninguno de los dos"[41]. Acaso está hablando, sin citarlo expresamente, de un concepto atemporal como el de la ambigüedad primordial de lo dionisiaco. Pero hay más: la perturbadora culminación de este proceso tiene que ver con el hasta ahora no cuestionado papel del mismísimo arquitecto: "El arquitecto deja de ser la mano y la mente, la figura original y mítica en el proceso de diseño"[42].

Este texto anuncia no el fin de la arquitectura, como hizo Hegel, sino el de uno de sus actores principales: el arquitecto. De esta suerte, se proclamaría el nacimiento de una disciplina que escaparía al control del arquitecto moderno –que deja de ser su garante – y que no podría ser diseñada mediante un proceso intuitivo-inductivo clásico (repleto de represiones culturales). "No se puede controlar lo incierto", dice Contreras en su artículo al referirse a este mensaje de Eisenman. Esto sugiere el alumbramiento de una arquitectura tan autónoma que ni siquiera necesitaría habitantes que la diesen sentido. Así, la ansiedad del arquitecto (que según Bloch venía dada por el complejo de culpa por ser el creador de la ciudad compleja y vulnerable) vendría dada a partir de ahora por su destierro y pérdida de control del proceso proyectual. Lo sublime (en su ámbito etéreo) y lo grotesco (en su ámbito proyectual) no necesitarían

[41] *Ibid.,* 569. Contreras, en su artículo "Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime", subraya también estas nociones planteadas por Eisenman: las parejas de opuestos en las que no hay una predominancia, el desplazamiento, la noción de lo incierto *(betweenness)* y lo borroso. (Trad. del A. Cita original: *"[…] it is something which is almost this, or almost that, but not quite either*").

[42] *Ibid.,* 570. (Trad. del A. Cita original: "*The architect is no longer the hand and mind, the mythic originary figure in the design process*").

entonces producir necesariamente sentimientos de lo terrible o lo feo. Desbordando estos conceptos, Eisenman asume los nuevos paradigmas de la época posterior a la modernidad: la complejidad, la incomprensión y lo borroso. En su análisis, Contreras habla incluso de que este arquitecto propone superar lo ambivalente en lo sublime y apostar por lo polivalente. Nosotros, sin embargo, creemos en la compatibilidad de ambos términos, y sospechamos que a pesar de la evolución hacia la complejidad de lo sublime contemporáneo, su núcleo seguirá respirando la ambivalencia de lo sublime, lo dionisiaco y lo siniestro.

El segundo artículo recopilado por Nesbitt en su capítulo sobre lo sublime es de Vidler y lleva el título de "Theorizing the Unhomely" (1990). Vidler escribe este texto como anticipo a su libro previamente citado en esta investigación *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely,* que publicará en 1992 (de hecho, el artículo y la introducción del libro coinciden parcialmente). Esta obra indaga sobre las características de lo siniestro – derivado de lo sublime – como uno de los temas propios de la arquitectura contemporánea. Por cierto, el epígrafe en la introducción de dicha obra es precisamente de Bloch: "Algo es siniestro, así es como comienza esto. Pero al mismo tiempo uno debe buscar ese 'algo', que está cerca y al alcance de la mano"[43]. El mismo autor será citado más adelante al calificar varios ámbitos de

[43] BLOCH, E. "A Phylosophical View of the Detective Novel", en *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1988. 245. Citado por VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992. 3. (Trad. del A. Cita original:

lo siniestro como "los espacios vacíos del capitalismo" *(The Hollow Spaces of Capitalism)*[44]. Entendemos que estas menciones reconocen la paternidad de la exploración de Bloch sobre lo siniestro en varios ámbitos, desde la literatura y el arte hasta la ciudad contemporánea, recogiendo Vidler ese testigo. Por su parte, y este punto es esencial, en el artículo-introducción del libro, este autor nos recuerda que no existe una arquitectura siniestra como tal, y menos aún una metodología para diseñar un cuerpo arquitectónico con dicho atributo:

> "Si los edificios o espacios son interpretados a través de estas lentes, no es porque posean propiedades de lo siniestro, sino porque actúan, histórica y culturalmente, como representaciones del extrañamiento. Si hay alguna premisa singular derivada del estudio de lo siniestro en la cultura moderna, es que no hay nada como una arquitectura siniestra sino una arquitectura que simplemente, de tiempo en tiempo y por distintos propósitos es investida con cualidades de lo siniestro"[45].

"Something is uncanny-that it is how it begins. But at the same time one must search for the remoter 'something', which is already close at hand").

[44] BLOCH, E. "Building in empty spaces", en *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1988. 186-199. Citado por VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992. 13. (Trad. del A.).

[45]VIDLER, A. "Theorizing the Unhomely", en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. 576. (En página 11 de *The Architectural Uncanny* sale el mismo texto). (Trad. del A. Cita original: "*If actual buildings or spaces are interpreted through this lens, it is not because they themselves possess uncanny properties, but rather because they act, historically or culturally, as representations of estrangement. If there is a single premise to be derived from the study of the uncanny in modern culture, it is that there is not such thing as uncanny*

Una vez posicionado en este punto, Vidler esboza los grandes temas que desarrollará en su obra *The Architectural Uncanny,* varios de ellos adaptaciones de los que desgranó Freud en su obra *Lo siniestro* pero adaptados al contexto contemporáneo y al campo de la arquitectura. Algunos de esos bloques son la desmembración del cuerpo (arquitectónico); el ciborg como icono contemporáneo de la ambigüedad animado-inanimado; o el desenterramiento de la arquitectura oculta. En su conjunto, esta obra (y otras extensiones de ella, como su libro *Warped Space*) aporta, por un lado, una reinterpretación casi redentora al proponer un sólido cuerpo teórico-estético que hace de hilo conductor de cierta producción variada de lo más avanzado de los años ochenta; y, por otro, permite la infiltración del pensamiento de Freud en la especulación de la arquitectura real y alejada del surrealismo. Prueba de su influencia es que este ensayo será desde su nacimiento una referencia frecuente entre arquitectos y teóricos que a partir de los años noventa del siglo XX exploren este tipo de cualidades.

XII

Sugeríamos al comienzo de esta tesis que la inquietud se puede mover entre un amplio espectro, en un triángulo entre la calma o la euforia y el horror más explícito. Vidler y Eisenman analizan arquitecturas situadas en zonas intermedias de esa banda, en las que lo sublime, lo grotesco o lo siniestro conviven sin ningún tipo de predominio jerárquico con la belleza. Clausuramos

---

architecture but simple architecture that, from time to time and for different purposes is invested with uncanny qualities").

este recorrido con un análisis sobre otros dos casos muy distintos entre ellos pero situados en situaciones arquitectónicas extremas cercanas al horror, para dibujar la frontera marcada por ese tercer vértice. Proponemos como primer caso al artista español Isidoro Valcárcel, que proyecta en los años 80 del pasado siglo su *Torre para suicidas* perteneciente a la serie "Arquitecturas prematuras" (que además incluye *El castillo expugnable*, la *Colonia de chabolas,* el *Museo de la ruina*, que se derrumbaría en cualquier momento y la *Casa del Paro*, sin puertas de entrada y de salida). Este creador, Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007, reproduce aprovechando su formación técnica (trabajaba también como delineante en un estudio de arquitectura) un proyecto para un uso tan tabuizado como el suicidio usando un lenguaje gráfico aséptico, correcto y técnico en el plano; y un lenguaje escrito en la "memoria" del proyecto propio de la promoción inmobiliaria más comercial:

> "De no disponer de las instalaciones adecuadas, ni de los lugares especialmente indicados, proviene la necesidad de los suicidas de dispersar sus actuaciones utilizando para ello cualquier instalación urbana que sirva para sus fines, con el natural desaliento del resto de sus ciudadanos. Es por ello que se suministra documentación sobre una instalación que cuenta con todas las dependencias necesarias para quien desea acabar con su vida, sin las molestas reutilizaciones de monumentos, rascacielos, vías de ferrocarril, lagos, puentes, y demás estructuras que ven alterada sensiblemente su consideración urbana por tales transformaciones de uso.

> Así, en estas torres se dispone de todo tipo de instalaciones necesarias para el suicidio, lo cual, junto con la segura proximidad de una calle, otorga al suicida un abanico suficiente de texturas y superficies sobre las que definir su destino, tal como se indica en la planta de situación"[46].

Esta propuesta, plena de crudeza (estaba inspirada en casos reales de suicidios desde torres o desde el Viaducto de Madrid) pero también de ironía hacia una sociedad que mira a otro lado ante este problema, se posicionaría en un extremo de horror psicológico, que se va revelando conforme vamos desgranando la función de ese sobrio proyecto.

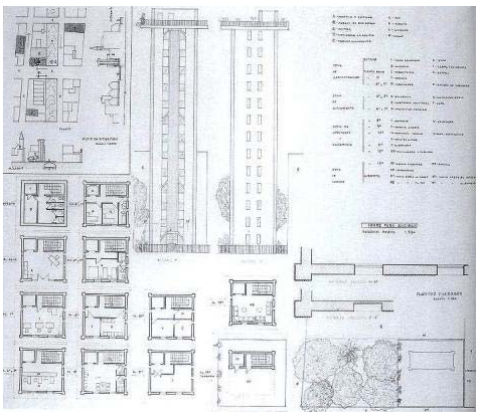


Figura 9. VALCÁRCEL, I. *Torre para suicidas* (*Arquitecturas Prematuras*), 1986.

En otro extremo se situarían propuestas en las que lo perturbador proviene de la agresividad de la forma, dentro de usos más "calmados". Para localizar un caso en esta línea recurrimos a una reseña de Virilio que nos parece de especial interés (sobre todo por lo que este filósofo, arquitecto y urbanista experimentó en su juventud en cuanto a la extraña relación entre la inquietud y la arquitectura). En su obra *La administración del miedo* (2010), centrada en la sociología del

[46] VALCÁRCEL, I. *Torre para suicidas* (*Arquitecturas Prematuras*), 1986. Fuente: https://lab4mpaa.wordpress.com/2014/01/18/despedida-vertical-torre-para-suicidas/

terror y la sombra de la tecnología desbocada, toca la arquitectura tangencialmente pero de un modo esclarecedor y severo. Poniendo en valor el expresionismo en el arte de comienzos del siglo XX, cuestiona el neo-expresionismo posterior que inunda lo estético hasta nuestros días (accionismo vienés, etc.) y advierte que este movimiento –que califica de academicismo de lo repugnante– ha acabado asaltando incluso a la mismísima arquitectura construida. Esto sería según este autor un síntoma inequívoco y definitivo de que algo va mal. Recordando sus tiempos juveniles en los que estudió los amenazantes búnkeres alemanes en la costa francesa que tanto influyeron en los diseños de Parent y él mismo (retomaremos este tema en el capítulo dedicado a Parent y Virilio) escribe sobre este tema, personalizando en el arquitecto Takamatsu, lo siguiente:

> "Hay muchas arquitecturas post-bunker que ya no son expresionistas sino neo-expresionistas, o que incluso se corresponden con el movimiento accionista vienés. Se han llegado a construir villas o apartamentos en los que el arquitecto trata de producir un estado de malestar físico y mental, y en los que el propio edificio genera una especie de tortura. Pensemos en Takamatsu, el arquitecto japonés que decía 'cuando alguien entra en una de mis casas quiero que tenga miedo de apoyarse en las paredes, que tenga la impresión que hay cuchillas en los rincones' […]. Para un arquitecto los ángulos son importantes. Pues bien, deseaba que ese elemento central en la arquitectura fuera cortante. Así es como se perpetúa la cultura de la repulsión mucho antes de que sus causas reales (guerras, horrores) hayan desaparecido. Adicionalmente, la repulsión reemplaza a la seducción típica de

> la arquitectura antigua tal y como puede verse en el barroco, o a la seducción por el volumen y el número áureo, y en tantos otros arquitectos. Hoy lo que se busca es producir rechazo[47]".

Curiosamente, comparando las reflexiones de Takamatsu con su arquitectura –que estudió en su día Félix Guattari– entendemos las primeras más como un catálogo de intenciones, ya que nos cuesta encontrar en su diseño algo tan centrado en la repulsión como lo que predica. En cuanto a Virilio, vemos que en su madurez se aparta de su interés juvenil por lo desasosegante, por su atracción al bunker. Del mismo modo, su diagnóstico de una parte de la arquitectura se acerca al que tenía previamente de una gran parte del arte en los terrenos de la degeneración y la enfermedad. Así, este autor sin citar las expresiones *entartete Kunst und Architektur,* con toda su agudeza e intuición, no deja de recordarnos a Max Nordau, padre del *Entartung*. En cualquier caso, si bien Virilio se interesa solo por las situaciones extremas y no tiene en cuenta otras en zonas intermedias del espectro, su "dedo en la llaga" es de gran utilidad para marcar el límite del campo de acción en el que nos vamos a mover a partir de ahora en esta investigación, más allá de la calma y de la euforia: entre las sutilezas de lo dionisiaco y siniestro más camuflados en la belleza y las estridencias de lo perturbador; entre el humor negro y el horror.

[47] VIRILIO, P. *La administración del miedo*. Madrid: Editorial Pasos Perdidos en coedición con Barataria, 2012. 70-71.

2. GÉNEROS, ESCENARIOS Y CASOS A ESTUDIO

Una vez recorrida la cadena introductoria de momentos relacionados con el papel de la inquietud en la arquitectura, se hace necesario para profundizar en esta indagación establecer, por un lado, una familia principal objeto de análisis; y, por otro, una serie de casos a estudio de esta, de modo que cada uno de estos sea complementario con el resto y esté, además, asociado a unos temas específicos. Sobre el linaje principal, proponemos desplazar el foco de la investigación de la arquitectura construida o construible de vanguardia a la que se sitúa en el mismo límite de la vida arquitectónica (extremófila), alejada y, en general, no construida; a una arquitectura más cercana a contaminaciones exógenas del mundo del arte (*entartete Architektur* o arquitectura desviada); en definitiva, lo que denominamos como *arquitectura negativa*.

Otra cuestión es cómo organizar y seleccionar los casos a estudio. En capítulos previos se han establecido diez temas o imágenes primordiales provenientes de las atmósferas de lo dionisiaco y de lo siniestro. Asociar a cada proyecto arquitectónico una imagen única se podría quedar corto, ya que se intuye que los casos a estudiar son susceptibles de evocar simultáneamente varias de las imágenes de esa variable. Por lo tanto, de cara a concretar un criterio taxonómico, y a partir de una familia inicial –la de la arquitectura alejada o desviada vinculada a la inquietud estética–, la primera cuestión será identificar unos *géneros* de partida que puedan contener varias de esas imágenes.

Para concretar esos géneros, se considera relevante en primer lugar valorar el contexto donde potencialmente se podría evocar la inquietud. Allí estableceremos su oscilación entre lo doméstico y lo extraño. Se propone a partir de ahí una categorización de géneros que contemplará tres estadios arquitectónicos teniendo en cuenta lo doméstico, lo extraño y la combinación

de ambos contextos. Por otro lado, y en un segundo nivel, no debemos pasar por alto en cada una de estas situaciones el origen de la inquietud estético-psicológica que pueda ser evocada: interior o exterior. A continuación, pasamos a esbozar las características de los tres géneros arquitectónicos propuestos que conformarían un capítulo cada uno, donde se establece una transición desde lo más familiar a lo más extraño:

- *Estadio 1*: *lo doméstico.* Este es el género de la arquitectura doméstica e íntima –la casa–, que debería ser tranquilizadora y refugio y que se convierte en una entidad amenazante, en una *endoamenaza* o *casa-trampa.* De este modo, la acepción oscura de *heimlich* (lo familiar en su versión negativa: lo secreto, misterioso, lo íntimo prohibido, lo que se debe ocultar por ser inasumible) tomaría cuerpo. La vía de escape sería en este caso el exterior, menos hostil que el refugio.

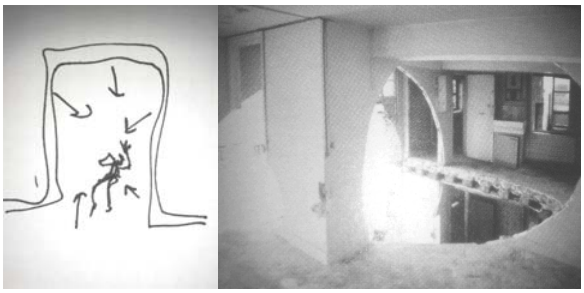


Figura 1. Imágenes de izquierda a derecha: amenaza doméstica (dibujo del autor), MATTA-CLARK, G., *Conical Intersect*.

- *Estadio 2: lo doméstico y lo extraño.* En esta situación, aparecen en escena extraños y desconocidos objetos arquitectónicos que amenazan desde fuera a la masa de refugio doméstico conocido y familiar, a la que se acoplan o aplastan en una mezcla contra natura. La *exoamenaza* refuerza la idea del exterior hostil que intimida colectivamente a la ciudad, que pasaría a ser una ciudad-invadida. La vía de escape es esta vez el interior, el refugio, aunque, no obstante, se insinúa que este tiene un aspecto de vulnerabilidad.

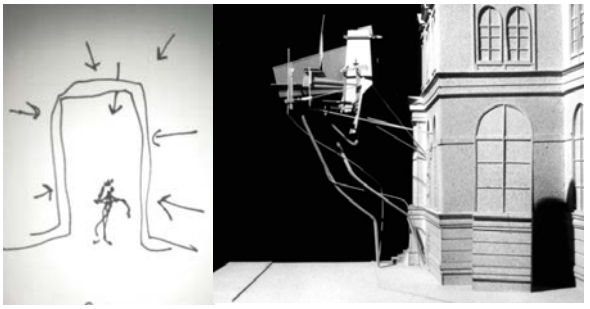


Figura 2. Imágenes de izquierda a derecha: amenaza exterior (dibujo del autor), WOODS, L., *Siteline Viena.*

- *Estadio 3: lo extraño.* El espacio amenazante deja de ser familiar y doméstico; es puro interior, sin fronteras detectables, un espacio no finito, descontrolado y desconocido absolutamente que se recorre y que carece de situaciones de reposo: es el mundo de los *circuitos abstractos* o *laberintos*. En este tipo de espacios no se habita, y se da una confusión e incluso pérdida psicológica del individuo que hace que no detecte vía de escape alguna. Aunque el peligro psicológico es interior, al borrarse la idea de frontera entre el espacio interior y exterior, este pasa a ser omnipresente.

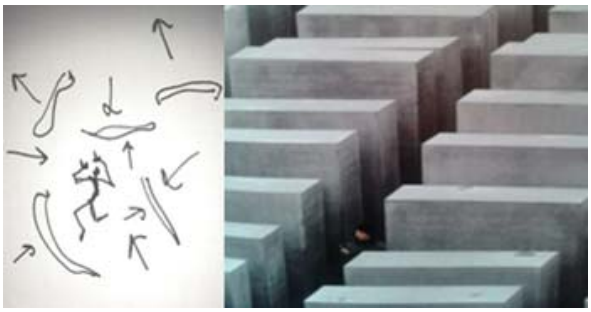


Figura 3. Imágenes de izquierda a derecha: amenaza psicológica (dibujo del autor), EISENMAN, P. *Monumento a las víctimas del Holocausto,* Berlín.

Una vez fijados los tres estadios o géneros, el siguiente paso es identificar qué *escenarios* o *especies* pueden pertenecer a esos tres ámbitos para construir una propuesta de *bestiario* arquitectónico. Asimismo, y para establecer un vínculo con el campo de la estética explorado en la primera parte de la investigación, debemos comenzar registrando una primera variable en cada especie, esto es, una de tipo estético-psicológico que contemplaría las imágenes de lo dionisiaco y lo siniestro. Las especies propuestas y las imágenes asociadas serían las siguientes:

- *Escenarios 1 y 2.* En el primer capítulo (lo doméstico), cuyo género es la *casa-trampa,* se identifican dos especies: la *casa herida* (con todas las asociaciones al dolor primordial, pérdida de la seguridad por las aperturas forzadas al exterior, etc.) y la *casa biológica* o *intrauterina* (con su correspondiente ambivalencia protección-amenaza). Ambas podrían llegar a compartir la imagen de la deformación dionisiaca. En cuanto a un imaginario, la casa rota evoca la imagen de la *herida-amputación* de lo siniestro, mientras que la casa biológica recogería los

temas de la misma categoría estética de la ambigüedad animado-inanimado y el asco atávico.

- *Escenarios 3 y 4.* En el siguiente capítulo (lo doméstico y lo extraño), cuyo género es la *ciudad invadida,* se señalan dos especies: *ectoparásitos* y *colmenas*. Los primeros son objetos arquitectónicos pequeños y extraños que se acoplan a la masa convencional doméstica arquitectónica. En el segundo caso, masas arquitectónicas gigantes y desmesuradas invaden y aplastan, como una nueva especie superior y desconocida, la arquitectura preexistente familiar. Ambas comparten la imagen dionisiaca de la mezcla de lo que no se debe mezclar, en este caso, de una arquitectura *alienígena* con una convencional. Sobre otros temas a tratar, la arquitectura parasitaria recupera del mismo modo que el capítulo anterior las imágenes de la ambigüedad animado-inanimado y el asco atávico. Por su parte, la arquitectura de colmena tratará imágenes dionisiacas de manipulación de escala –gigantismo–, multitud y demofobia y la imagen de lo siniestro de la repetición obsesiva.

- *Escenarios 5 y 6.* En el último capítulo (lo extraño) se identifican los espacios de confusión y descontrol, como pueden ser los *circuitos* o *laberintos*. Estos configuran uno de los arquetipos arquitectónicos más obsesivos en la humanidad desde tiempos inmemoriales y una de las materializaciones de lo dionisiaco y de lo siniestro, como se comprobará más adelante. Asimismo, en este género intuimos dos especies: el *circuito aéreo* y el *circuito semienterrado*. Sobre las imágenes recurrentes en este tipo de espacios, se detectan la

repetición obsesiva y los sistemas cerrados de lo siniestro y el circuito dionisiaco.

Igualmente, en cada especie analizada añadiremos dos variables más, como sugeríamos al arrancar la parte primera de la tesis. Por un lado, si queremos enfocarnos no en la arquitectura construible o construida de vanguardia, sino en la de tipo extremófilo, desviada o negativa, debemos añadir la variable de las prescripciones arquitectónicas a desobedecer, que son las que hemos propuesto en la introducción de esta segunda parte de la investigación y que volvemos a recordar de modo sintético en función de las relaciones del objeto arquitectónico: consigo mismo (fragilidad estructural, precariedad de la envolvente, anomalía formal, opacidad, degradación, asco); con su contexto arquitectónico y urbano (invasión más allá de su zona de ocupación natural, disarmonía entre forma/tamaño con el contexto); con el usuario (incomodidad, inocupabilidad, inutilidad, pérdida, claustrofobia, agorafobia, vértigo); y con el arquitecto (sublevación contra el arquitecto, ausencia de arquitecto). Con el mismo objetivo añadiríamos una última variable, la de la narrativa, de modo que la arquitectura se aproximase al campo de la literatura, más proclive a las contaminaciones de lo sublime por su carácter más etéreo que matérico.

El siguiente paso consiste en asociar cada especie arquitectónica a un caso a estudio concreto. ¿Con qué criterio escoger a los arquitectos o artistas y sus creaciones en estos casos? Comparemos para ello la pauta con la que Vidler seleccionó los casos a estudio en su obra *The Architectural Uncanny*. Este autor explora lo *Unheimlich* en arquitectos de vanguardia y vinculados a la disciplina: Eisenman, Tschumi, Arets, Hedjuk, Coop Himmelb(l)au, OMA, Stirling, entre otros. Se trata de arquitectos que manejan lo inquietante para

producir unas propuestas que formen parte del legado cultural arquitectónico de su época, construido o proyectado, pero construible. Son en ese sentido propuestas en las que lo *Unheimlich* actúa como una vacuna desde dentro del sistema no para destruirlo, sino para reforzarlo[1]. Por nuestra parte, tal y como nos marcamos en los objetivos de esta tesis, diseccionaremos situaciones arquitectónicas más fronterizas que las planteadas por los arquitectos seleccionados por el crítico norteamericano, estando Eisenman en un punto de intermediación. De este modo, ampliamos el espectro de Vidler e incluimos a figuras como Matta-Clark, R&Sie(n), Parent y Virilio, Superstudio o Woods, que no fueron analizados en *The Architectural Uncanny* (con la excepción de Eisenman). Otra diferencia con respecto a Vidler, es que este explora arquitecturas de los años ochenta en un periodo muy acotado. En esta investigación extendemos el marco de acción hacia una de las raíces principales de esta tendencia (años sesenta-setenta, en los movimientos de Arquitectura Radical en Europa y sus derivaciones en Estados Unidos: Parent y Virilio, Superstudio y Matta-Clark); y también hacia sus ramificaciones en los años noventa y finales de siglo (R&Sie(n), Eisenman, Woods), buscando un cara a cara entre ambos periodos. En paralelo, estableceremos un contraste geográfico, y por ello se apuesta por dos miradas cruzadas que abordaron la misma cuestión desde dos regiones complementarias: un enfoque norteamericano, muy concentrado en la emergente Nueva York, donde

[1] Artistas o arquitectos más distópicos y alejados de la disciplina como Roberto Matta o Frederick Kiesler también son tenidos en cuenta en la obra de Vidler, pero no configuran casos a estudio propios, sino que son analizados como precedentes.

coincidieron Matta-Clark, Eisenman y Woods; y otro europeo, más disperso en varias ciudades con un peso clásico y decadente especialmente intenso como Florencia y París, donde comenzaron sus trabajos Superstudio, Parent y Virilio y R&Sie(n) respectivamente.

Asumiendo las grandes diferencias entre los arquitectos elegidos, se busca como común denominador su voluntad, leve o intensa, de asomarse o incluso de bajar a los *infiernos* de la arquitectura –siguiendo la estela de las fotógrafas de *Humanario*–. En su viaje se alejarían del núcleo del marco disciplinar arquitectónico, ya que hay una intención de recrear historias o poemas arquitectónicos generalmente dibujados (Woods, Parent, R&Sie(n), Superstudio) y excepcionalmente construidos (Eisenman) o de-construidos (Matta-Clark). Este distanciamiento y la gran ausencia de prejuicios en las zonas periféricas donde se mueven nos permitirá identificar con mayor nitidez los elementos clave del objeto de investigación. Por otra parte, los casos a estudio principales se entremezclarán con ejemplos de apoyo del mundo de otras disciplinas externas –principalmente del arte y la literatura– que tocan la arquitectura tales como: Hoffmann, Piranesi, Hugo, Kircher, Desiderio, Clerici, Meidner y Melvin Charney entre otros.

Pasamos a continuación a justificar los criterios de selección, siguiendo el orden de su aparición en la investigación, de los arquitectos y creadores propuestos para entender su relación con el tema en cuestión y su complementariedad, así como la especie arquitectónica asociada en cada caso:

- Matta-Clark. Este artista es elegido por su actitud en los dominios ambivalentes de lo que él llama *anarquitectura,* donde se da una nostalgia de la vida pasada y, a la vez, una crítica a la vida burguesa y familiar. Su huella más característica son las heridas, amputaciones y

deconstrucciones performativas de edificios abandonados a su suerte, desafiando los atributos de seguridad y confort propios de la arquitectura doméstica, lo cual nos permitirá abordar los aspectos de la disección de lo siniestro entre otros y las subversiones del hogar. La especie a analizar en este caso será la *casa-herida* (Capítulo 3. Epígrafe 3.2).

- R&Sie(n). Se propone incluir a este grupo de arquitectos en nuestra indagación por su interés en incorporar a la arquitectura procesos patógenos relacionados con el asco biológico (que vincularemos al asco como tema de lo siniestro según Trías), el terror cibernético y la ausencia misma del arquitecto en el proceso proyectual. En nuestro caso, pondremos el foco en su proyecto de la casa *Mosquito Bottleneck House* como casa-trampa o *casa biológica* muestra de la especie de lo *intrauterino* como anomalía de lo doméstico (Capítulo 3. Epígrafe 3.3).

- Superestudio. Escogemos a este equipo por su cuestionamiento y parodia de la existencia misma de la arquitectura como herramienta útil en la sociedad capitalista, y también por sus contradicciones (paralelamente es capaz de plantear propuestas totalmente aceptables en los círculos del *statu quo* arquitectónico). El Monumento Continuo se posiciona en el primer frente anti-arquitectónico, y por ello analizaremos esta propuesta distópica. Esta arquitectura sin atributos será tratada como especie de la *colmena invasiva* de la ciudad: sin arquitecto, sin habitantes y en un proceso de pura metástasis (Capítulo 4. Epígrafe 4.2).

- Lebbeus Woods. Se incluye a este arquitecto por poner en tela de juicio las leyes básicas de la arquitectura como la estabilidad, lo predecible, la utilidad, la ocupación o lo armónico. También coquetea con la complejidad, el asco y lo cibernético. Estudiaremos una serie de proyectos suyos que, como especies de *objetos parasitarios* en distintas situaciones, invaden la masa urbana construida en distintas escenas que podríamos asociar a la "mezcla contra natura" propia de lo dionisiaco (Capítulo 4. Epígrafe 4.3).

- Parent y Virilio. En teoría posicionados en su propuesta utópica de una arquitectura oblicua, se incorporan a nuestro grupo de casos al proponer una relectura de su producción como un *fake* o falsa utopía que encubre una distopía entre irónica y atroz, emparentada con la rechazable arquitectura del búnker y de la central nuclear que tanto atrajo a estos autores. Escogeremos como caso a estudio principal uno de los últimos proyectos de Parent de la especie de los *circuitos aéreos* por sus vínculos con lo laberíntico: sus dibujos de *les spirales-ponts* y *les ondes* (Capítulo 5. Epígrafe 5.2).

- Eisenman. Representante de la arquitectura *poshumana,* una arquitectura que se genera mediante leyes que se desarrollan por sí mismas al margen de los sentimientos, propia de un momento de apoteosis del estructuralismo. De este arquitecto incluiremos el único proyecto construido de la serie de casos: el Monumento del Holocausto de Berlín, como especie de *circuito semienterrado* y de ciudad abstracta autónoma, que nos permitirá analizar tanto aspectos

propios de lo laberíntico como de lo siniestro en cuanto a "algo familiar y reprimido que se muestra" (Capítulo 5. Epígrafe 5.3).

Según la secuencia de casos planteada, estos se suceden en la investigación en tres ciclos de vida arquitectónicos o estadios. Comenzaríamos en un estado de deconstrucción, desmontaje o desmaterialización de la arquitectura real construida del que se encarga Matta-Clark. A continuación, entraría en escena un estado de ensoñación o evocación, donde R&Sie(n), Superstudio, Woods y Parent imaginan –sin aspirar a construir– distintas especies arquitectónicas. Finalmente, se cerraría el ciclo en un estado de materialización real y construcción en el caso del Monumento del Holocausto de Eisenman.

Aunque estos autores no militan en un grupo especulativo común y son especialmente divergentes, resulta de gran interés recordar el cruce de influencias, ninguneos, admiraciones o polémicas entre ellos[2]. Por ejemplo, sería apasionante explorar con más profundidad la coincidencia en el tiempo en el bullicioso Nueva York de los años setenta de los jóvenes Matta-Clark, Eisenman y Woods. Solo por ilustrar este cruce de personalidades, abrimos un paréntesis para recordar el choque entre dos de nuestros protagonistas: en 1976, Eisenman, junto a Andrew McNair, organiza la exposición *Idea as Model,* a la que invita a Matta-Clark. Esa muestra ponía en tela de juicio la arquitectura únicamente válida en cuanto a cuerpo construido, y podría haber

[2] Podríamos mencionar la excepción de Superstudio y Parent, asociados al movimiento de la Arquitectura Radical.

sido un punto de confluencia y de aprendizaje mutuo entre dos de las grandes promesas emergentes de su generación, Matta-Clark y Eisenman, que, además, habían estudiado en la misma escuela de arquitectura en la Universidad de Cornell. Sin embargo, el incidente de la acción de Matta-Clark *Window Blow-out* (donde literalmente rompió los cristales de la sala de exposición a perdigonazos, cobrando vida las fotos de cristales rotos que exponía), escenificó un punto de ruptura con Eisenman. Hasta tal punto fue ese distanciamiento, que aunque la obra de Matta-Clark *Window Blow-out* permaneció en la exposición, no fue incluida en el posterior libro sobre esta *Idea as Model* que publicó Eisenman en 1980 junto a Richard Pommer. Este alejamiento personal tendría su reflejo en una imposible reconciliación entre sus distintas estrategias para cuestionar la arquitectura (Eisenman desde dentro y Matta-Clark desde fuera). Cerramos este paréntesis no sin recordar que el mismo año del incidente es también importante para el tercer creador norteamericano elegido, Woods. En 1976, tras una década trabajando en distintos estudios, se independiza en Manhattan como arquitecto, aunque su obra será eminentemente especulativa y se moverá por los terrenos de la distopía. El escaparate principal en sus comienzos será la sala inaugurada en 1981 *Storefront for Art and Architecture,* centro de exposición y discusión donde Woods participará activamente. Esta plataforma le permitirá, en una actitud muy estratégica, apostar por una tercera vía experimental, no matérica ni performativa como la de Matta-Clark.

Mientras tanto, al otro lado del Atlántico, nos encontramos con una generación de arquitectos que han nacido al finalizar la Segunda Guerra Mundial en una Europa deprimida. En Italia y dentro del movimiento de la Arquitectura Radical, destaca el equipo Superstudio y su reconocida e irónica doble militancia, que les llevó a participar simultáneamente en dos secciones

rivales de la *Triennale* de Milán de 1973, polarizada entre la sección de arquitectura acaparada por la *Tendenza* (comisariada por Aldo Rossi) y la sección de diseño (coordinada por Sottsass) con diseños del ámbito de la Arquitectura Radical. Capaces de influir tanto en la *Tendenza* como en un joven Koolhaas, como adelantamos en el capítulo anterior, su intensidad creativa como grupo sería, sin embargo, efímera. En la misma época, un joven y prometedor Parent (sin olvidar su corta pero intensa colaboración con nuestro ya conocido Virilio en el grupo *Architecture Principe*, también asociado al movimiento radical), el gran maestro de lo torcido en Francia, tendrá un recorrido más largo y constante durante toda su vida.

Estas muestras de historias revelan en definitiva que estos nombres seleccionados actúan como francotiradores no coordinados entre sí. Ni siquiera se considera que toda su obra se mueva en términos de inquietud estética y psicológica en muchos casos. Pero todos ellos, de modo puntual o constante, actúan como una versión contemporánea de los goliardos o vagantes medievales, puntuales *aguafiestas* de la arquitectura como garante del orden social y universal en cuanto a su cualidad domesticada. Lo admitan o no, entendemos que se mueven en el terreno del humor negro y lo absurdo, caldo de cultivo del horror encubierto, disparando desde una tierra de nadie, en las afueras de la disciplina. Este terreno tiene recorrido: desde situaciones próximas a lo irónico y festivo (en las que intuimos que algo se va a torcer), hasta situaciones que, sin pertenecer explícitamente al horror, sí tienen una voluntad de acercarse a esa frontera. Podría decirse en definitiva que actúan en una zona en la que reina una ambigüedad propia de lo dionisiaco (que no podía desprenderse de lo apolíneo) y de lo siniestro (en donde lo extraño no podía prescindir de lo familiar) y que exasperaría al siempre vigilante dios de la arquitectura Jano.

3. ANOMALÍAS DOMÉSTICAS

3.1. RETORNO A ÍTACA

Figura 1. Imagen izquierda: PIRANESI, G.B. *Vista de tres cámaras sepulcrales de la Roma clásica junto a vivienda romana*, Roma (grabado). Imagen derecha: MATTA-CLARK, G., *Conical Intersect,* París.

3.1.1. La amenaza doméstica. Casa y cuerpo

En la introducción de esta tesis hablamos de Hestia, diosa griega del hogar y de la construcción de casas, como deidad protectora e inviolable, que resistió incluso al intento de violación del hijo de Dioniso, el fálico Príapo. ¿Qué habría sucedido si la protectora Hestia se hubiese transformado en una caprichosa y amenazante diosa? Sencillamente, no sería asumible para el griego clásico, que para evitar mitológicamente esta posibilidad la apartó del Olimpo –donde solo había disputas y traiciones–, cediendo su asiento olímpico precisamente a Dioniso. Pasando del mito de la diosa a otro más terrenal, también podemos reparar en el regreso de Ulises a Ítaca. El héroe homérico, que sorteó todo tipo de trances en la guerra de Troya y en la *Odisea,* no podía imaginarse que el

peligro más temible le esperaba al regresar a su propio hogar u *oikos,* en el mismísimo palacio de Ítaca.

Los mitos aludidos escenifican que la sensación de la hostilidad del hogar u *oikofobia* (como habitante o como invitado) es para la que menos estamos preparados. Se asocia a la quinta columna de la guerra en tu propia ciudad, a la traición familiar o del propio clan, al enemigo infiltrado y camuflado y a la enfermedad degenerativa. La arquitectura, por su parte, y en un momento dado, podría evocar este tipo de emociones de angustia en un lugar familiar del que huir, en un espacio que dejase de ser refugio para convertirse en amenaza. Todo esto anticipa dónde nos vamos a situar en este capítulo, en un terreno entre el sosiego típico de lo doméstico y la pesadilla, en el contexto freudiano de lo *siniestro vivenciado.*

En el mundo de lo cotidiano, incluso las más pequeñas anomalías pueden producir desasosiego. Podemos recordar desde los leves desplazamientos de huecos que materializó Erik Gunnar Asplund en la Villa Snellman en Djursholm (1917-19), hasta las imágenes sutilmente manipuladas de *Bay Area* (San Francisco, 2007) de la fotógrafa Leigh Merrill. También estas adulteraciones pueden ser mucho más intensas, como sucede con la acción del mismo año *Inversion Tunnel House* en el barrio de Montrose en Houston (Texas) de los artistas Dan Havel y Dean Ruck (donde lo perturbador en esta operación no es el túnel en sí, sino el hecho de que esté empotrado en una casa convencional).

Figura 2. Imagen superior: ASPLUND, E. G. Villa Snellman. Imagen intermedia izquierda: MERRILL, L. *Convergence*. Imagen del barrio de Bay Area, San Francisco. Imagen intermedia derecha: SITE ARCHITECTS. *Best Mall.* Imagen inferior: HAVEL, D. y RUCK, D. *Inversion Tunnel House.* Montrose Neighbourhood, Houston.

En estos ámbitos contamos con la casa, pero asimismo es posible recurrir a otros usos domésticos asociados a lo residencial. Este sería el caso por ejemplo de la cadena de supermercados *Best Mall* (1970-1984) de Site Architects, donde las operaciones de *herida* en un Centro comercial estándar no deberían incitar a la tranquilidad de las familias que van a comprar allí.

Estas visiones nos recuerdan lo poco acostumbrados que estamos a mezclar lo familiar y lo irracional. Para aproximarnos a esta situación fijamos la mirada en la obra de Kafka. En el epígrafe dedicado a lo siniestro en la primera parte de la tesis, se hablaba de la confrontación que establecía Camus (refiriéndose al autor checo) entre la *vida cotidiana* y la *inquietud sobrenatural*. Según el filósofo francés, en la intersección de ambos mundos se daría el caldo de cultivo de lo absurdo, pero también de lo trágico[1]. Y sería la lógica (absurda) la que dinamizaría este último efecto. Para reforzar este argumento el autor nos recuerda cuál era la verdadera preocupación de Gregorio Samsa, el viajante de comercio protagonista en *La Metamorfosis:*

> "Por eso lo único que le preocupa de su singular aventura que le convierte en araña es que a su patrón le molestará su ausencia. Le crecen patas y antenas, su espinazo se arquea, su vientre se llena de puntos blancos y no diré que esto no le asombre […] pero solo le causa un ligero fastidio"[2].

[1] CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. *El hombre rebelde.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1967. 100. "Quien quiera simbolizar esa absurdidad tendrá que darle vía mediante un juego de contrastes paralelos. Por eso Kafka expresa la tragedia mediante lo cotidiano y lo absurdo mediante lo lógico".
[2] *Ibid.,* 99.

El texto propone que no era la fastidiosa metamorfosis lo que le realmente angustiaba a Samsa, sino qué explicación podría dar a su jefe por no poder ir a trabajar con ese aspecto: inquietud absurda pero simultáneamente lógica. Lo cotidiano vivenciado en el campo de la literatura (por ejemplo, pensamos en la profesión de Samsa: viajante de comercio) se proyecta en este capítulo en lo cotidiano de la casa y sus anexos convencionales del día a día en el campo de la arquitectura, donde seremos testigos de diseños sometidos a adulteraciones antidomésticas: algunas serán irreconocibles como arquetipo de casa. Otras serán identificables, pero se hallarán inmersas en un proceso de manipulación contra natura. En definitiva, en estas situaciones se superpondrá lo absurdo (la casa no debería sufrir estas extrañas transformaciones) y simultáneamente se aplicará una lógica, en el sentido de pasar de lo convencional a lo absurdo de un modo riguroso, coherente y hasta sus últimas consecuencias.

Para empatizar con estas metamorfosis como una experiencia psicológica y estética de inquietud, no deberíamos mirar la casa como un elemento frío y un mero contenedor abstracto. Por el contrario, se podría vincular ese refugio a un *cuerpo* vivo que participase de la ambigüedad animado-inanimado del maniquí. La experiencia acumulada en el campo del psicoanálisis y de la estética nos sugiere que este fenómeno se daría pensando en la casa como metáfora o como símbolo del cuerpo, según el caso.

Figura 3. Casa y su metáfora en un cuerpo humano. COHN, T. "Libro III de Medicina" en *Ma´aseh Tobiyyah.* Ilustración recogida por Carl G. Jung en "Acercamiento al inconsciente".

Esta asociación se daría de dos modos. Por un lado, se produciría un retorno del cuerpo mediante la metamorfosis de una entidad arquitectónica en un cuerpo biológico. Por otro lado y paralelamente a las asociaciones entre arquitectura y cuerpo que dicta la tradición clásica vitruviana, la casa ha sido desde siempre uno de los símbolos del cuerpo humano que utiliza nuestro inconsciente, como apunta Jung. En su barrido de visiones simbólicas en su última obra "Acercamiento al inconsciente", cita del siguiente modo una imagen onírica recogida siglos antes por el intérprete de sueños Artemidorus de Daldis (siglo II d.C.) descrita en la enciclopedia hebrea del siglo XVIII *Ma´aseh Tobiyyah* (*El trabajo de Tobías*, Venecia, 1707) de Tobias Cohn: "El fuego devorando la casa", siendo la casa símbolo del cuerpo. A esta cita añade la imagen de una casa y su doble en un cuerpo humano. Leyendo simultáneamente el sueño y la imagen, se establece la identificación entre ambas entidades, así como entre sus partes: "En el sueño de Artemidorus citado en esta página, una casa ardiendo representa la fiebre. El cuerpo humano es representado con frecuencia por una casa. En una

enciclopedia hebrea del siglo XVIII se comparan en detalle el cuerpo y la casa: las torretas son las orejas, las ventanas son los ojos, un horno es el estómago, etc."[3].

Por su parte, en un contexto de ensoñación poética es posible imaginar la casa y su intimidad como un segundo cuerpo en primera línea de frente, como un ente protector. En la confrontación casa (acogedora)-universo (hostil) que plantea Bachelard –en el capítulo "La dialéctica de lo de dentro y lo de fuera" de *La poética del espacio*– este recoge en un bello párrafo de la novela *Malicroix* (1948) de Henri Bosco la descripción en plena tormenta de la casa *La Redousse* que describe de este modo:

> "Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras de suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables […] el ser ya humano donde yo refugiaba mi cuerpo no cedió ni un ápice a la tempestad. La casa se estremeció contra mí como una loba, y por momentos sentía descender su aroma maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre"[4].

Apoyándose en el texto de Henri Bosco, Bachelard habla de la positividad de la casa, dándole un carácter humano y maternal. No obstante

[3] JUNG, G. C. "Acercamiento al inconsciente", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 79.
[4] BOSCO, H. *Malicroix*. Citado por BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 77.

este autor no esquiva su posible negatividad, como un refugio que desobedeciese a su misma esencia. Al comentar un extracto sobre un hogar inhóspito en las *Cartas a una música* de Rilke, Bachelard se imagina "un 'negativo' de la casa, una inversión de la función de habitar"[5]. También escribe más adelante sobre este fenómeno inspirado por Rilke: "Sabemos bien que estamos más tranquilos, más seguros, en las calles, donde no habitamos más que de paso"[6]. En este tipo de situaciones *negativas* se evoca un espacio que no es refugio del afuera y que es agresivo como un exterior. La amenaza proviene del interior, de la propia mutación hostil del cuerpo doméstico. Y pensando en una vía de escape, nos viene a la memoria otro fragmento de Bachelard sobre este tipo de espacios paradójicos:

> "El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío… En este drama de geometría íntima, ¿dónde hay que habitar? […]. El miedo no viene del exterior […]. El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos ir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un horrible afuera-adentro"[7].

La reflexión de Bachelard verbaliza los atributos de todo un género: lo doméstico-hostil. La literatura del Romanticismo será pionera en este tipo de atmósferas y se encargará, por un lado, de escribir sobre casas como si fuesen

[5] BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 74.
[6] *Ibid.,* 75.
[7] *Ibid.,* 256-257.

uno más de los protagonistas de una obra –otorgándoles el atributo de lo corporal y anímico–; y, por otro, asignando a ese cuerpo un carácter hostil de cara a sus habitantes o invitados. Vidler, en el capítulo "Unhomely houses" de *The Architectural Uncanny,* realiza un estudio de este tipo de hogares recurriendo a las fuentes de la literatura del Romanticismo que, desobedeciendo a su naturaleza, se nos hacen agresivas, *unhomely* o *unheimlich*. En este periodo se hace fuerte la tradición de las casas encantadas como seres vivos, como la casa de Usher de Edgar Allan Poe, caso que nos recuerda Vidler. Otro ejemplo significativo que propone el mismo autor es la *Maison vissonee* (Pleinmont, Guernsey, 1886), casa real que obsesionó a Victor Hugo, quien la visitó y dibujó hasta en tres ocasiones. Cita sobre esta construción Vidler al propio Hugo cuando habla de los dos huecos de ventana sin cristal, que le recuerdan a "ojos sacados de sus órbitas"[8], asociando esa casa a un cuerpo (insinuando quizás entre líneas el castigo edípico de la amputación de los ojos).

[8] VIDLER, A. *The Architectural Uncanny. Essays in the modern Unhomely.* Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 20. (Trad. del A. Cita original: "*One would say that the empty holes where two gouged-out eyes"*).

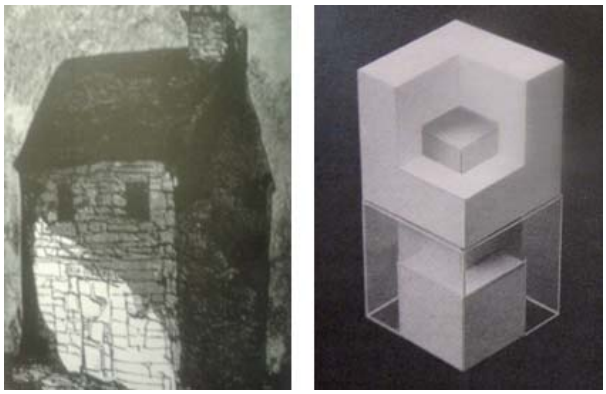


Figura 4. Imagen izquierda: HUGO, V. *Maison vissonee*. Imagen derecha: EISENMAN, P. *House XI.*

Las fuentes del Romanticismo en las que se apoya Vidler sirven a este autor como punto de partida para abordar nuevos casos de casas *unhomely* o *unheimlich* de arquitectos de vanguardia. De estos creadores indaga sobre varios ejemplos de viviendas no construidas de los años ochenta del pasado siglo –como las casa Meier-Hahn (1980) y casa Vektor II de Coop Himmelblau, analizadas en el capítulo "Architecture Dismembered" y la *House XI* y la *Fin d´Ou T Hou S* (1983) de Peter Eisenman en "Shifting Ground"[9]. A continuación reproducimos el siguiente texto del autor norteamericano que escenifica, al referirse a la serie de casas de Eisenman, el asalto a lo doméstico:

> "[…] la ostensible y a menudo repetida intención, intención de esta serie de desestabilizar su objeto aparente –la casa, núcleo y origen de la arquitectura–

[9] Capítulo publicado parcialmente antes de la edición de *The Architectural Uncanny* en el artículo "After the End of the Line" (Después del fin de la línea), que a su vez fue publicado en la revista ARQUITECTURA del COAM en 1988.

> atacando sistemáticamente todos sus elementos de estructura y significación, desde la cubierta hasta el sótano, aludiendo a todo supuesto funcional o mental, destapando, finalmente, la casa de 'la condición de ser casa' y de la nostalgia, parecería proponer una unidad de intención inatacable"[10].

Por nuestra parte haremos una relectura de casos de otros creadores cuya pulsión por desestabilizar la casa será aún menos disimulada. Recurriremos primero a un artista con formación de arquitecto de los años setenta, Matta-Clark, del que analizaremos sus propuestas de la *casa-herida.* A este artista lo enfrentaremos con un equipo de arquitectos más contemporáneos de final del siglo XX como son el equipo francés R&Sie(n) y su *Mosquito Bottleneck house,* que enmarcaremos en el linaje de la *casa-biológica.* Sin embargo, antes de entrar a fondo en estos dos casos a estudio debemos demorarnos en un análisis previo y hacer una introducción sobre las dos especies sugeridas.

3.1.2. Casa biológica

Del imaginario de la arquitectura no tranquilizante surge el caballo de Troya, arquetipo que experimenta simultáneamente varias de las imágenes tratadas hasta ahora. Por un lado, se trata de un objeto con reminiscencias de ser vivo y de órgano biológico, moviéndose en la ambigüedad siniestra entre lo animado y lo inanimado; y, por otro, al presentarse hueco, adquiriría una naturaleza arquitectónica emparentada con el maniquí. Si, además, le negásemos la

[10] VIDLER, A. "Después del fin de la línea", en ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Nº 270. Madrid: COAM, 1988. 92.

necesidad vital de invadir un cuerpo externo, determinásemos que debe comportarse como un ser doméstico y le añadiésemos la cualidad de lo blando o informe, esbozaríamos entonces los atributos de la especie de la casa biológica. En este ámbito estaríamos hablando de prosopopeyas arquitectónicas o edificios con forma de cuerpo[11]. Y, en muchos casos, según Vidler de edificios con aspecto de fragmento de cuerpo (visión que según él comenzó con lo sublime del Romanticismo):

> "El cuerpo llegó a ser más un objeto de nostalgia que un modelo de armonía, manifestándose en el arte en series de fragmentos irreconciliables. Las 'partes' por ejemplo, en la historia de Frankenstein de Mary Shelley, que nunca podrían ensamblarse salvo para crear un monstruo"[12].

Para este autor, la vuelta por nostalgia del cuerpo mediante sus partes, tal y como ilustra con el cuento de Frankenstein, se produciría de un modo encubierto. Pero dentro de estas partes u órganos habría uno que adquiriría especial protagonismo, uno reivindicado en su día por los surrealistas: el útero materno sacado a la luz, como antepasado primigenio de cualquier arquitectura:

---

[11] Definición de *prosopopeya* del *Diccionario de la lengua española* de la RAE: "Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas o abstractas, acciones y cualidades propias de seres animados". Término citado en la obra de CAPITEL, A. *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Sevilla: Tanais Ediciones, 2004. 119.

[12] VIDLER, A. *The Architectural Uncanny*: *Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 77. (Trad. del A. Cita original: "*The body became more an object of nostalgia than a model of harmony, manifested in art as a series of irreconcilable fragments. The 'parts' for example, in Mary Shelley´s story of Frankenstein, that never could be assembled but a monster*").

> "Contra el racionalismo de los modernos, los surrealistas apelaron a una arquitectura más responsable hacia las necesidades psicológicas. Lo que Tristán Tzara llamó 'una arquitectura intrauterina' […] construcción 'uterina' que de la cueva a la gruta y la tienda de campaña, comprendía las formas fundamentales del habitar humano"[13].

En este punto queremos recuperar las reflexiones de Juan Antonio Ramírez en su obra *Edificios-cuerpo,* ya que este autor analiza también este tipo de especies dando un enfoque en nuestra opinión complementario al de Vidler. Por un lado, al referirse a Finsterlin, creador pionero de este tipo de especies, coincide en que ese *habitar* se produce en una atmósfera intrauterina: "[…] en el interior de la nueva casa […] [uno se sentirá] como el habitante interior de un organismo, errando de un órgano a otro, simbiótico donante y receptor en un gigantesco seno materno fosilizado"[14].

[13] *Ibid.,* 151. (Trad. del A. Cita original: "*Against the cold rationalism of the modernists, the surrealists called for an architecture more responsive to psychological needs: what Tristan Tzara termed 'an intrauterine architecture' […] 'uterine' construction which, from the cave to the grotto and the tent, comprised the fundamental forms of human habitation*").

[14] FINSTERLIN, H. *Der Inerraum*. 230. Citado por RAMÍREZ, J.A. *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 65-66.

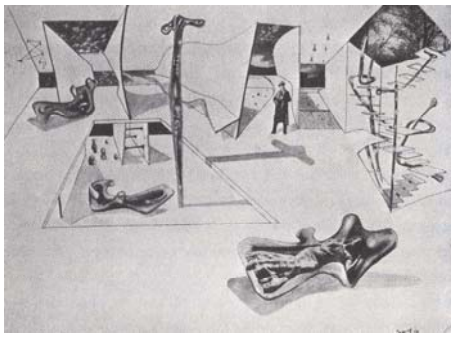


Figura 5. Imagen izquierda: FINSTERLIN, H. *Casa Nova* (1920). Staatsgalerie, Stuttgart. Imagen derecha: MATTA, R. *Mathématique sensible - Architecture du temps*, publicado en la revista *Minotaure* en 1938.

Otro creador de referencia en el que se fijan el investigador norteamericano y el español en el marco de este tipo de propuestas es el pintor chileno Roberto Matta Echaurren. En el artículo "Mathématique sensible - Architecture du temps", publicado en la revista *Minotaure* en 1938, este artista muestra una imagen erótica y visceral de un apartamento dedicado a los sentidos. Ramírez se refiere a este diseño como una "arquitectura blanda que aludiría al interior del cuerpo"[15]. Por su parte Vidler, al analizar la misma propuesta, indica que esta "[…] era un ataque deliberado a los lugares comunes del hogar burgués"[16]. La escalera y el gran hueco horizontal sin la protección de una barandilla, chirriantes para una mentalidad

[15] RAMÍREZ, J.A. *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 69.
[16] VIDLER, A. *The Architectural Uncanny*: *Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 153 (Trad. del A. Cita original: *"[…] was a deliberate attack on the common places of the bourgeois home*").

burguesa, sugieren a este autor "una verdadera máquina de *vértigo*"[17]. Pero este peligro convive con la sensualidad de los muebles y materiales envolventes (caucho inflable, corcho, papel…) que son blandos, ondulantes y eróticos, como la propia pintura del Matta. Por otro lado, aunque las reminiscencias intrauterinas no sean tan evidentes como en la casa de Finsterlin, estas sí son reconocidas por el propio Matta al referirse a su propuesta, que describe como un "cuerpo insinuado como en un útero, en una matriz basada en nuestros movimientos"[18].

Tras Matta, ambos autores prestan una especial atención dentro de esta línea intrauterina a la figura de Frederick Kiesler. Este arquitecto desarrolló un proyecto doméstico, la *Endless House* (1950-1959) –cuyo embrión fue la *Space House* (1933)–, siguiendo la lógica organicista que predicaban los surrealistas, con los que colaboró en varios diseños de salas de exposiciones. La casa, escribió Kiesler sobre su propuesta, "es un organismo vivo que reacciona como una criatura de sangre caliente"[19]. Allí los materiales tienen un protagonismo destacable, tal y como resume Ramírez: "Notable era el empleo de materiales inusuales como la paja, el rayón o la esponja de caucho […] Kiesler estaba persuadido de que la influencia 'psicofuncional' (como él decía) era ejercida también por los materiales y no solo por la

---

[17] *Ibid.,* 153. (Trad. del A. Cita original: *"A true vertigo machine […]"*).

[18] MATTA, R. "Mathématique sensible - Architecture du temps", en *Minotaure,* 1938, citado por VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely.* Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 153. (Trad. del A. Cita original: "*[…] the body insinuated as into a mold, as into a matrix based on our movements*").

[19] KIESLER, F. "Manifeste du corréalisme, ou, les états unis de l'art plastique", en *L'Architecture d'aujourd'hui,* 1949. Citado por Beatriz Colomina en *Frederick Kiesler. Artiste-architecte*. Paris: Chantal Béret (ed.), Centre Georges Pompidou, 1966. 67.

forma"[20]. El mismo autor añade, refiriéndose al proyecto final de 1959, que "muestra un organismo irregular que evoca los caparazones de algunos animales y muy especialmente las vísceras irregulares del cuerpo. Se trata de una caverna metafórica, de una especie de útero materno"[21].

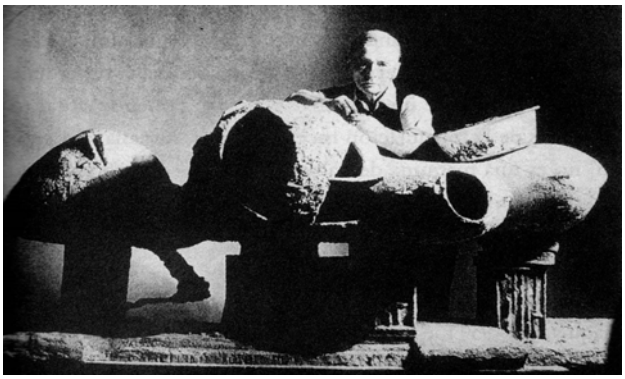


Figura 6. KIESLER y maqueta de su *Endless House*. Foto de PENN, I., 1959.

Los textos anteriores contribuyen a que las imágenes sobre este tipo de arquitectura se vayan enriqueciendo: el espacio es caliente (útero) y es frío (la caverna). Y enlazando con la asociación a la cueva, no olvidemos que esta tendía, en la imaginación del hombre antiguo, a lo infinito. En esa visión fantasearíamos con complejos sistemas de galerías de múltiples ramificaciones y conexiones, nunca exploradas en su totalidad. De hecho, el nombre de *Endless House* alude a un cuerpo-circuito que podría pertenecer a un ilimitado sistema cavernario o "grutesco", en los que, según Ramírez "solo cabe aplicar

[20] RAMÍREZ, J.A. *Edificios-cuerpo.* Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 72.
[21] *Ibid.,*74.

términos como 'suelo' o 'techo' en un sentido vagamente metafórico"[22]. Ciertamente, un rodapié no tendría demasiado sentido en esta casa, se llame órgano, útero o cueva.

Si bien podemos aceptar este tipo de formas en ambientes no domésticos, cuesta más asumirlos en el hogar, por más reminiscencias grutescas o uterinas que se invoquen. Porque este retorno al útero materno que sugieren las casas de Matta Echaurren o Kiesler ¿es algo necesariamente agradable por ser familiar? En nuestra etapa vital, la reminiscencia intrauterina es familiar, pero remota y reprimida. Al menos esa es la opinión de Freud, tal y como recuerda Vidler. De este modo, la re-aparición no esperada de una memoria prenatal en un contexto de hogar tendría un potencial siniestro –o la cualidad en negativo de lo *heimlich*– que chocaría con nuestra emancipación adulta.

3.1.3. Casas heridas

Vidler inaugura el capítulo "Dismembered architecture" ("Arquitectura desmembrada") de *The Architectural Uncanny* con la imagen de la Casa Meier-Hahn (Dusseldörf, 1980), también conocida como la *Vektor House II* del grupo Coop Himmelb(l)au. De esta casa de diseño convencional literalmente *empalada* en diagonal por una inmensa barra "ilustra de un modo casi muy directo pero suficientemente inconfortable, el deseo de destruir la casa de la

[22] *Ibid.,* 74.

arquitectura clásica y la sociedad a la que sirve"[23]. Como si se tratase de un ritual de sacrificio, se evocaría la aparición en la arquitectura del dolor primordial con el que podríamos empatizar –siguiendo la teoría estética de la *Einfühlung* de Lipps– de modo análogo a la visión de la agresión a un maniquí. Este proyecto ejemplifica de qué trataremos en este apartado: la disección o rotura del *cuerpo* doméstico como una segunda piel de nuestro cuerpo. Para explorar el origen de esta imagen debemos ampliar el marco no solo a la casa sino al edificio, e indagar sobre el posible origen de la necesidad de atormentarlo simbólicamente. Uno de los precursores de este inconfesable deseo es el pintor francés François de Nomé, previamente conocido como Monsù Desiderio, cuya obra se desarrolla en el Nápoles del siglo XVII. Este artista, estudiado entre otros por Hocke*,* solía dibujar y pintar arquitecturas completas, intactas y exquisitas. Con todo, algunos de sus cuadros llegan a abandonar la línea de la quietud y se desvían hacia la anomalía, sobre lo que escribe este autor:

> "Son reproducciones de *catástrofes soñadas alucinatorias*, de una ensoñación congojosa casi esquizotímica […]. Monsù representa a su modo algo nuevo dentro de esa tradición: descubre el paisaje de los sueños, más allá de su

[23] VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 80. (Trad. del A. Cita original: "*[…] illustrates almost too directly but uncomfortably enough, the will to destroy the house of classical architecture and the society it serves*").

> carácter 'emblemático', narra sueños 'como tales', en su pura ilogicidad, y, por cierto, en la mayor parte de los casos, sueños alucinatorios […]"[24].

De los sueños esquizotímicos de Monsú que menciona este crítico hay uno que queremos destacar, un auténtico grito de desahogo: la obra *Asa de Judea destruyendo los ídolos* (1640), que representa la explosión de una catedral imaginaria pero cercana a la arquitectura clásica que era familiar al artista. En esta recreación asistimos al mismo instante congelado en el tiempo justo antes del derrumbe del edificio. La dialéctica entre las columnas completas e intactas del pórtico izquierdo y las fracturadas y amputadas del derecho es puro desasosiego. O, en palabras de Hocke, en la explosión de esta iglesia se daría el "horror en la belleza"[25] tan propio del Manierismo.

Entendemos que la convivencia de una mayoría de los elementos del edifico *intactos* y un acotado elemento *fracturado* es lo que potencialmente produciría la inquietud relacionada con la imagen de la herida-amputación de lo siniestro. Se subraya esta idea para diferenciar esta especie arquitectónica de otras emparentadas con la destrucción (como, por ejemplo, los casos del deconstructivismo de los años ochenta del pasado siglo) en las que la mayoría de elementos arquitectónicos simula una destrucción total (para visualizar este

---

[24] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 202-203. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: *"Sie sind abbilder von* halluzinatorischen Traumkatastrophen*, von einem fast schizothymen träumerischen Alpdruck […]. Monsú stellt auf seine Weise, inherhalb dieser Tradition, etwas Neues dar: Er entdeckt die Landschaft der Träume,* jenseits *ihres 'emblematishen' Charakters, er schildert Träume 'schlechthin' in ihrer puren Alogicität, und zwar meist halluzinatorische Träume […]*").

[25] *Ibid.,* 203. La cita original de *Die Welt als Labyrinth* en la que se describe la obra *Asa de Judea* de Monsú dice lo siguiente*: "[…] 'Grauen' in der 'Shönheit' […]".*

fenómeno recordamos el cuadro de Clerici *Visión de ciudad oriental* de 1953). En ese sentido, este apartado se centrará más en visiones en las que la herida o disección es un elemento puntual con un dolor muy localizado y en un contexto arquitectónico completo e intacto.

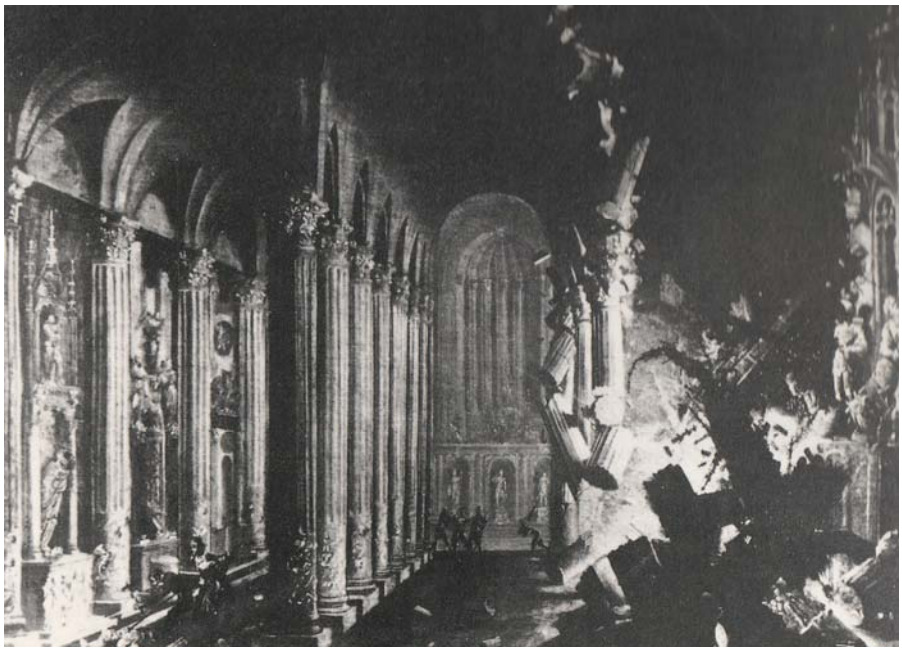


Figura 7. MONSÚ DESIDERIO (atribuido a DE NOMÉ, F.). *Asa de Judea destruyendo los ídolos.* Fitzwilliam Museum, Cambridge.

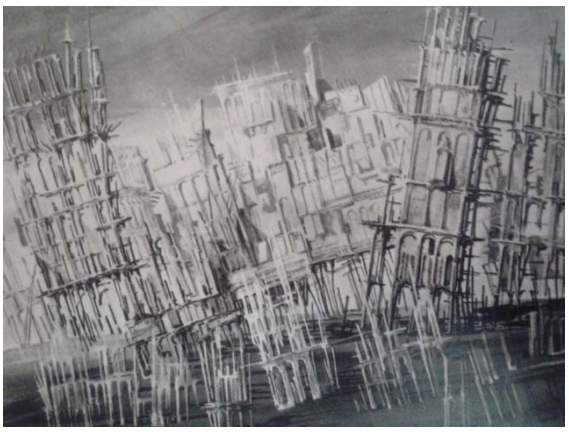


Figura 8. CLERICI, F. *Visión de ciudad oriental.* Todos los elementos están rotos, no hay dialéctica intacto-roto.

Volviendo la mirada a la exploración de Vidler sobre este tipo de imágenes, él nos recuerda que pocos ejemplos de arquitectura en la literatura ponen de manifiesto de un modo tan intenso la imagen de lo intranquilizador de la rotura o herida en algo inanimado como el cuento de Hoffmann "El consejero Krespel" ("Rat Krespel", 1818). En la escena de la obra de la casa del consejero, este, renunciando a la participación de un arquitecto, ordena construir a los obreros un prisma de base cuadrada cerrado sin ventanas ni huecos: una especie de "caja negra". Una vez levantada la forma prismática opaca, Krespel comienza a dar una serie de extrañas órdenes a los operarios:

> "Entonces el consejero comenzó una extraña actividad, recorriendo arriba y abajo el jardín, moviéndose hacia la casa en todas direcciones, hasta que, por una compleja triangulación, encontró el lugar preciso para ubicar la puerta, y ordenó cortar allí la pared para abrir su hueco; de modo similar, andando dentro de la casa, actuó del mismo modo para determinar la posición de cada

ventana y partición, decidiendo de un modo aparentemente espontáneo, sus posiciones y tamaños. Entonces la casa fue terminada"[26].

Romper en determinados puntos la caja para abrir huecos de un modo aparentemente arbitrario sería como poco una situación absurda en el siglo XIX. Por ello Krespel es, según Vidler, referente del "diseñador antinatural" por excelencia, que produce a través de "instinto, intuiciones y gestos".

Figura 9. HOLL, S. *Loisium,* Austria. ¿Una versión contemporánea de la fachada de la casa del consejero Krespel de Hoffmann?

[26] HOFFMANN, E.T.A. "Rat Krespel", citado en VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992. 28-29. (Trad. del A. Cita original: "*Then the councillor began a most strange activity, pacing up and down the garden, moving toward the house in every direction, until, by means of this complex triangulation, he found the right place for the door and ordered it cut in the stone; similarity, walking into the house, he performed the same method to determinate each window and partition, deciding, seemingly spontaneously, their position and size. The house was then finished*").

3.2. LA HUELLA DE MATTA-CLARK

3.2.1. La casa ambivalente

En el apartado anterior se ha recreado la extravagante actuación del consejero Krespel en un escenario arquitectónico literario y, por tanto, irreal. Tras releer el citado pasaje de Hoffman, nos vienen a la memoria –a pesar del gran salto temporal, la relación no lineal entre ambos casos y de todas las distintas motivaciones– las acciones de Matta-Clark, otro "diseñador antinatural" que se moverá en escenarios arquitectónicos reales. Hijo del pintor surrealista chileno citado anteriormente, Roberto Matta, estudiaremos a esta figura como uno de los pioneros en dar el salto de las estructuras intranquilizantes del arte a la arquitectura. Graduado como arquitecto por la Universidad de Cornell, cuestiona de su formación disciplinar la forma concreta e inequívoca del proyecto y del edificio construido en un contexto determinado. Prueba de ello es su respuesta a Liza Bear en la entrevista que ella le realiza en 1974: "[…] las cosas que estudiábamos siempre implicaban tal formalismo superficial que nunca percibí la ambigüedad de una estructura, la ambigüedad de un lugar, y esa es la cualidad que me interesa generar en lo que hago"[27].

Matta-Clark no encuentra en la arquitectura esa indeterminación que sí se desenvuelve en la disciplina del arte: "Por supuesto, al lienzo, a los materiales artísticos convencionales, sí se les ha dado este tipo de

[27] BEAR, L. "Entrevista a Gordon Matta-Clark", mayo de 1974, en MOURE, G. (Dirección) *Gordon Matta-Clark.* Publicación de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 2006. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006. 172.

tratamiento", añade en la misma entrevista. Quizás esta nostalgia *dionisiaca* de la ambigüedad y la impugnación de la forma terminada le situó en una situación incómoda como arquitecto. En este dilema, podría haberse dedicado en exclusiva a la creación plástica como artista, saciando su hambre de ambivalencia. Pero si quería ser tenido en cuenta como una de las bestias negras de lo burgués, pronto sospechó que debía actuar –con las herramientas del arte– sobre el último reducto que seguía resistiéndose a las embestidas de lo perturbador como atributo estético: la arquitectura convencional de la ciudad. En ese nicho creativo aprovecharía su formación técnica y académica como arquitecto y su instinto como artista; y a partir de ahí, comenzaría a fijarse en ciertos elementos arquitectónicos y urbanos que hasta ahora habían pasado inadvertidos en los ámbitos creativos más de vanguardia. A través de su mirada, pasarían a ser objetos de deseo[28] y sobre ellos se aplicaría una calculada relectura[29].

Figura 10. MATTA-CLARK, G. *Window Blow-out,* 1973. Colección Generali Foundation, Viena.

[28] Casi nos recuerda a los objetos cotidianos que Marcel Duchamp aislaba y nombraba como *piezas de arte*.

[29] Esta reinterpretación parece una extrapolación a un campo no literario de las grandes rebeliones literarias que retrata Camus en su obra *El mito de Sísifo-El hombre rebelde.*

A partir de esta toma de conciencia, su ataque a las coordenadas ideológicas burguesas (que para él incluían las del *establishment* arquitectónico del momento) será con el arma del pensamiento paradójico. Para imaginarnos su estrategia de provocación no tenemos más que recordar –lo mencionábamos en la introducción de este capítulo– la invitación de Eisenman a Matta-Clark a la exposición *Idea as Model* de 1976. Según el artículo de Philip Ursprung "Gordon Matta-Clark and the Limits to Architecture" el artista colgó en la muestra fotografías de edificios con vidrios rotos y, según testigos, disparó con una escopeta las ventanas reales de la sala, lo que fue demasiado para Eisenman.[30] Otro ejemplo menos violento y más irónico de denuncia en esa línea son los microsolares inaccesibles (restos de vicisitudes topográficas y de planeamiento) que él mismo compró en el marco de una acción artística sobre la especulación inmobiliaria en la serie *Fake Estates* (1973-74). Respondiendo a la pregunta de Bear sobre si le interesan estas parcelas desde un enfoque de la función él contesta que sí, pero lo matiza de este modo:

> "[…] [Me interesaría un espacio] a un nivel funcional que fuera tan absurdo que ridiculizara la idea de función […]. Cuando compré aquellas propiedades en la subasta de la ciudad de Nueva York, la descripción de ellas que más me emocionaba era la de 'inaccesible'. Formaban un grupo de quince microparcelas de tierra en Queens, propiedades sobrantes del dibujo de un

[30] URSPRUNG, P. "Gordon Matta-Clark and the Limits to Architecture", en VON AMELUXEN, H., LAMMERT, A., URSPRUNG, P. (Editors). *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012. 38.

> arquitecto. Una o dos de las mejores eran una franja de treinta centímetros de un camino de acceso […][31]".

De todos modos, la fijación por esos elementos (propiedades inmobiliarias absurdas, ventanas rotas, etc.) solo era una avanzadilla. Dentro de su estrategia de trasladar lo inquietante del arte a la arquitectura, Matta-Clark sospechaba que cuestionar lo doméstico –con sus connotaciones intocables y sagradas– sería la fibra más sensible dentro del campo arquitectónico: solo allí podría esperarse algún tipo de reacción dentro de la indiferencia de la cultura burguesa a cualquier tipo de provocación. Por ese motivo, su interés se trasladará pronto a los edificios existentes y familiares (muy en especial a la *casa*), que se convertirán en auténticos lienzos o en materia prima artística. Este posicionamiento le permitirá explorar la ambigüedad que echaba de menos en la disciplina arquitectónica, empezando con su propia profesión (¿arquitecto?, ¿artista?), y continuando con sus acciones en los edificios: en cuanto al lugar (exterior visto desde el interior y viceversa, sin intermediaciones de ventana/vidrio) y en cuanto a la estructura (estructuras cortadas, amputadas). Así, pone a la casa en su punto de mira, y en algún momento la denuncia como elemento de placer, de orden, de domesticación y de especulación, tal y como describe en el siguiente texto:

[31] BEAR, L. "Entrevista a Gordon Matta-Clark". Mayo 1974, en MOURE, G. (Dirección). *Gordon Matta-Clark.* Publicación de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006. 167.

> "Esbozo preliminar.
> Introducción al canibalismo, sus puntos de aparición y su significado.
> De ahí el modelo residencial. Hogar-paz y orden.
> El modelo resulta perfecto, si no en cuanto a intención, sí en cuanto a resultados.
> Jardines envenenados para el placer.
> El enemigo implícito (el caos, una vida anómala y no subyugada)"[32].

Como ya hizo Roberto Matta décadas antes (cuando publicó su provocador y sensual hogar antiburgués en la revista *Minotaure* en 1938), Gordon Matta-Clark –sin admitir influencias de su padre– recoge el testigo del ataque a la comodidad de la vivienda burguesa. Pero esta vez con una estrategia inversa, adulterando diseños existentes en lugar de crearlos de cero. Sin embargo, en este caso entrevemos que la embestida será ambivalente: hay una crítica a la casa como símbolo de lo burgués (se burla de la asociación de ideas "hogar-paz y orden"), pero de modo simultáneo en sus acciones en casas existentes desarrolla una empatía por lo que significan, por todos los recuerdos acumulados de las familias que las habitaron; y por el destino cruel de abandono, demolición y olvido que las espera. Dicho de otro modo, la vivienda le repele si está en plenitud de uso y vida, pero si es abandonada y está a punto de ser derruida las tornas cambian, revelándose la nostalgia. No por casualidad las acciones de Matta-Clark se dan básicamente en edificios

[32] MATTA-CLARK, G. "A preliminary outline", Cuaderno 1262, ca. 1967-1971, en MOURE, G. (Dirección) *Gordon Matta-Clark.* Publicación de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006. 75.

vacíos y en sus últimos días antes del derrumbe, en *homeless* arquitectónicos. Inicialmente, el artista no reconoce tal melancolía, ya que en la misma entrevista de Bear explica lo siguiente: "La única razón por la que trabajo con dichas situaciones es porque son las que hay disponibles […] Igual me daría tratar algo que fuera completamente nuevo y en absoluto preparado para su demolición"[33]. Sin embargo, quizás haya más cuestiones personales en la elección de estos edificios que las puramente prácticas admitidas por él mismo. ¿Es posible una identificación por lo abandonado? El artista ya vivió un estado de semi desamparo por la ausencia de su padre Roberto Matta durante su infancia. Además, Jane Crawford, expareja de Matta-Clark y una de las mayores expertas en su obra, subraya el afecto de este por las personas sin techo en su artículo "Gordon Matta-Clark: in Context", donde destaca cómo le interesaban los vagabundos y sus unidades habitables de supervivencia:

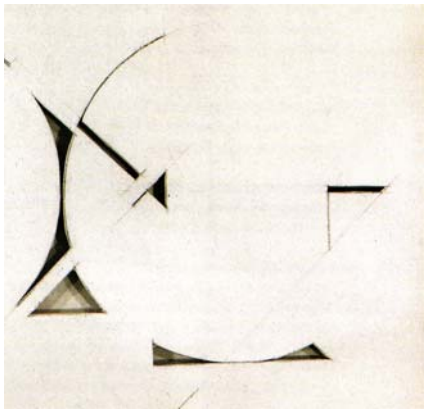
> "Se fijó en un vagabundo y cómo vivía en un eficiente cubículo de cartón y cajas de madera como refugio, con barriles metálicos para la cocina y lavar la ropa […]. Gordon sintió una gran simpatía por ese hombre. Acabar siendo un vagabundo era una amenaza potencial para un artista pobre"[34].

[33] BEAR, L. "Entrevista a Gordon Matta-Clark". Mayo 1974, en MOURE, G. (Dirección) Gordon Matta-Clark. *Publicación por la exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid en 2006. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006. 173.

[34] CRAWFORD, J. "Gordon Matta Clark: in Context", en VON AMELUXEN, H., LAMMERT, A., URSPRUNG, P. (Editors). *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012. 157. (Trad. del A. Cita original: "*He noticed a local homeless man and how he was living a fairly efficient setup of cardboard and wooden boxes for shelter and steel drums for cooking and washing clothes […]. Gordon*

Sea por lo que fuese, Matta-Clark se identificaba con lo desechado por la sociedad: personas abandonadas… y edificios abandonados. Esto se confirma en una entrevista posterior con Judith Russi Kirshner en 1978, aludiendo a su situación personal de constante amenaza de "desempleo artístico" y al desconocimiento de sus proyectos por parte de la sociedad. Le explica a esta experta en arte sobre este tema: "Me encontraba en una especie de categoría paralela a la de estos edificios. Era una cuestión muy personal de… (¿Identificación?, pregunta la entrevistadora)… Sí. Era como una simbiosis entre el edificio y yo"[35].

3.2.2. El sacrificio ritual de la casa



Una vez empatiza Matta-Clark consciente o inconscientemente con un edificio abandonado y a punto de ser derruido, planifica la acción performativa para que este se exprese

Figura 11. MATTA-CLARK, G. *Cycle cut-F* (*cut drawing*), 1977. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Colección marzna, Berlín.

---

felt tremendous sympathy for this man, as homelessness was, likewise, a potential threat for a poor artist").

[35] KIRSHNER, J. R. "Entrevista a Gordon Matta-Clark", mayo de 1978, en MOURE, G. (Dirección) *Gordon Matta-Clark.* Publicación de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006. Barcelona: Editorial Polígrafa, 2006. 318.

con un último canto del cisne. Como es conocido, utilizaba para ello la operación del corte que paralelamente ejercitaba en su obra plástica en los *cut drawings*. Con este bagaje, el artista aplica la lógica de la disección en una serie de acciones sobre lo doméstico, entre las que destacamos *Splitting* (Englewood, Nueva Jersey, 1974). Allí, en una metamorfosis documentada, una vivienda es minuciosamente amputada en una sutil y compleja operación, que incluye hasta un descalce de la cimentación para producir un estudiado asiento e inclinación de una de las fachadas. El siguiente texto del artículo "La última sonrisa de la materia" del catedrático de proyectos y director de esta tesis Fernando Espuelas nos puede arrojar algo de luz sobre esta lógica absurda y a la vez aplastante de un proceso de construcción negativa, en el que Matta-Clark actuaría, según este autor, como un arquitecto "inverso":

> "Con sus disecciones controladas muestra la fragilidad que se oculta en la aparente solidez de la materia construida. Cortar, seccionar, desmontar, perforar, bascular son operaciones que realiza al menos tan cuidadosamente como se realizaron anteriormente las de construir, montar, ensamblar, apilar, nivelar. De manera que el artista se descubre como arquitecto, como una especie de arquitecto inverso, que pone en cuestión la lógica productiva, que anula la credibilidad del artefacto, que cuestiona la entelequia denominada 'edificio'"[36].

[36] ESPUELAS, F. "La última sonrisa de la materia. Matta-Clark en el Reina", en *ARQUITECTURA COAM. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, Nº 346. Madrid: ArquitecturaCOAM, 2006. 101.

Figura 12. Imagen izquierda: PIRANESI, G.B. *Veduta del Tempio di Bacco* (grabado). Imagen derecha: MATTA-CLARK, G. *Splitting.* 322 Humphrey Street, Englewood, Nueva Jersey. Colección particular, Roma.

Relacionábamos previamente a Matta-Clark, dando un gran salto temporal, con el personaje de Krespel. Comparemos ahora dos imágenes también lejanas para entender mejor el carácter atemporal del tema que se está tratando, y para ello enfrentaremos una fotografía de *Splitting* y el grabado *Veduta del Tempio di Bacco* [37] o iglesia de San Urbano de Piranesi. Se comprueba que en ambos casos los edificios no están derruidos, pero comienza a aparecer una primera señal de futura ruina o muerte: la gran grieta superior izquierda en la capilla y la grieta central en la casa. Siguiendo la línea argumental de nuestra investigación, consideramos que –de modo análogo a como sucedería con un maniquí– estas operaciones de cirugía en la arquitectura se comportarían simbólicamente como amputaciones en el propio cuerpo. Si esto fuese así, estas imágenes estarían de algún modo vinculadas al mundo de lo siniestro (*das Unheimliche*) en el que se movieron

[37] *Veduta del Tempio di Bacco, inoggi Chiesa di S. Urbano, distante due miglia da Roma fuori della Porta di S. Sebastiano.*

tantos artistas del surrealismo influidos por Freud. Matta-Clark, por su parte, no se identificaba como descendiente de ese movimiento, o al menos públicamente. No obstante, tampoco nos atrevemos a descartar que al menos conociese de un modo directo o indirecto a través de cuadros de algunos compañeros surrealistas de su padre[38] el motivo freudiano de la disección.

Por otro lado, en esta fenomenología de la imaginación y en un escenario de edificio-maniquí o edificio *animado,* podríamos llegar a evocar su *dolor.* Reforzando esta imagen, nos viene a la memoria el atributo vivo del sonido que capta Espuelas en su artículo cuando habla de la energía que invirtió el artista en "transformar crujidos en quejidos"[39]. Ahora bien, ¿de qué cuerpo son esos "quejidos"? ¿De las familias que habitaron el edificio? ¿O del propio Matta-Clark?

Retomaremos esta pregunta al final del apartado, y avanzaremos de momento por otro camino siguiendo la ruta marcada por las *heridas* en los cuerpos arquitectónicos elegidos por Matta-Clark. En cuanto a los instrumentos de punción, estos son figuras geométricas puras y regulares que virtualmente perforan edificios *cerrados* en operaciones booleanas de sustracción. Se daría entonces una intersección real entre dos cuerpos, pero también metafórica entre lo real y familiar (el edificio) y lo imaginario e irreal (la forma extraña) en un contexto de lo *siniestro vivenciado* anunciado por

[38] Matta-Clark conoció a varios personajes relacionados con este movimiento y otros movimientos de vanguardia de la época por referencias de sus padres. Por ejemplo, su padrino era el mismísimo Duchamp.

[39] ESPUELAS, F. "La última sonrisa de la materia. Matta-Clark en el Reina", en *ARQUITECTURA COAM. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid,* Nº 346. Madrid: ArquitecturaCOAM, 2006. 101.

Freud. Por añadidura, en este tipo de interacciones entre herida y arquitectura entrevemos una serie creciente de menor a mayor grado de apertura. Esta sucesión fue inaugurada con *Splitting,* donde la operación de extracción es leve y ejecutada por un prisma de base triangular virtual, como una especie de cuchillo. Otra especie de la misma serie sería la acción *Conical Intersect* (1975) en París, al lado de un Museo Georges Pompidou en construcción. Esta vez lo que fue una estrecha grieta en *Splitting* se convierte en una apertura mayor –un *ojo*–, siendo el elemento invasivo un cono, como se indica en el nombre de la acción.

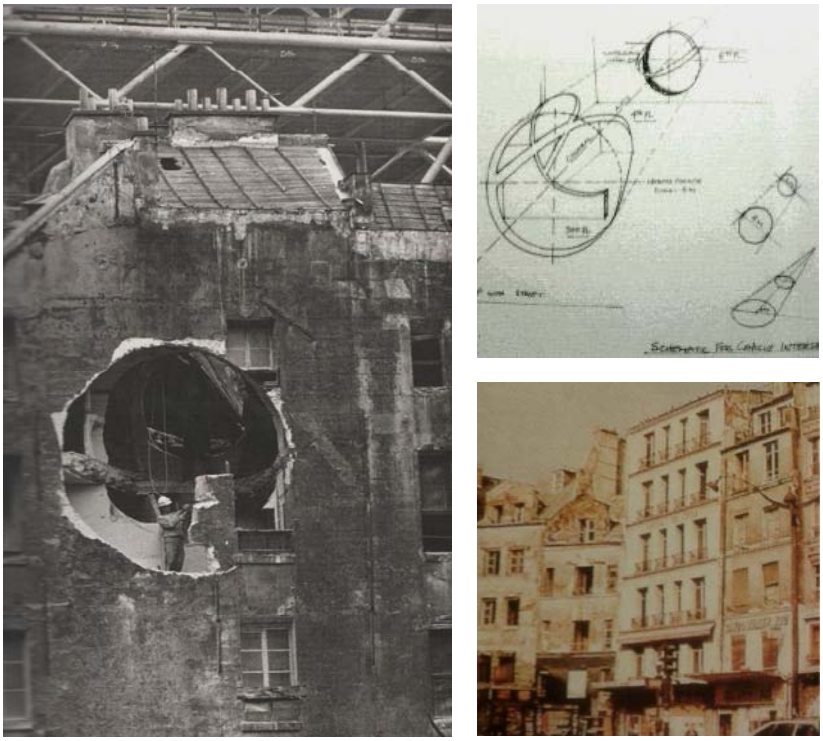


Figura 13. MATTA-CLARK, G. *Conical Intersect,* París. Estate of Gordon Matta-Clark. Imagen superior derecha: esquema de cono virtual diseñado por Matta-Clark, como elemento irracional y de amenaza. Imagen inferior derecha: cuerpos arquitectónicos en manzana de París antes de sufrir la invasión e intersección del cono virtual.

Siguiendo en esta secuencia, aún mayor será la apertura de la casa en la acción *Bingo* (1974-1975), donde se llega a seccionar toda la fachada. En este punto también nos preguntamos si estas visiones podrían revelar una intención relacionada con lo siniestro, que se sumarían a la imagen del corte-disección de esta categoría. Por contar con un precedente de esa idea, recordemos que Vidler trata esta temática explicando el caso de la arquitectura con reminiscencias de haber estado enterrada y que finalmente se muestra, aludiendo a la casa Fin d'Ou T Hou S de Eisenman, sobre lo que escribe:

> "Pero cuando tales prehistorias ocultas son sacadas a la luz, destapadas por la excavación y análisis arqueológico, después del triunfo del espíritu sobre sus primarios sueños oscuros, la condición de lo 'siniestro' se establece. La amenaza de ausencia que emerge de los edificios desenterrados de Eisenman participa en esta compleja psicología."[40].

Así, extrapolando el caso de Eisenman estudiado por Vidler al de Matta-Clark analizado aquí, podemos entender que también se establecería la misma condición de lo siniestro al seccionarse las fachadas y revelarse el

[40] VIDLER, A. 135 de *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely.* Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 135 (Cita original: "*But when such concealed prehistories are brought into the light, uncovered by the analyst´s archeological dig, long after the triumph of the spirit over its dark primal dreams, the condition for the 'uncanny' is established. The threat of absence raised by Eisenman´s unburied buildings participates in this complex phycology"*). Una versión muy similar a este texto se consultar en VIDLER, A. "Después del fin de la línea", en ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Nº 270. Madrid: COAM, 1988. 103.

interior de la casa (haciéndose públicos sus recuerdos, secretos e intimidades). Esta operación no tiene nada que ver con abrir simplemente huecos o hacer transparentes los edificios. De darse, tendría que ser de un modo más sutil, sugiriendo que una apertura ha aparecido en algo familiar que siempre estuvo cerrado y reprimido. La imagen de sugerir esa salida a la luz no es sencilla de materializar en la arquitectura, y tiene más opciones de surgir en otros ámbitos: desde las demoliciones o derrumbes reales (ponemos como ejemplo la foto *Party Wall Demolition* que recopiló Matta-Clark y que podría inspirar acciones como las de *Bingo*) hasta el arte (un ejemplo de ello sería la instalación *House* –1993-94– de la artista Rachel Whiteread, en la que aparece de una medianera vacía el dibujo del interior de la casa en sección).

A su vez, mostrar lo oculto de la casa tiene que ver con la idea recurrente en Matta-Clark sobre la huella, que será un argumento de peso a la hora de justificar las aperturas en sus acciones. "*We each leave evidence*" ("cada uno de nosotros deja pruebas") solía decir a Jane Crawford. Y añade, interpretando a Matta-Clark: "Todos dejamos nuestra huella en las paredes y suelos. Cortando esos edificios, él estaba exponiendo las capas de la historia a los huesos y corazón del edificio"[41].

[41] CRAWFORD, J. "Gordon Matta Clark: in context", en VON AMELUXEN, H., LAMMERT, A., URSPRUNG, P. (Editors). *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012. 161. (Trad. del A. Cita original: "*We all leave our mark on the walls and floors. By cutting through those buildings he was exposing the layers of history down to the heart and bones of the building*").

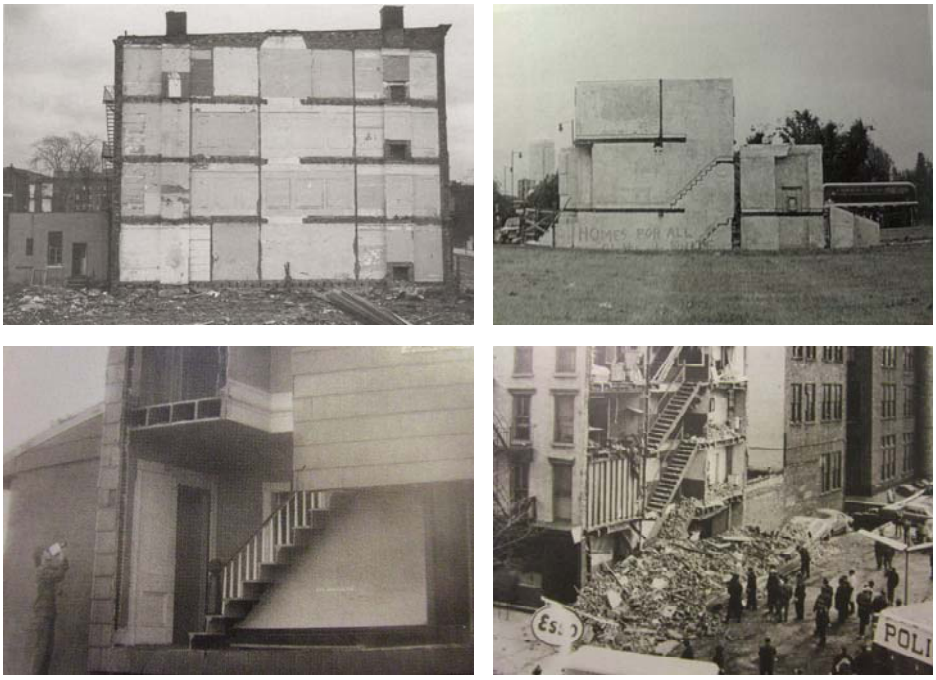


Figura 14. Imagen superior izquierda: MATTA-CLARK, G. *Party Wall Demolition*. Colección Caroline Goodden McCoy, Nuevo México. Imagen superior derecha: WHITEREAD, R. *House.* Imagen inferior izquierda: MATTA-CLARK, G. *Bingo.* Imagen inferior derecha: MATTA-CLARK, G. Fotografía de demolición en su serie *Untitled*, *Anarchitecture*.

Según esta autora, la intención de Matta-Clark sería airear esas huellas, hacerlas visibles… abrir la *caja negra* que es la vivienda como espacio íntimo y familiar, liberando sus secretos. Y también "liberando el vacío

cortando la casa abierta"[42], tal y como interpreta Hubertus von Amelunxen las operaciones del artista.

En los ejemplos anteriores de la serie, la materia envolvente se rompe en el exterior. Como contrapartida, proponemos una última mirada a otro caso en el que lo que se fractura es el espacio interior como se experimentó, comunicando las distintas plantas entre sí, en la acción *Office Baroque*. Allí creemos adivinar que Matta-Clark hereda la imagen del vértigo por los huecos sin barandilla que ensayó su padre Roberto Matta en su apartamento dedicado a los sentidos ("Mathématique sensible-architecture du temps", revista *Minotaure* 1938). En esos espacios imaginados por el padre y perforados en edificios reales por el hijo cualquier paso en falso podría ser fatal.

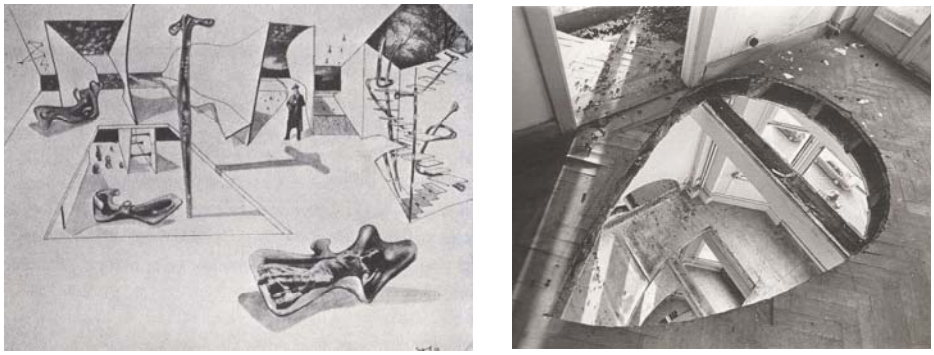


Figura 15. Imagen izquierda: MATTA, R. Dibujo publicado en el artículo "Mathématique sensible- architecture du temps", revista *Minotaure* 1938. Imagen derecha: MATTA-CLARK, G. *Office Baroque,* 1977. Colección particular, Amberes.

[42] VON AMELUNXEN, H. "Gordon Matta Clark-scribe", en VON AMELUXEN, H., LAMMERT, A., URSPRUNG, P. (Editors). *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012. 94. (Trad. del A.).

Mediante estas operaciones de aperturas exteriores o interiores Matta-Clark nos enseña, decíamos, la huella de los antiguos habitantes de la casa… Pero ¿no nos enseña, además, su *marca* en el edificio? ¿No está tratando de recrear sus *cut-drawings* particulares en un inmenso lienzo tridimensional? Así, interpretaríamos dichas amputaciones como señales o pruebas del artista de haber estado allí, del mismo modo que imaginamos desde la huella gráfica de nuestros remotos antepasados en las cavernas hasta las imágenes de los modernos grafiteros en las fachadas (recordamos aquí su interés por los grafitis del artista Frank Stella). La propuesta de Matta-Clark de manchar lo doméstico y convencional con sus cortes abstractos en efímeras *apariciones* urbanas podría entonces evocar una especie de ritual personal con la intención de marcar y documentar su propia huella en los edificios, algo que hizo frenéticamente antes de su prematura muerte. En ese sentido, el *quejido* del edificio que intuía Espuelas quizás se extendería también al propio Matta-Clark.

Dejando la reflexión anterior en el aire, queremos también mitigar la trascendencia de este tipo de rituales, que pueden convivir con la ironía como herramienta para cuestionar el cuerpo arquitectónico (tal y como ensayó el artista con la acción *Fake States*). Para encontrarse cara a cara con lo absurdo y lo grotesco, Matta-Clark no necesita evadirse en ensoñaciones o viajar a países exóticos: lo hará en su propia ciudad, Nueva York, y también en ámbitos no urbanos y lejanos, pero en cierto modo extensiones de la gran urbe. Estos lugares serán para él un ecosistema imprevisible que retrata en la serie *Untitled, Anarchitecture* de 1974, colección de fotografías de perturbadoras situaciones reales arquitectónicas y de ingeniería civil, todas ellas entre el horror y el humor. De estas imágenes queremos destacar una, que sobrepasa incluso los límites del humor más negro: la visión apocalíptica de una

urbanización arrasada por un tornado que casi recuerda a un cementerio arquitectónico con lápidas. En nuestra opinión, esta imagen ilustra la obsesión de Matta-Clark por documentar un proceso de extinción deseado y temido. Según esta idea, desde los leves cortes hasta las grandes disecciones en casas de sus acciones, se irían representando las distintas fases de la arquitectura doméstica desintegrándose en un proceso irreversible de degeneración o enfermedad *(Entartung),* hasta una etapa final de desaparición (rescatando así el anuncio de Hegel sobre la muerte de la arquitectura). Esta última imagen de *tabula rasa* escenificaría por ello el epitafio de la arquitectura real de lo familiar, dándonos vía libre en el siguiente epígrafe a alejarnos aún más de la realidad y aproximarnos a la arquitectura evocada en un sueño torcido.

Figura 16. MATTA-CLARK, G. Imágenes de *Untitled, Anarchitecture*. Estate of Gordon Matta-Clark, en depósito en el Canadian Centre for Architecture, Montreal.

Figura 17. MATTA-CLARK, G. Imagen de *Untitled, Anarchitecture*. Urbanización arrasada por un tornado.

3.3. AMENAZAS ARCAICAS Y CONTEMPORÁNEAS: R&SIE(N)

3.3.1. Nostalgia de una poética

Recapitulando sobre las especies del género de lo doméstico-familiar tratadas en epígrafes anteriores, cabría pensar que no existiese un grado de parentesco entre las imágenes de las acciones de disección de casas de Matta-Clark y los hogares biológicos de autores como Finsterlin o Kiesler. Sin embargo, en un ejercicio de arqueología de lo inquietante, resurge la figura del hombre-árbol del cuadro *El jardín de las delicias* como antepasado común de ambas, ya que evoca simultáneamente las dos especies estudiadas hasta ahora: la casa biológica y la casa herida. También en este punto de la investigación queremos mostrar, con un único ejemplo contemporáneo que nos parezca relevante, el caso de un cuerpo arquitectónico doméstico que sintetice, como lo hace el hombre-árbol del Bosco, las temáticas de lo orgánico y de lo roto. Para ello se propone la casa *Mosquitos Bottleneck* del grupo de arquitectos R&Sie(n) –contracción de las iniciales de los nombres o apellidos de sus miembros François Roche, Stephanie Lavaux y Jean Navarro–, equipo en cierto modo vinculado al mundo de este pintor flamenco, como comprobaremos más adelante.

En una primera aproximación superficial, se podría identificar a R&Sie(n) como un caso más de la nueva generación de creadores que se recrean en propuestas de organismos arquitectónicos y formas complejas apoyados en las avanzadas tecnologías digitales, la biología y la inteligencia artificial. Por contextualizar a estos arquitectos, Marcos Cruz, en el libro *Neoplasmatic Design* –donde se exponen las tendencias en investigación arquitectónica basadas en los últimos avances en el campo de la biología, la

microbiología, la medicina y la cirugía– incluye a R&Sie(n) junto a investigadores y creadores como Neil Spiller, Peter Cook, Tobias Klein, Kol/Mac, MAKE, y VenhoevenCS. Las preferencias que encontraríamos en las producciones de estos nombres estarían en un terreno mixto entre la inteligencia artificial-robótica y la creación biológica. Incluso nos podríamos imaginar a Virilio refiriéndose a ellos como *expresionistas transgénicos,* por su afán en crear nuevas *criaturas,* algunas de ellas monstruosas.

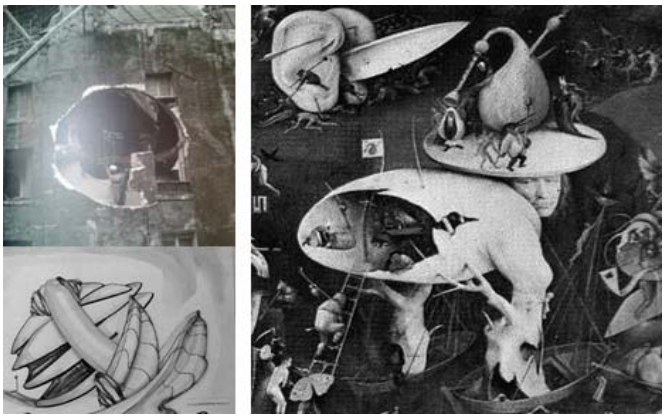


Figura 18. Imagen superior izquierda: MATTA-CLARK, G. *Conical Intersect,* París. Imagen inferior izquierda: FINSTERLIN, H. *Casa Nuova.* Imagen derecha: EL BOSCO. *El jardín de las delicias*. Detalle del hombre-árbol.

El riesgo en esta generación se daría al escorarse a la autocomplacencia y al regocijo en la espectacularidad de sus proyectos, ignorando otro tipo de aspectos de mayor calado. Este tipo de alarma salta incluso entre voces internas de estos círculos. Es el caso de Spiller, responsable del grupo de investigación AVATAR (*The Advanced Virtual and Technological Architecture,* Bartlett School, London). Así, en su artículo "The great forgetting", publicado en el blog de Woods, realiza una llamada de atención sobre estas tecnologías y estrategias. Según Spiller, la nueva naturaleza digital

puede hacer caer en la tentación de anular tanto a la política como a la poética, produciéndose entonces lo que él denomina un "gran olvido" (concepto que entroncamos con la "inteligencia ciega" de la que alertaba Edgar Morin). Esa amnesia se daría en plena euforia de un diseño tan formalmente complejo como gratuito; y por ello, en palabras de este creador, estas propuestas serían "simples, apolíticas y de objetivos vacuos"[43].

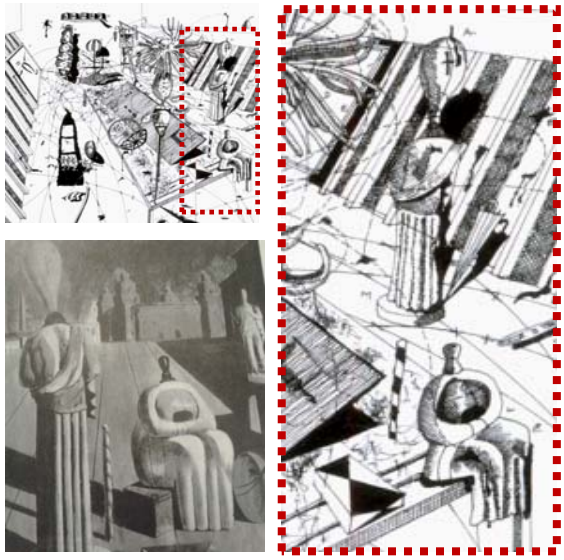


Figura 19. Imágenes superior izquierda y derecha: SPILLER, N. *Dee Stool* (dibujo recogido en "The great forgetting"). Imagen inferior Izquierda: DE CHIRICO G. *Musas inquietantes*.

[43] SPILLER, N. "The great forgetting".
Fuente:http://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/07/17/neil-spiller-the-great-forgetting/

Para evitar ese gran olvido, Spiller propone autovigilarse y buscar siempre una poética como principio motor en estos procesos. De hecho, en el mismo artículo publica un grabado suyo, *Dee Stool* (2003), en el que recupera casi un siglo después las dos *musas inquietantes* del cuadro del mismo nombre de De Chirico de 1916 como una declaración de intenciones. Homenajeando al pintor De Chirico, que fue una de las fuentes de inspiración de los surrealistas, Spiller integra en su dibujo la poética de lo atávico inquietante –simbolizado en el maniquí, arquetipo de lo siniestro– con la poética de lo contemporáneo perturbador representado en un nuevo escenario complejo, no familiar e incomprensible. Su mensaje podría ser: cambian los paisajes, aparecen nuevas entidades, como los robots y lo virtual, pero permanece el residuo inconsciente. Esos dos iconos modernos –lo robótico y lo digital– son los que creadores como Spiller y R&Sie(n) vincularán íntimamente con el mundo del miedo más ancestral.

3.3.2. Arquitecto-robot

Del mismo modo que Spiller, R&Sie(n) no huye de una poética. Al contrario: en sus propuestas arquitectónicas aquella se asoma de un modo velado. Nos podrá repeler en la mayoría de los casos o atraer de un modo no admitido, de un modo análogo a lo que sentirían los contemporáneos de los poetas malditos como Baudelaire o Rimbaud. Giovanni Corbellini, en su artículo introductorio "Anomalies: disturbed and disturbing architectures" del libro *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n),* describe así lo que podría ser la

materia prima poética de este equipo: "Entre los diseñadores trabajando en procesos aleatorios, Roche y sus socios hacen un uso sistemático del inconsciente y sus patologías […]"[44]. Aquí Corbellini haría referencia a las reacciones fóbicas e irracionales de origen atávico cuyos residuos se hayan en el inconsciente, la mayoría de ellas vinculadas con la imagen del asco de lo siniestro. El mismo autor hace un inventario de las imágenes de lo repulsivo (personalizadas en animales o en situaciones nauseabundas estudiadas en la primera parte de esta investigación), asociando cada una de ellas a un proyecto de R&Sie(n): las *arañas* (*Swarm town, Spidernethewood*), las serpientes (*Green Gordon*), los mosquitos (*Mosquito Bottleneck*), lo excremental (*Mi(Pi)Bar*) y los materiales en putrefacción (*Aqua Alta*). Todas ellas muestran sin tapujos las situaciones primarias de aversión que hacían huir al hombre arcaico –y al moderno– de lo que amenazaba su salud y su misma supervivencia. Ahora bien, este equipo no se conforma con mostrarnos con toda su crudeza los miedos y fobias más ancestrales, sino que a estas añaden las nuevas inquietudes contemporáneas y distópicas, poniendo especial énfasis en la inteligencia artificial, la máquina y la complejidad[45]. En el mismo libro Alessandro Rocca aporta su opinión sobre la idea del robot en los diseños de R&Sie(n):

---

[44] CORBELLINI, G. "Anomalies: disturbed and disturbing architectures", en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).* Milano: 22 Publishing, 2009. 17. (Trad. del A. Cita original: "*Among the many designers working on experiments with all kind of random processes, Roche and partners make systematic use of the unconscious and its pathologies*").

[45] Prueba de ello es que el equipo colabora con el ingeniero en robótica Stephan Heinrich.

> "Líquidos, fluidos, membranas, tejidos y estructuras biomorfas constuyen imágenes inquietantes de aparatos en movimiento, animados por la vitalidad programada del robot, el gólem, el monstruo de Frankenstein. Cada proyecto de R&Sie es como una máquina pesada, un mecanismo que ejecuta un número de funciones dadas con un cierto grado de inteligencia […] basado en un determinado protocolo"[46].

De acuerdo con estas premisas, el objeto arquitectónico propuesto tiene simultáneamente una apariencia de organismo biológico y mecánico en un proceso evolutivo, moviéndose en plena ambigüedad entre lo natural y lo artificial del ciborg. El resultado final es un ser extraño, una anomalía en la naturaleza y en el paisaje familiar urbano, un invasor que en palabras de Rocca evoca "la tenacidad de un parásito artificial"[47]. Esa *aparición* –sin la menor intención de integrarse en el contexto– es aparentemente egoísta según el mismo autor; y juega con la idea de la propia presencia amoral del hombre contemporáneo en la naturaleza.

Por supuesto, este tipo de criaturas no vienen de la nada, sino que son hijas de referencias muy consolidadas. Dos de estas influencias son, según

---

[46] ROCCA, A. "Colonies, biotopes and other robotic proliferations", en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).* Milano: 22 Publishing, 2009. 6. (Trad. del A. Cita original: "*Humors, fluids, membranes, tissues, and biomorphic structures construct disquieting images of apparatus in movement, animated by the programmed vitality of the robot, the golem, the Frankenstein´s monster at-large. Every project by R&Sie is like a heavy machine-a mechanism that performs a given number of functions with a certain degree of intelligence […] based on a predetermined protocol*").

[47] *Ibid.,* 5. (Trad. del A. Cita original: "*The beauty of these objects, which have their own charm and brutality, is that each of them is in a process, a dynamic device applied to a fragment of earth´s crust, with the tenacity of an artificial parasite*").

R&Sie(n), las películas de Kubrick: *La naranja mecánica* y *2001: una odisea en el espacio*. Y a estas añade precisamente el cuadro *El jardín de las delicias* del Bosco. En el artículo "(Science) Fiction & Mass Culture Crisis" publicado en el libro *R&Sie… architects. Spoiled climate,* Roche recuerda el peso de dichas creaciones como sigue:

> "Stanley Kubrick active el Big Bang, poniendo el reloj a cero en el 67/La naranja mecánica y en 2001 como lados opuestos del mismo espejo/[…]. Por su culpa o quizás gracias a él, […] disfrutando nuestra existencia entre el cielo y el infierno de El jardín de las delicias del Bosco"[48].

Según esta declaración de intenciones, las dos obras de Kubrick cubren gran parte del abanico de las fuerzas incontroladas de origen irracional. En *La naranja mecánica,* es el instinto humano el que desata su lado brutal de un modo automático y mecánico; en *2001: una odisea en el espacio,* es el ordenador Hal 9000 el que se humaniza desarrollando una pulsión salvaje de rebelión, del mismo modo que hicieron sus inanimados antepasados (el Golem y el monstruo del doctor Frankenstein). El mensaje no es tranquilizador, ya que sugiere que la máquina, desde ese momento, está preparada para sustituir no solo al hombre en general, sino al arquitecto en particular. En cuanto al hombre o habitante, lo cierto es que apenas aparece en los dibujos de

[48] ROCHE, F. "(Science) Fiction & Mass Culture Crisis", en DURANDIN, B. y RUBI, A. (Editors). *R&Sie… architects. Spoiled climate*. Basel: Birkhäuser, 2004. 57. Nota 1. (Trad. del A. Cita original: "*Stanley Kubrick touched off the Big Bang, setting the clock back to zero in ´67/Clockwork Orange and 2001 like opposite sides of the same mirror/Dream Time and the Day After simultaneously […]. Because of or maybe thanks to him […] enjoying our stay between heaven and hell in Bosch´s Garden of Earthy Delights*").

R&Sie(n), como si sus proyectos fuesen autosuficientes. Y en cuanto al arquitecto, podemos recordar un proyecto de investigación del grupo que prescinde de esa figura: *I´ve heard about,* propuesta que parte de la idea de un ser vivo arquitectónico de inteligencia artificial capaz de autoprogramarse y autodiseñarse siguiendo unos protocolos establecidos. Las imágenes del brazo mecánico robotizado –uno de los fetiches de la contemporaneidad– personalizarían la sustitución del arquitecto/constructor.

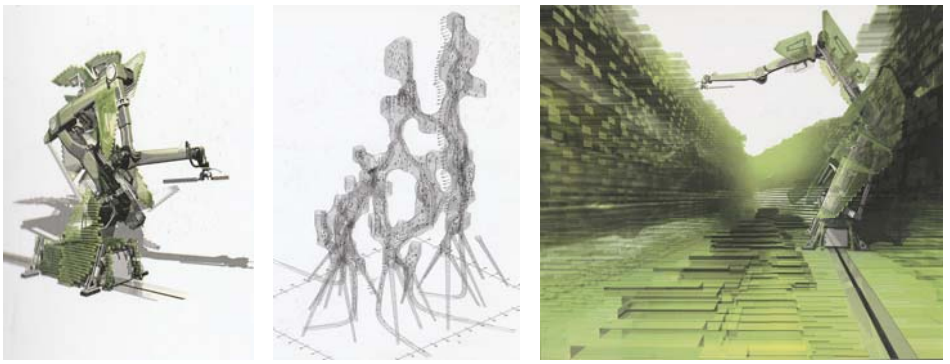


Figura 20. Imagen izquierda e intermedia: R&SIE(N). *I´ve heard about.* Robot y proyecto. Imagen derecha: R&SIE(N). *Labyrinth of recycled glass.* Robot ejecutor construyendo proyecto. Imágenes recogidas en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).*

Así, el robot, originariamente bajo nuestro control, apelaría de modo simultáneo a lo benefactor y previsible y a lo destructivo e imprevisible por la sombra de la amenaza de la rebelión de la máquina. Y todo ello en una atmósfera mixta en la que se entremezclaría la alegría y el terror, como sucedería en *El jardín de las delicias* (“entre el cielo y el infierno”), obra a la que el propio R&Sie(n) se quiere emparentar según la cita anterior. Reforzando ese vínculo con la dicotomía euforia-pesadilla, Roche llega a mencionar en el mismo artículo el libro consultado en esta investigación, *Dead Cities* de Davis.

En una anotación de Roche, se alude al concepto que recogía Davis sobre la utopía negra, como una atmósfera vinculada al Bosco y sus "infiernos llenos de risa" (si bien el arquitecto francés no llega a citar la fuente original de Davis y padre de ese concepto, Ernst Bloch[49], al que desde aquí reivindicamos). Una vez posicionados en los terrenos de la utopía negra, entendemos que será más fácil para el equipo moverse entre el cielo y el infierno de las amenazas ancestrales y las contemporáneas; esto es, en las zonas inseguras y fronterizas donde lo único que es fiable es la ambigüedad; y donde lo que buscan en sus *aparatos* es, en sus palabras, algo "que podría simultáneamente intrigar, atraer y repeler"[50].

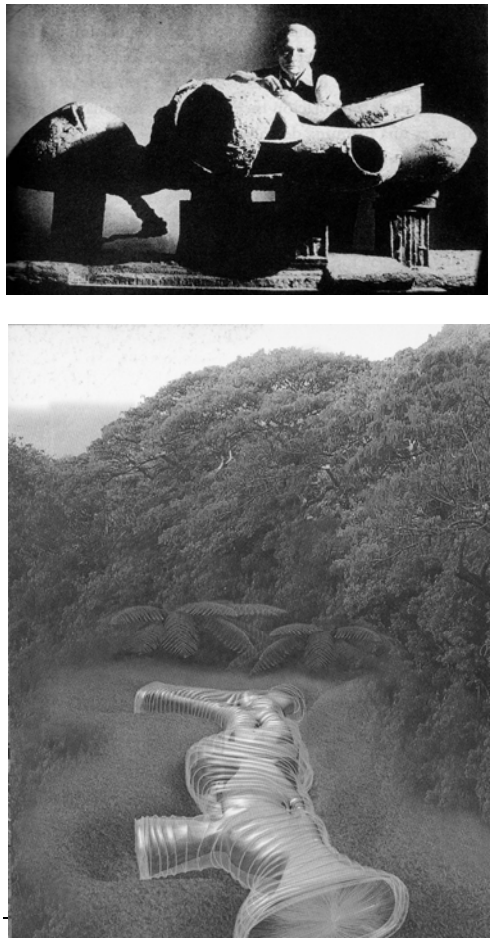
3.3.3. La casa-trampa: *Mosquito Bottleneck House*

Una vez familiarizados con el perturbador mundo de R&Sie(n), nos adentraremos a partir de ahora en la obra propuesta en este apartado como caso referencial de casa no domesticada que aúne las dos temáticas tratadas en este capítulo: la ambigüedad animado-inanimado de lo orgánico y la desmembración. Esa obra es la *Mosquito Bottleneck House* de 2003 (cuyo

[49] *Ibid.,* 58. En la siguiente nota, R&Sie(n) habla del concepto de *black utopia* citando a Davis, pero no a la fuente original, Bloch. La cita original en la nota 6 dice: "*Yet this landscape of terror is also, as in Bosch, voluptuous and nearly infinite in irony. Reminding us that hell is full of laughter, we could call this cataclysm where everything bad is foretold in dark humor a black utopia*". Mike Davis. *Dead city.* [sic] The New York Press, 2003.

[50] R&SIE(N), "Isobiot®ope (thebuildingwichneverdies)". Artículo sobre instalación de R&Sie(n) *Isobiot®ope* ("People meet in architecture") en Bienal de Venecia, 2010 (Trad. del A.). Fuente: http://www.new-territories.com/biennale010.htm

subtítulo es *Life and death of the mosquitoes in the double skin of the housetrap*) en la isla tropical de Trinidad, proyecto que nos recuerda a una versión traslúcida, blanda y viscosa de la opaca y *grutesca Endless House* de Kiesler[51].



La casa, en una estrategia plena de humor negro, está planteada como un doble hogar para dos formas de vida incompatibles: humanos y mosquitos –transmisores de la enfermedad del virus del Nilo los segundos– que viven juntos y separadamente. En el núcleo habitan las personas, y en la doble piel de la membrana transparente vuelan los mosquitos; las primeras pueden entrar y salir; los segundos no, ya que una vez

Figura 21. Imagen superior: KIESLER. F. *Endless House*. Foto de maqueta. Imagen inferior: R&SIE(N). *Mosquito Bottleneck*, en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).*

[51] La casa virtual en Trinidad tiene otra versión construida que sería, al hilo de lo anterior, una materialización de un fragmento de laberinto. Se trata del proyecto de casa *Labyrinth amidst branches, house without facades* construida en Nimes, Francia, en 2007. Las galerías tubulares y de plástico se convierten en esta casa en galerías poliédricas de telas y redes.

dentro quedan atrapados y vuelan en vano hasta su muerte, tal y como aclara el subtítulo del proyecto[52].

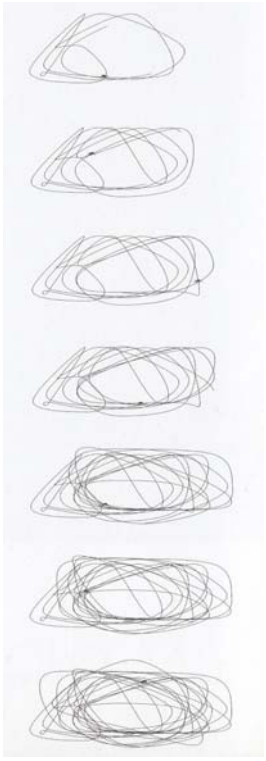


Figura 22. Imagen superior izquierda: mosquito representado en proyecto *Mosquito bottleneck house*. Imagen superior derecha: mantis religiosa cibernética representada en la introducción del libro de CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).* Imagen inferior izquierda: esquemas de vuelo de mosquito vinculados a sección de *Mosquito bottleneck house* (esquemas de R&Sie(n)). Imágenes recogidas en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).*

Por otra parte, en esta intervención no aparece de modo explícito la imagen del robot tan común en otras propuestas de este equipo, aunque esta presencia se intuye. En primer lugar, se identifican unos patrones de crecimiento anular del objeto arquitectónico, y por ello se podrían adivinar unos protocolos de diseño automatizados por la

[52] La explicación que da R&Sie(n) es que esa doble capa es una trampa que imita las desarrolladas por los nativos de la isla (botellas de plástico cortadas y colocada la parte superior de la botella de modo invertido, con líquido al fondo a modo de señuelo).

huella de una memoria genética y por los códigos de una inteligencia artificial. En segundo lugar, en el proyecto se sugiere un parentesco entre el mosquito atrapado y el robot: ambos se parecen fisiológicamente (comparten un exoesqueleto y un sistema articular similar) y ambos –en nuestro imaginario– se nos aparecen como mecanismos de comportamiento previsible y automático. Incluso se apunta en uno de los dibujos de R&Sie(n) que el propio vuelo de un mosquito, que sigue unos patrones de movimiento, definiría las distintas secciones del proyecto. Esto explicaría por qué estos insectos son representados por este equipo como nanorobots o como punta de lanza de una impresora 3D que iría construyendo la casa. De esta manera, y de modo inverso a la lógica de asociar un robot a un animal, se asocia un animal a un robot, estando al mismo nivel jerárquico lo animado y lo artificial (lo que tiene que ver con la imagen del ciborg[53], que desarrollaremos en un capítulo posterior). Otra prueba que da fe del vínculo íntimo que R&Sie(n) pretende establecer entre el insecto y lo robótico es una de las imágenes introductorias de su publicación *Bioreboot:* una asesina *Mantis religiosa* con brazo de sierra mecánica que representa la síntesis del trauma ancestral (el asco atávico por el insecto nocivo) y el trauma contemporáneo (la fobia por la máquina amenazante). El espécimen, que supera la típica imagen cibernética de mezcla

[53] El término ciborg como mezcla de lo natural y artificial es redundante, ya que la ciencia de la Cibernética es transversal y abarca tanto lo artificial-robótico como lo orgánico. La Cibernética, según Stafford Beer, estudia los flujos de información que rodean a un sistema, y la forma en que esta información es usada por el sistema como un valor que le permite controlarse a sí mismo, ocurriendo tanto en sistemas animados e inanimados indistintamente. Aun así, se usa en esta investigación el término ciborg, ya comúnmente aceptado fuera de los ámbitos de la ciencia ficción.

de ser humano y máquina, funciona en cierto modo como un *logo* de sus proyectos y nos introduce en la búsqueda que hace este equipo en lo siniestro, en concreto en lo *siniestro vivenciado* en lo cotidiano. Aunque aparentemente R&Sie(n) huye de cualquier atisbo de normalidad a la hora de abordar el tema de la casa, entienden que tienen que partir de lo convencional y lo doméstico para generar la anomalía e invocar esa categoría estético-psicológica, lo que subraya Corbellini al afirmar refiriéndose a la *Mosquito Bottleneck* lo siguiente: "Cuanto más doméstico, normal y familiar sea un objeto al que se hace referencia, más siniestro puede llegar a ser"[54]. Esta frase nos invita a iniciar un recorrido por sus distintas temáticas que R&Sie(n) explora en este proyecto, comenzando por la propia definición de mezcla de lo familiar-extraño. El siguiente texto del mismo autor esboza esta mezcla de opuestos:

> "Es un proceso de lo reverso que está injertado y dado la vuelta con la metamorfosis de lo familiar señalado por Freud con el término *heimlich* […] en su opuesto exacto. Estamos buscando una cadena de permutaciones en las que la defensa de la privacidad […] consiga que la paz secreta familiar (en realidad, la letrina es la habitación *heimlich*), vergonzosa, misteriosa e inquietante"[55].

[54] CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).* Milano: 22 Publishing, 2009. 99. (Trad. del A. Cita original: "*Where the object is concerned, the more domestic, normal and familiar it is, the more sinister it can become*").

[55] *Ibid.,* 99. (Trad. del A. Cita original: "*It is a process of reversal that is grafted and turned upside down onto by the familiar metamorphosis indicated by Freud with the term* heimlich *(domestic, congenial, familiar) into its exact opposite. We are looking at a chain of permutations in which defense of privacy, through various degrees of retreat*

El párrafo anterior llama la atención sobre un detalle: el ombligo del proyecto, único espacio normal y familiar que será el punto a partir del cual todo comienza a degenerar: la letrina. Y también la cocina, añadimos por nuestra parte. Ambos lugares son tratados como *heimlich* o familiares: con suelos y paredes excepcionalmente planos –horizontales y verticales–, y ocupados por un mobiliario intencionadamente convencional. Cocina y letrina serían así los últimos restos de lo más íntimo, dentro de otro espacio que hace tiempo dejó de ser refugio. A partir de allí, se produce un conflicto provocado entre los puntos de *resistencia* doméstico-familiar y el resto del proyecto anómalo y biológico, en una escena que implica un divorcio entre elementos incompatibles.

Aun así, ¿qué es exactamente lo anómalo, y cómo se debe revelar para generar un efecto relacionado con lo siniestro? Para que esto se dé, debe evocar una remota memoria familiar que retornaría, según Corbellini, en un proceso de regresión o, en sus propias palabras (y aludiendo a Freud): "La represión es el motor de la angustia que transforma el deseo de una condición pasada irremediablemente a una amenaza inevitable"[56].

La fuente en ese texto es precisamente *The Architectural Uncanny* de Vidler, al que este autor cita en la correspondiente anotación a pie de texto. Por nuestra parte, creemos que esa represión se hace potencialmente visible

---

from the gaze, gradually makes domestic peace secret, shameful (the latrine was indeed the heimlich *room), mysterious and disquieting*").

[56] *Ibid.,* 99. (Trad. del A. Cita original: "*[…] repression is the motor of anguish that transforms the desire of an irremediably past condition into an unavoidable treat*").

en esta casa en una serie de imágenes que tratamos de abordar a continuación.

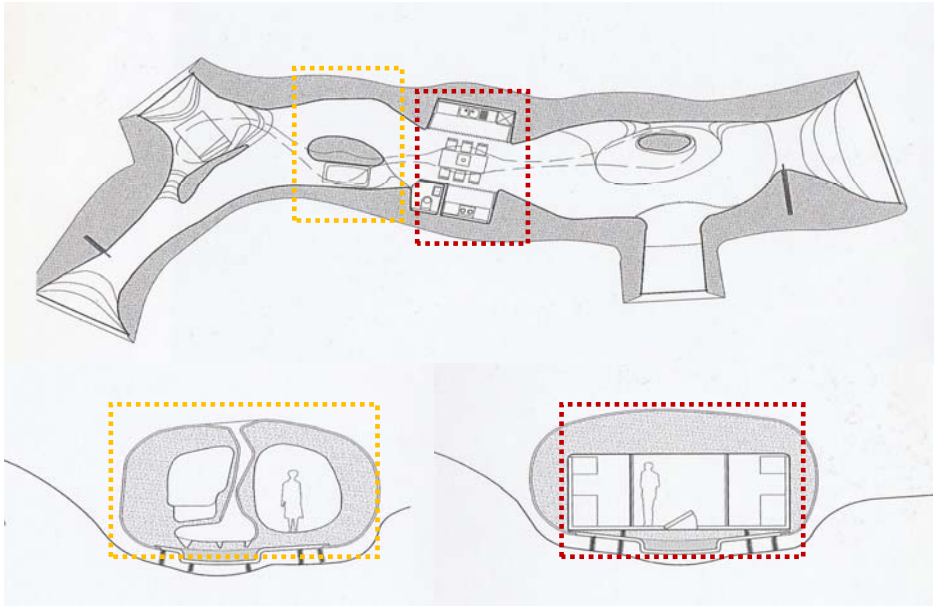


Figura 23. Planta y sección de *Mosquito Bottleneck*. Se identifican los elementos domésticos convencionales (sección rectangular: cama, baño, cocina, comedor) dentro de la casa biológica (sección amorfa). Imágenes recogidas en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).*

Por un lado, el mosquito es rescatado de sus inframundos pantanosos y nocturnos, y es expuesto de modo constante en esta casa. De esta manera, se produce una reaparición de lo familiar reprimido, como es la insoportable exposición del parásito transmisor de enfermedades, un viejo conocido en nuestro inconsciente colectivo y representante del asco atávico. En esa situación, la cohabitación de los hombres y mujeres con los agentes transmisores del virus del Nilo, convierte a los primeros en víctimas de una

fobia de la que no pueden escapar, ya que los mosquitos son siempre visibles a través de la membrana traslúcida.

Además, el proyecto bien podría ser reactivado en nuestra fantasía como una desconocida criatura generada a partir de una expresionista ingeniería genética, siguiendo el discurso de Virilio. Pero sin contradecir lo anterior, la propia apariencia de la casa, aunque inicialmente extraña, podría llegar a ser remotamente familiar en nuestra memoria colectiva al resonar ecos de la cueva o el útero, sacando así a la luz el tema de la ambigüedad animado-inanimado. Y para dar más vida a ese *órgano,* a la propia forma se añade el zumbido constante de los mosquitos, que convierte al contenedor doméstico en algo sonoro, como si estuviésemos en el interior de un rugiente *tubo digestivo.* De este modo, a la presencia del mosquito se superpone la amenaza ambivalente de la forma intrauterina-estomacal, capaz de proteger o de digerir. Pero este *estómago* no es infinito, y aquí introducimos la última imagen propuesta de lo siniestro en este proyecto: la amputación-sección del cuerpo, que es evocado como un fragmento de un órgano o incluso de las galerías de una gruta laberíntica y traslúcida.

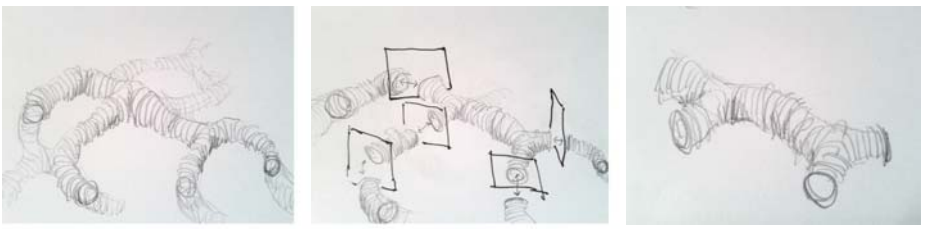


Figura 24. Escenas de desmembración virtual del proyecto a partir de una entidad infinita y laberíntica (dibujos del autor).

Tras repasar estas imágenes se hace complicado pensar en el mosquito como única víctima de esta trampa y, por el contrario, imaginamos al ser humano compartiendo ese papel. De esta suerte, este espacio adquiriría todo su sentido como una doble máquina fóbica de mosquitos (animalario) y de hombres (*humanario*).

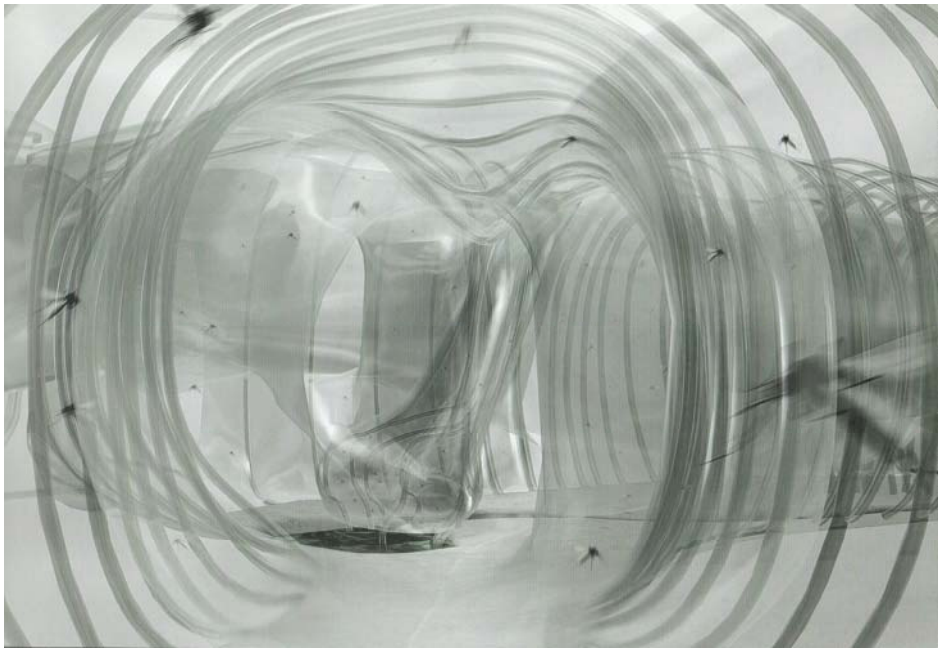


Figura 25. R&SIE(N). *Mosquito Bottleneck.* Imagen virtual del interior de la casa y los mosquitos, en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n*).

3.4. CAPITULACIÓN DE LA CASA

En esta última parte del capítulo dedicado a las anomalías domésticas, pasamos a enfrentar a los autores escogidos, Matta-Clark y R&Sie(n), y a registrar las distintas variables (estéticas, arquitectónicas y narrativas) que trata cada uno de ellos. Entendemos que ambos casos se mueven básicamente en el dominio de lo siniestro y lo dionisiaco, aunque con enfoques diferentes; comenzando con que Matta-Clark no busca este tipo de estados psicológicos –al menos no de un modo consciente o declarado–, sino que estos le buscan a él; por el contrario, R&Sie(n) sí persigue este tipo de dominios, y de hecho se apoya en sólidas referencias y fuentes (como Freud, Vidler y Davis) para, por ejemplo, invocar lo siniestro. A continuación recorremos algunos fragmentos de un posible diálogo entre las estrategias del artista norteamericano y el equipo francés.

En primer lugar, entrevemos que el vínculo más fuerte entre ambos casos es su cercanía a los terrenos del humor negro. En el caso de Matta-Clark es evidente: sus acciones rebosan dramatismo, pero también tienen una lectura humorística y de burla a lo burgués y a lo arquitectónico (por no hablar de su colección de fotos de *Untitled, Anarchitecture*, pobladas de situaciones arquitectónicas entre lo hilarante y lo inquietante). El hecho de que llegue a descalzar la cimentación de una casa para producir un movimiento que exagere una grieta es una elaborada broma que solo un arquitecto podría entender. En el caso de R&Sie(n), su búsqueda del humor negro es declarada (recurren a Davis como respaldo teórico) y la delirante historia de humanos y mosquitos en su *Bottleneck House*, junto a otros proyectos que desarrolla este equipo, sigue esa línea.

Por supuesto, el humor no está reñido con lo siniestro. En ese sentido, interpretamos que Matta-Clark y sus disecciones en las efímeras casas a punto de ser demolidas resuenan como ecos de ancestrales rituales dionisiacos –traducidos a la arquitectura– que evocarían, según nuestra hipótesis, esta categoría. Además, estas casas y sus extrañas huellas nos recuerdan a una *aparición* urbana (que solo durará unos días, y de la que solo quedará constancia por una serie de fotos). De hecho, algo de fantasmal hay en la propia trayectoria de Matta-Clark: la sombra de su padre Roberto Matta; las huellas de las familias que vivieron en las casas donde actúa; la casa en sí como cuerpo abandonado a punto de ser destruido; y la desaparición de Matta-Clark por su prematura muerte. En un enfoque distinto, R&Sie(n) aborda lo siniestro no desde la aparición de algo efímero en un contexto urbano real, sino desde una narrativa onírica de algo permanente sin intersecciones con lo real. En el caso de la *Mosquito Bottleneck House,* esta vivienda está aislada en la naturaleza, como un animal más, y por ello no perturba lo urbano y familiar. Pero no se trata de un animal sano, sino que está sumido en un proceso patógeno y degenerativo. Dicho de otro modo, el cuerpo arquitectónico no es torturado –como en el caso de Matta-Clark–, sino que simplemente enferma. La enfermedad, el asco, la fobia, sería lo que daría la impronta de lo siniestro en este caso.

Por otro lado, lo que era en Matta-Clark ritual y desmontaje de algo familiar en un proceso de anomalía por un corte localizado y acotado (un *vaciado* de materia) se convierte, en el caso de R&Sie(n), en un cuerpo anómalo con una aparición de algo convencional (la letrina y la cocina). En ambos casos se produce el divorcio propio de lo absurdo (la mezcla de lo incompatible, de lo racional/familiar y lo irracional/extraño). Pero así como en el caso de Matta-Clark la anomalía aparece como un elemento de resistencia

en el entorno convencional, en el perturbador mundo de R&Sie(n) la puntual aparición de un pequeño elemento doméstico y convencional hace que este sea el elemento de desafío.

También adivinamos otro vínculo –en este caso de ideas opuestas– entre los vaciados de Matta-Clark y la propia forma extraña generada por R&Sie(n). En el primer caso, lo extraño se insinúa por su ausencia y por su huella de vacío en lo convencional, y en el segundo caso, por su presencia.

En cuanto a las temáticas del imaginario de lo dionisiaco y lo siniestro, ambos casos tienen en común el uso del corte (Matta-Clark de un modo más explícito) y de la ambigüedad animado-inanimado de la casa (Matta-Clark de un modo más simbólico, R&Sie(n) de un modo más metafórico). Otras temáticas son utilizadas por uno y otro (R&Sie(n): asco atávico, deformación, circuito. Matta-Clark: mezcla contra natura). Pero más sorprendente es comparar a ambos autores si nos fijamos en la variable de prescripciones arquitectónicas a desobedecer (2º variable). Casi parece que se las hubiesen repartido, ya que, salvo el tema del *peligro,* aparentemente no comparten ninguna. De este modo, la fragilidad estructural, precariedad de la envolvente (como si la fachada fuese cartón-pluma) y anomalía formal (la forma geométrica virtual vaciando el edificio) de Matta-Clark no aparecen en la propuesta de R&Sie(n), formalmente más coherente en su monstruosidad. Ambos también se reparten la ausencia del usuario o del arquitecto. En Matta-Clark desaparecen los habitantes, que pasan a ser fantasmales, y aparece en todo su esplendor el (anti) arquitecto-artista en pleno proceso documentado de desmontaje. En el caso de Rs&Sie(n), existen habitantes (humanos e incluso insectos), generando todos ellos una suerte de animalario dual; mientras que la figura del arquitecto se diluye, ya que el diseño del objeto casi es producido por la traza tridimensional del vuelo del mosquito o de una inteligencia

genética o artificial. Otras prescripciones no compartidas son la inutilidad del espacio: esta es clara en caso de Matta-Clark; aunque en el caso de la *Mosquito Bottleneck House* no es tal, ya que a pesar de las evocaciones al peligro o la incomodidad del espacio, no deja de ser una casa que podría ser habitada. Eso sí, y esta sería otra diferencia en las prescripciones, *Mosquito Bottleneck* es un hogar incómodo, en general no amueblable con un mobiliario convencional, a diferencia de los elegidos por Matta-Clark. La opacidad en R&Sie(n) o el proceso de degradación de la casa mediante sus amputaciones serían otros dos parámetros no compartidos.

Por último, proponemos dos narrativas tanto en la serie de Matta-Clark como en la casa de R&Sie(n). Podrían ser estas versiones u otras, pero el hecho de que estos proyectos puedan sugerir una historia se sumaría a su potencialidad en los terrenos objeto de estudio. En el siguiente cuadro se hace un ejercicio de síntesis tanto de las variables estéticas como de las de prescripciones arquitectónicas detectadas y, asimismo, se resumen las dos narrativas propuestas:

Imágenes de experiencia estética (Variable A)	Matta-Clark	R&Sie(n)
A1-Deformación		**A1** Forma geométrica deformada
A2-Mezcla contra natura	**A2** Edificio y vaciado	
A3-Inversión de escala		
A4-Circuito		**A4** Fragmento de circuito
A5-Multitud		
A6-Animado-inanimado	**A6** Empatía con edificio herido	**A6** Forma biológica
A7-Déjà vu		
A8-Herida	**A8** Cortes en edificio	**A8** Cortes en extremidades
A9-Asco atávico		**A9** Piel viscosa, mosquito
A10-"Caja negra"		

Subversiones arquitectónicas (Variable B)	Matta-Clark	R&Sie(n)
B1-Fragilidad estructural	**B1** Cortes en forjado, descalce	
B2-Precariedad de la envolvente	**B2** Cortes en envolvente	
B3-Anomalía formal	**B3** Vaciado dentro de edificio	
B4-Opacidad		**B4** Doble piel traslúcida
B5-Degradación	**B5** Desmontaje de la casa	
B6-Invasión		
B7-Inadaptación al entorno		

B8-Incomodidad, inocupabilidad			**B8**	Suelos y paredes curvos
B9-Afuncionalidad	**B9**	Espacio abandonado		
B10-Pérdida				
B11-Fobia espacial, peligro	**B11**	Vértigo por caída	**B11**	Claustrofobia, fobia mosquito
B12-Ausencia de habitante	**B12**	Casa abandonada		
B13-Ausencia de arquitecto			**B13**	Espacio autogenerado

Narrativa (variable C)	**Matta-Clark**	**R&Sie(n)**
	La serie de Matta-Clark narra un proceso por un lado de revelación paulatina de la huella de los antiguos habitantes de la casa, desde la insinuación (la grieta) hasta el exhibicionismo (el desmontaje total de fachada), así como una épica de desaparición y desmantelamiento de la arquitectura doméstica	El proyecto de R&Sie(n) describe una pesadilla atávica consistente en la convivencia pactada en nuestra propia casa con uno de los agentes patógenos más ancestrales de la especie humana, en un espacio intrauterino remotamente doméstico que se convierte en refugio y trampa

Tabla 1. Fuente propia.

4. DISTOPÍAS URBANAS

4.1 VIAJE A LILLIPUT/VIAJE A BROBDINGNAG

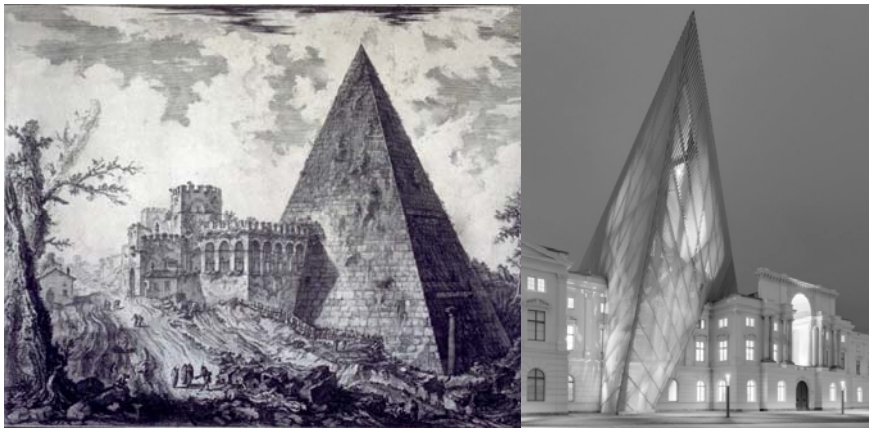


Figura 1. Imagen izquierda: PIRARESI, G.B. *Pirámide de Cayo Cestio*. Imagen derecha: LIBESKIND, D. *Screen shot*.

4.1.1. La metrópolis fóbica

Se apuntaba en la introducción de la tesis que el dios romano de origen etrusco Ianus-Quirinus (Jano-Quirino) fue el garante de la astronomía y de la arquitectura –del orden en el cielo y en la tierra– y, en general, de las leyes que articulan las sociedades complejas, como era el caso de la romana. La ciudad, como irresistible polo de atracción en el que se aspira a tener un lugar en el mundo, ha sido y es uno de los principales intentos de materialización del sueño de la civilización, y sería por ello el gran logro de Jano. Ahora bien, paralelamente a la atracción por la urbe y la euforia que le es propia, el temor hacia esta se ha dado en la historia en un estado de latencia y con distintas intensidades. En el contexto occidental y en la esfera mitológica, podemos rememorar viejas cicatrices que se han mantenido en nuestra memoria colectiva, como las *pecadoras* y borradas del mapa Sodoma y Gomorra, la caída de la ciudad vertical de Babel y el saqueo de Troya. Y, en ámbitos

históricos, recordamos entre otras pesadillas urbanas las ciudades italianas semiabandonadas en la agonía del Imperio Romano, las emblemáticas París, Roma y Florencia diezmadas por la peste negra en la Baja Edad Media o el *sacco* de Roma en el siglo XVI. Estos casos muestran la ciudad en un escenario dividido entre el refugio y la trampa. Pero, a pesar de la tensión del peso por los ecos de esos traumas (agonías urbanas que coinciden con dramas históricos reales y decrecimiento de poblaciones), la pujanza y la euforia del núcleo urbano prevalecerán y harán que este, con sus altibajos, su humanismo y sus dosis de salvajismo, sea sentido cada vez más como algo propio que ajeno.

Con todo, varios autores coinciden en que se producirá un punto de inflexión, un momento donde comenzará a entenderse cada vez más la ciudad (no de un modo unánime ni constante pero sí creciente), en su día a día y en los periodos de paz e incremento de población, como algo potencialmente fóbico y extraño. Esa predisposición se acentuará a partir del desarrollo desbocado de las grandes metrópolis europeas y norteamericanas por la Revolución Industrial. En ese momento, cuando se tenga la tentación de omitir los atributos positivos y filantrópicos de la ciudad de los siglos XIX y XX y de destacar los negativos y oscuros, ese sueño de la civilización dará señales de torcerse. Este extrañamiento –o incluso ensañamiento– mezclado con la atracción, es parte esencial del caldo de cultivo del estado de ansiedad del hombre moderno. Los orígenes de este tipo de fobia por lo urbano son expuestos por Vidler en el capítulo “Agoraphobia. Psychopathologies of Urban Space” (“Agorafobia. Psicopatologías del espacio urbano”) de su libro *Warped Space* (*Espacio torcido,* 2000). Allí este autor nos recuerda que escritores como Balzac, Zola o Hugo inauguran este terror por la deshumanizada ciudad industrial, mientras varios psicólogos desarrollan teorías psicoanalíticas que

pretenden arrojar luz sobre las nuevas neurosis asociadas a la metrópolis. Vidler nos instruye en el citado capítulo con un clarificador recorrido de las aportaciones de estos doctores especialistas de finales del siglo XIX en las nuevas fobias, que resumimos brevemente para contextualizar el soporte científico de estos efectos secundarios de la urbe: la agorafobia, identificada por Westphal y Legrand du Saulle, y que Moritz Benedikt define como un "vértigo horizontal"; la claustrofobia, desarrollada por Benjamin Ball; las fobias de las emociones definidas por Charles Féré, como la monofobia (miedo a la soledad) y la antropofobia (miedo al contacto social); el vadabundaje, estudiado por Charcot; y, por encima de todas ellas, la neurastenia, neurosis representativa del hombre metropolitano reconocida por George Miller Beard en 1880.

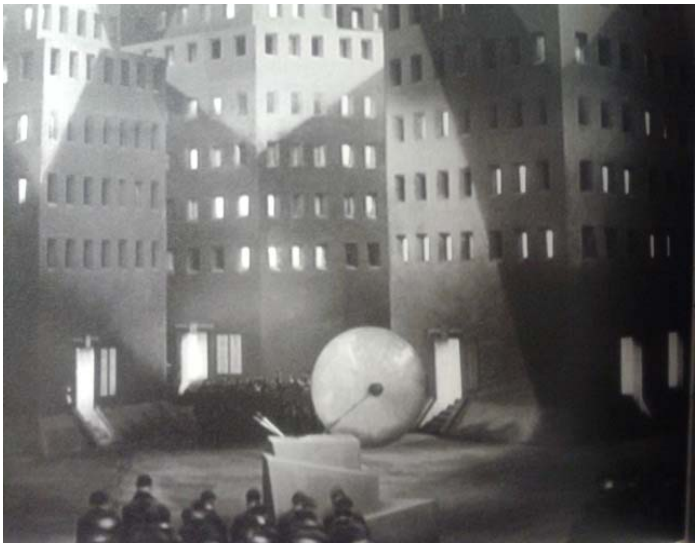


Figura 2. LANG. F. *Metrópolis.*

Figura 3. BATTISTA, G. Foto de bloques de viviendas en Hong Kong, en LEDDA, E. "La otra revolución de Hong Kong", El País, 20-12-2014. Fuente: http://elpais.com/elpais/2014/12/18/album/1418921305_351094.html#1418921305_351094_1418923948

En el mismo capítulo, el autor norteamericano señala, además, una variante de la antropofobia como tema intimidatorio urbano a tener en cuenta al hablar del temor al "comportamiento potencialmente peligroso de la multitud"[1]. Aunque Vidler no nombra el término específico de esta reacción –

[1] VIDLER, A. *Warped Space*. *Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000. 25. (Cita original: "*Of special interest was the space of the new city,…of the metropolitan individual, and further, as an instrument favoring the potentially dangerous behavior of the crowd. Metropolis rapidly became the priviledge territory of a host of diseases attributed to its spatial conditions*"). En esta cita Vidler hace referencia a Robert A. Nye y su obra *Origin of*

demofobia o rechazo a las masas de personas–, lo interesante es que tendría una extrapolación espacial y, por ello, de algún modo se emparentaría con las dos fobias más arquitectónicas previamente citadas (la agorafobia y la claustrofobia). Nos referimos a la visión de cierto tipo de edificios capaces de ser imaginados como amenazantes afloraciones de colmenas humanas repletas de habitantes[2] en estado de alineación y potencialmente en estado de insurrección. Imágenes que ilustrarían este tipo de reacción pueden emerger en la pesadilla ficticia de *Metrópolis* de Fritz Lang y en otro tipo de pánicos reales (como la fotografía que exponemos de los edificios de Hong Kong frente a un campesino de Gianluca Battista).

El interés por estos fenómenos, endémicos desde finales del siglo XIX, salta del campo de la psicología al de la estética, siendo uno de sus principales exponentes el crítico de arte Wilhelm Worringer. En su obra *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y empatía,* 1907) vincula el *Raumcheu* (miedo al espacio) de la arquitectura egipcia a la moderna agorafobia *(Platzangst).* Esta fobia –nos recuerda de nuevo Vidler– es para Worringer un residuo arcaico de cuando el hombre ancestral recelaba de los espacios abiertos –las sabanas– en los que era más vulnerable, ya que confiaba más en su sentido del tacto que en el de la vista. Una sensación equivalente podría extenderse a la claustrofobia, recuerdo remoto –nos atrevemos a proponer– de la tupida jungla o bosque.

Crowd Psychology in Gustave Le Bon and the Crisis of the Modern Democracy in the Third Republic.

[2] Estos grupos de personaras superarían el número de Dunbar, que estableció el antropólogo Robin Dunbar, a partir del cual, según este antropólogo, los grupos de individuos dejan de funcionar de un modo cooperativo y se genera el caos.

Por ello hablaríamos de estar reviviendo un *déjà vu* donde el miedo a la naturaleza que atenazó al hombre primitivo regresase en un proceso de resonancia transformado en miedo a la metrópolis.

Los síntomas de rechazo a la ciudad materializados en las fobias inauguradas en el siglo XIX se incrementaron aún más a raíz de la doble pesadilla de las dos guerras mundiales en el siglo XX. En esos años, los núcleos urbanos se transformaron en testigos del dolor europeo e incluso en algunos casos en campos de batalla y auténticos infiernos bombardeados[3]. Vidler incide en ello al escribir: "A partir de la Primera Guerra Mundial, 'metrópolis' llegó a implicar tanto un lugar físico como un estado patológico que, para bien o para mal, fue epítome de la vida moderna"[4]. Por añadir otras voces cercanas a esta tesis, incluimos a Colin Rowe y Fred Koetter, que sugieren en el arranque de su ensayo "Collage City" ("Ciudad collage", 1975) lo siguiente: "Quizás en sus orígenes la ciudad [moderna] fue un gesto por los trastornos psicológicos y sociales traídos por la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa"[5]. Los síntomas de estos "trastornos psicológicos" o "estados patológicos"

[3] Lieja y Amberes fueron las primeras ciudades bombardeadas en 1914 por zepelines alemanes. Esa práctica se haría más habitual y letal en la Segunda Guerra Mundial.

[4] *Ibid.,* 26. (Trad. del A. Cita original: "*By the first world war, 'Metropolis' had come to imply both a physical site and a pathological state which, for better or for worse, epitomized modern life*").

[5] ROWE, C. y KOETTER, F. "Collage City", en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 268. (Trad. del A. Cita original: *"Perhaps in its origins the [modern] city was a gesture to social and phychological dislocations brought about by the First World War and the Russian Revolution*"). El término original usado por los autores es "psychological dislocation". Lo hemos traducido como "trastorno psicológico", término más frecuente que "dislocación psicológica".

serán reflejados con toda su crudeza muy especialmente por el arte expresionista, que entendemos como una *fiebre urbana.* Ya comprobamos este hecho en la introducción de la segunda parte de la investigación, personalizando en los casos de Meidner *(La ciudad en llamas)* y en los deformados y amenazantes decorados de Wiene *(El gabinete del doctor Caligari).*

Podría esperarse que, una vez finalizadas las dos guerras mundiales, la asociación entre la ciudad y el miedo se atenuase. Pero, por el contrario, del mismo modo que las fobias y la neurastenia fueron floreciendo antes de los estallidos bélicos, continuarán creciendo después. Dicho de otro modo, el recuerdo de la guerra dinamizará dichos traumas, a los que se sumarán otros nuevos asociados al auge simultáneo de la tecnología y de la ciudad moderna, que producirá sentimientos encontrados en el pensamiento del siglo XX.

Una primera reacción ante este apogeo será la firme defensa de la ciudad moderna. Esta no solo se dará en pleno Movimiento Moderno, sino más adelante. Así, la crítica de arquitectura Nesbitt, en su introducción al artículo de Koolhaas "Postscript: Introduction for New Research 'The Contemporary City'" ("Postdata: Introducción a una nueva investigación 'la ciudad contemporánea'", 1988), recopilado en su obra *Theorizing a New Agenda for Architecture,* recuerda cómo este arquitecto pone en valor tanto la ciudad moderna más emblemática –recordemos *Delirious New York* y sus visiones ilusorias– como las grandes metrópolis periféricas *(Edge Cities).* De

estas, Koolhaas ensalza su "todavía no reconocible belleza"[6] en su obra *The Contemporary City* –donde explora los nuevos barrios en las afueras de París, y las ciudades de Atlanta y Singapur–. Por su parte Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour (VSBA) comparten, según Nesbitt, ese entusiasmo.

La misma autora sitúa en un extremo opuesto, en este caso de cuestionamiento de la ciudad moderna, a arquitectos como Léon Krier –defensor de la reconstrucción de la ciudad europea– y Rossi –coautor de *Città Analoga* (*La ciudad análoga,* 1976), proyecto colaborativo con Bruno Reichlin, Fabio Reinhart y Eraldo Consolascio–. Y, desviándonos de los ámbitos de la crítica arquitectónica y en busca de referentes de esta actitud no afín hacia la ciudad moderna, Davis, en *Dead Cities,* señala la figura de Bloch, que ya introdujimos al comienzo de la segunda parte de la tesis. Recordemos que este filósofo alertaba sobre la amenaza real por la vulnerabilidad de la ciudad y su divorcio tecnológico de la naturaleza en su capítulo de los *Ensayos literarios* "La ansiedad del ingeniero". Pero de mayor interés de cara a nuestra investigación, como también comprobamos, es su mirada a una de las posibles reacciones a este rechazo en las visiones deformadas de la ciudad, plenas de humor negro e ironía, en lo que él denominaba como "utopía negra".

Lo relevante de este tipo de delirios es que pueden tener una cara arquitectónica. Según este enfoque, los edificios, así como otro tipo de objetos

[6] KOOLHAAS, R. "Postscript. Introduction for New Research 'The Contemporary City'", en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 325. (Trad. del A. Cita original: "*The Contemporary City will be a retro-active manifesto for the yet to be recognized beauty of the late twentieth-century urban landscape*").

y mecanismos, se humanizarían heredando los traumas de los ciudadanos, como ya ensayó Meidner en sus cuadros de ciudades violentadas. El hombre-árbol del Bosco sería uno de los antepasados de este tipo de especies, que irán floreciendo de modo intermitente en el imaginario de artistas y arquitectos. De esta suerte, desde los telescopios vivos de *Un autre monde* de Grandville, hasta las *manadas* de edificios andantes del artista y arquitecto canadiense Melvin Charney a finales del siglo XX, pasando por ciertas imágenes urbanas de la Arquitectura Radical –donde nos detendremos más adelante–, todas estas experiencias apuntarían a una pulsión latente en esa línea.

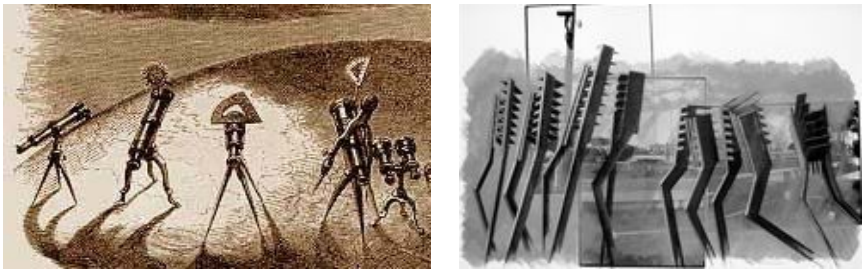


Figura 4. Imagen izquierda: GRANDVILLE, J.J. *Un autre monde* (1844). Imagen derecha: CHARNEY, M. *Cities on the run… blocks in search of a city* (1996-1998).

Pero dejemos de momento este tipo de espejismos urbanos fruto del rechazo a la ciudad, ya que queremos añadir a este recorrido de reacciones hacia esta una última visión: una que asuma la neurosis por la metrópolis y que no se sitúe en un extremo opuesto de ataque (llegando a lo grotesco) o de defensa de esta. Este posicionamiento de intermediación podría ser representado en nuestra opinión por Rowe y Koetter en su ensayo citado previamente “Collage City”. En su texto, estos autores cuestionan la respuesta de la ciudad que pretende “negar” y enterrar sus “trastornos psicológicos” tanto en las propuestas de *tabula rasa* como en las de reconstrucción

nostálgica. De hecho, en su crítica plantean la siguiente reflexión: "Quizás el trastorno es un valor en sí mismo. Quizás deberíamos asumirlo más. Quizás, abrazando la tecnología esperanzadamente"[7]. Un deseo que supone aceptar, en lo bueno y en lo malo, lo que rechazaba Bloch. A su vez, y añadiendo otra variable a su discurso, reflexionan sobre la relación presente en el debate de la ciudad entre el pasado y futuro refiriéndose a una "dicotomía entre memoria-profecía"[8]. Este enfrentamiento entre la ciudad familiar y la ciudad extraña y moderna fuerza a otros autores a alistarse en un bando o en otro. Pero no es el caso de Rowe y Koetter, que entienden ambos polos como algo indisoluble. Además, en este ecosistema se movería según ellos lo "torcido" y la "ironía" como un atributo propio de la modernidad:

> "Esta alternativa y tradición predominante en la modernidad –uno piensa en nombres como Picasso, [Igor] Stravinsky, [T.S.] Eliot, Joyce– existe en una considerable tendencia a eliminar el *ethos* de la arquitectura moderna: y porque hace de lo torcido y la ironía una virtud […]"[9].

[7] ROWE, C y KOETTER, F. "Collage City", en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 268. (Trad. del A. Cita original: "*Perhaps dislocation is a value itself. Perhaps we should have more of it. Perhaps, hopefully embracing technology*"). Se ha preferido traducir "*have more of it*" como "asumirlo más" que como "tenerlo más".

[8] *Ibid.,* 271. (Trad. del A).

[9] *Ibid.,* 286. (Trad. del A. Cita original: "*This alternative and predominant tradition of modernity –one thinks of such names as Picasso, [Igor] Stravinsky, [T.S.] Eliot, Joyce– exists at a considerable remove from the ethos of modern architecture: and, because it makes of obliquity and irony a virtue […]").*

De este modo, lo familiar, lo extraño, la memoria, la utopía, lo torcido y la ironía pasarían a formar parte de la ciudad que ellos definen como "Collage City" y que da nombre a su ensayo. Por añadidura, este tipo particular de utopía estaría vinculada a una necesidad poética de adición de fragmentos y no tendría la desventaja de su frustrante aplicación real:

> "[…] podría ser un modo de permitirnos el disfrute de la utopía poética sin nuestra obligación de sufrir la molestia de la utopía en la política. Lo que viene a decir que *collage* es un método cuya virtud se deriva de su ironía, porque parece una técnica para usar cosas y simultáneamente no creer en ellas, es también una estrategia que permite a la utopía ser tratada como imagen, ser tratada en *fragmentos* sin tener que ser aceptada *in toto* […]"[10].

Habiendo profundas divergencias entre la visión de un filósofo como Bloch y de críticos de arquitectura como Rowe y Koetter (el primero cercano a la tecnofobia, los segundos asumiendo que la tecnología debe ser abrazada), llama la atención que ambos cuerpos teóricos tengan una intersección en un terreno como el de la *ironía* y en el *trastorno.* Y es precisamente en este lugar común donde queremos situar nuestro marco de investigación a partir de ahora: entre el equilibrio inestable de lo familiar y lo extraño conviviendo en el "Collage City" y la deriva de la alucinación total de creadores como Grandville,

[10] *Ibid.,* 292. (Trad. del A. Cita original: *"[…] might be a means of permitting us the enjoyment of Utopian poetics without our being obliged to suffer the embarrassment of Utopian politics. Which is to say that, because collage is a method deriving its virtue from its irony, because it seems to be a technique for using things and simultaneously disbelieving in them, it is also a strategy which can allow Utopia to be dealt as image, to be dealt with in* fragments *without our having to accept* in toto *[…]").*

Meidner o Charney. Este último artista nos puede ofrecer alguna clave más para acotar mejor las especies de interés en los próximos apartados. Los títulos de varios de sus cuadros son, tal y como nos recuerda Juan Antonio Ramírez en *Edificios-cuerpo*: "*El infierno del no lugar, Bloques de apartamentos a la búsqueda de calles, Apartamentos desplazándose, Bloques buscando una ciudad, Bloques huyendo atemorizados*, etc.".[11] Si ponemos en valor aquí los edificios *migratorios* de Charney y sus diferentes *situaciones,* no es por su imagen literal de edificio vivo, sino por ser indicadores de la tensión de la ciudad y sus propios bloques. Reformulado en otros términos, la acción que nos sugiere esta serie de títulos es la de la *invasión arquitectónica,* percibida desde las posiciones opuestas de edificio invasor *(Bloques buscando una ciudad)* e invadido *(Bloques huyendo atemorizados).*

A la hora de hablar de ofensivas urbanas, debemos determinar cuáles son los casos que queremos situar en nuestra zona de indagación. Este será distinto al de Vidler, autor que encaró el tema en su momento en *The Architectural Uncanny*. En varios de sus capítulos, investiga proyectos del urbanismo de los años ochenta del pasado siglo que suponen un ataque a la ciudad sin hacer *tabula rasa*[12]. Estas propuestas retratan el enfrentamiento de la ciudad existente con nuevos cuerpos invasivos, pero conceptualmente estos son cercanos a su arquitectura contemporánea. Por añadidura, y por muy

[11] RAMÍREZ, J. A. *Edificios-cuerpo.* Madrid: Ediciones Siruela, 2003. 53-54.

[12] Se trata de proyectos de arquitecturas audaces pero, al fin y al cabo, pertenecientes al *statu quo,* tratando arquitectos como Arets y Wim van den Bergh (proyecto *Translucent City* en Rotterdam, 1984-85) o Eisenman (proyecto en la plaza del Cannaregio en Venecia, 1978).

perturbadora que sea la imagen de estos proyectos, tienen una intención arquitectónica en toda regla, considerando los espacios, las circulaciones, las funciones y su uso. Por nuestra parte, desplazaremos el encuadre elegido por este autor en busca de la huella de otro tipo de proyectos agresivamente urbanos pero realizados por arquitectos que se posicionan en los márgenes más inestables de la disciplina. Estos creadores no pretenden crear utopías urbanas ni mucho menos construirlas; en su lugar idearán opresivas distopías alejadas de la más mínima intención filantrópica. Incluso se podría decir de estas que no son estrictamente proyectos arquitectónicos, sino atmósferas en las que la única certeza es la inseguridad y la ironía, siendo el resto incertidumbres (¿cómo se habitan estos espacios, si es que se habitan? ¿Qué sentido tienen?).

Para tratar de responder a esas preguntas sacaremos a la luz casos a estudio de dos décadas distintas. Por un lado, iremos a las fuentes de esta familia en los proyectos urbanos de los años setenta que encontraremos en ciertos ejemplos de la Arquitectura Radical, dando un especial protagonismo a Superstudio. Por otro, enfrentaremos estos afluentes con el legado de este tipo de acciones en las propuestas de los años noventa de un arquitecto como Lebbeus Woods. En todos estos casos es especialmente relevante que las intervenciones se plantean solo en algunas metrópolis icónicas, donde la

arquitectura se ocupará de *ocuparlas*[13]. Para olvidarse del miedo a la ciudad, nada mejor que una amenaza forastera que lo supere.

4.1.2. Dos invasiones

La amenaza externa es la que esperaríamos por defecto, aunque no por ello siempre estemos preparados para ella. En las imágenes familiares de la ciudad (calles y edificios convencionales o monumentales bien conocidos por nosotros) y a la vez extrañas y eufóricas (por sus metamorfosis constantes), nos situamos en un lugar en donde en principio no se espera nada inasumible. A su vez, la visión de la urbe –como explicamos anteriormente– no puede dejar de producir en ciertas sensibilidades inquietud y neurosis, por muy conocida y cercana que sea. Esto nos da la pista de por dónde se podría mover el estado de ánimo del ciudadano, en un terreno intermedio dentro de un triángulo de tres vértices: el sosiego, la euforia y la pesadilla. Por su parte, la presencia de diseños imaginarios de nuevos cuerpos invasores en ese paisaje, como *apariciones* urbanas entremezcladas con los edificios, no haría sino intentar desplazar ese estado hacia el vértice del miedo.

Por supuesto, la invasión arquitectónica ha sido una constante y, de hecho, es uno de los principios motores de la ciudad, aunque debemos matizar entre las digeribles y las traumáticas. Históricamente los nuevos cuerpos arquitectónicos se van imponiendo sobre los antiguos usando la estrategia de

[13] Mientras la arquitectura fantaseó con ocupar la ciudad, el cine catastrofista y de ciencia ficción hizo lo propio. Podemos recordar desde el Tokio destruido por Godzilla a la icónica imagen de la Estatua de la Libertad asomando semienterrada en una playa en *El planeta de los simios* de 1968.

la *tabula rasa* o la integración. Pero, en nuestro caso, queremos fijarnos en las ocupaciones fantaseadas que no arrasan sino que *pisotean* la ciudad, disparando así su humillación. Esas integraciones disarmónicas obedecen a una actitud muy propia del hombre moderno, aunque también intuimos en ellas resonancias de elementos arcaicos reprimidos. Mitos como los de la Torre de Babel o el caballo de Troya –cuerpos desconocidos que asaltan el tejido arquitectónico familiar– tendrían mucho que ver con estas familias. Igualmente, estas no se alejan de las ensoñaciones ancestrales del hombre primitivo que se imaginaba *moderno,* y para ello fantaseó con desafiar a la divinidad (Torre de Babel) y con atreverse a aceptar lo nuevo y lo extraño (caballo de Troya). Eso sí, ambas tentaciones terminaron con el consiguiente castigo, del que tampoco escaparía el inconsciente del hombre moderno, a pesar de poder no ya imaginar sino materializar los sueños de grandeza de sus remotos antepasados.

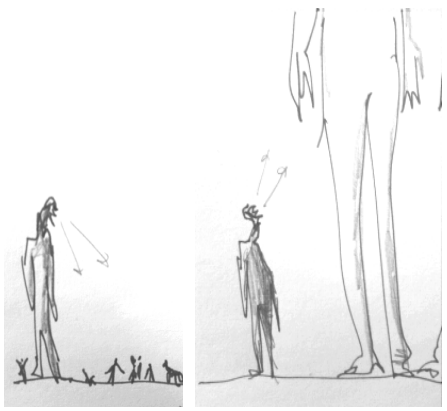


Figura 5. Izquierda: *Viaje a Lilliput.* Imagen derecha: *Viaje a Brobdingnag* (dibujos del autor).

No obstante, lo relevante en nuestra exploración de cara a estos dos arquetipos (Torre de Babel y caballo de Troya) es pensar en ellos y paralelamente en la ciudad a la que se enfrentan. En ese escenario, entramos en los terrenos de la hibridación dionisiaca o mezcla de lo que no se debe mezclar; en la cohabitación, como dirían Rowe y Koetter, de la *memoria* del edificio familiar con la *profecía* del cuerpo

invasivo, como dos variables íntimamente ligadas. De modo análogo al capítulo anterior, se expresa así una intersección entre lo racional-convencional y lo irracional-extraño, pero de un modo más literal. Esta idea se intuye en el dibujo de la muralla de Roma y la antigua pirámide de Cayo Cestio de Piranesi que reproducimos en el arranque de este capítulo. En este grabado, lo que era el resultado de un azar, una anomalía formal fruto los avatares históricos, llama la atención de Piranesi como un ente con una cualidad ambivalente, unitaria y diversa. Paradójicamente, aunque la muralla es posterior a la pirámide, es esta última el elemento que se muestra en nuestra ensoñación como lo invasivo por su carácter exótico. Una versión contemporánea de este deseo inconsciente podría ser representado por el proyecto *Screen Shot* de Libeskind que acompaña a la imagen de Piranesi.

Por otra parte, detectamos una segunda temática a considerar en este género: el dionisiaco juego con la escala, capaz de convertir al objeto invasivo en pequeño o en gigante. Este ilusionismo escalar tiene dos direcciones opuestas que podríamos precisar basándonos en las dos primeras partes de la obra de Swift, *Los viajes de Gulliver* (1726): de lo grande a lo pequeño –viaje a Lilliput–, y de lo pequeño a lo grande –viaje a Brobdingnag–. Esas expediciones desembocan en sendas situaciones de peligro para Gulliver: la amenaza de lo pequeño en Lilliput, y amenaza de lo grande en Brobdingnag.

Ambos viajes podrían ser también arquitectónicos. Para recrearlos nos apoyamos en un caso a priori no asociado a lo desasosegante: el Congreso Nacional en Brasilia (1958) de Oscar Niemeyer. En esa obra las dos bóvedas, una cóncava y otra convexa, actúan como dos elementos extraños y dialogan con los cuerpos arquitectónicos más familiares como son las torres del Congreso. En el caso de esta relación, podríamos recrear, transformando el celestial sueño del proyecto, dos pesadillas: en una, nos imaginaríamos un

crecimiento insoportable de dicha bóveda hasta anular y eclipsar a la torre; y, en la otra, una disminución del tamaño de la misma y su acoplamiento agresivo a la misma torre[14]. Estas dos situaciones extremas (lo convencional contra lo extraño-pequeño o contra lo extraño-grande) configurarán las dos especies que vamos a tratar a partir de ahora. Extendiendo esas amenazas de la torre de Niemeyer a todo el conjunto de edificios de cualquier urbe, entenderíamos este juego dentro del escenario de la ciudad.

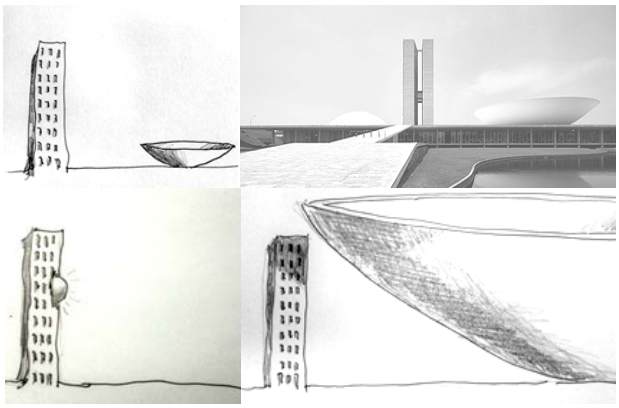


Figura 6. Imagen superior derecha: NIEMEYER, O. Congreso en Brasilia. Imágenes superior izquierda e inferiores: dibujos del autor representando distintas relaciones escalares entre cúpula y edificio de Niemeyer: viaje a Lilliput y a Brobdingnag.

4.1.3. Ciudades enfermas: de Troya a Viena

Comenzamos este subepígrafe imaginando el cuerpo extraño y miniaturizado acoplado al cuerpo arquitectónico convencional. Este invasor, al lado del

[14] Estos juegos escalares no dejan de ser una operación de *scaling* que ensayó Eisenman en proyectos como el de Venecia, que estudiaremos más adelante.

edificio con el que se enfrenta, podría también ser entendido como un objeto de juego, como sugería Bachelard en el siguiente texto de su *Poética del espacio:* "Las miniaturas de la imaginación nos devolverían simplemente a una infancia, a la participación en los juguetes, a la realidad del juguete"[15], pensamiento que sugiere un carácter inocuo de lo pequeño. Pero no hay que descartar que el juguete no sea tan inofensivo, tal y como sucedió con el caballo de Troya, cuya imagen inicial –de regalo– se transformó fatalmente en la causa de la caída de la ciudad hasta entonces invicta.

El ingenioso mecanismo tramado por Ulises cobra su auténtico sentido al invadir e introducirse en un sistema ajeno y superior en tamaño. Pero también está lleno de evocaciones en las escenas previas: cuando es abandonado fuera de la muralla y cuando atraviesa su puerta. Esos momentos nos dan la pista de en qué situaciones podremos encontrar a estas especies en las arquitecturas a explorar, desde la situación externa hasta la interna. Por un lado, el caballo de Troya una vez dentro de la ciudad podría ser también asociado –usando la terminología de la biología– al *endoparásito,* un ser que no vemos desde el exterior y del que poco sabemos. Por otro lado, si en lugar de consumarse la invasión, el ser extraño se queda acoplado en la frontera entre el exterior y el sistema estaríamos hablando de un *ectoparásito* visible desde fuera.

[15] BACHELARD, G. *La poética del espacio.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 185.

Figura 7. Imágenes de endoparásitos-caballo de Troya. Imagen izquierda: *caballo de Troya* (imagen del siglo XVII. Fuente: *Die Welt als Labyrinth* de Hocke). Imagen derecha: HEDJUK, J. *Masque* (Riga).

La necesidad de recrear este tipo de imágenes se dio de un modo especialmente intenso a partir de los años sesenta del pasado siglo, en el contexto de la Arquitectura Radical, lugar cultural de raíz básicamente europea. Lo que le diferencia de movimientos similares en Norteamérica es el gran peso del *genius loci,* argumento en el que incide Pettena al escribir en su artículo "Arquitectura radical": "En Europa, las pre-existencias estructurales han impedido una explosión creativa tan ingenua y fascinante como la de los jóvenes californianos"[16]. Sin coincidir con Pettena en su comparación (ya que no encontramos menos fascinantes las expresiones europeas que las americanas), lo que sí es cierto es que el movimiento europeo no va a ignorar y

[16] PETTENA, G. "Arquitectura radical" en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L., MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 26. Publicación de la exposición del mismo nombre. Organización: Centro Atlántico de Arte Moderno, Institut d´art contemporain (Villeurbanne, Francia) y Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

evitar el núcleo urbano histórico en estas propuestas. Por el contrario, lo asumirá, llegando a sacar partido de su imagen autoritaria y restrictiva.

Hablando del peso de la tradición *represiva,* pocas ciudades tan representativas de este lastre podríamos encontrar como Viena, decadente y abandonada capital del antiguo imperio Austrohúngaro. Allí, la presencia del pasado clásico será tan aplastante como catalizadora de provocadoras insurrecciones, algunas de las cuales ya arrancaron a comienzos del siglo XX en varios campos: recordemos a Freud y sus teorías de la pulsión sexual y pulsión de muerte; Egon Schiele y sus grabados eróticos; Meyrink y su obra *El golem* (1914); Berg y sus óperas *Lulu* y *Wozzeck;* y mucho más tarde, en los años setenta, los accionistas vieneses.

De esta lista, solo faltaban por sumarse los arquitectos para continuar con la tradición del desacato en este caso de la ciudad. La Secesión fue un claro ejemplo, así como el racionalismo sin concesiones de Adolf Loos. Pero algo aún más extremo estaba germinando. Kiesler, del que ya hemos hablado en el capítulo anterior, fue un antecedente y referente de una generación especialmente transgresora por venir: Hans Hollein, Pilchner, Abraham, Missing Link, Coop Himmelb(l)au y los Haus-Rucker-Co. La Galerie nächst St. Stephan, las publicaciones en la revista *Domus* a mediados de los años sesenta, el Trigon de Graz o la documenta V de 1972 en Kassel (donde se exhibieron los artefactos hinchables de Hollein, Coop Himmelb(l)au o Hans Haacke) supusieron un auténtico escaparate para estos creadores. Pero, insistimos, nada de esto sería posible sin la propia participación pasiva y regresiva de la ciudad de Viena como laboratorio de este tipo de experimentos. Allí sus fachadas neoclásicas (y no las modernas) aparecerán fotografiadas muy a su pesar junto a cuerpos arquitectónicos extraños en las revistas de arquitectura

de la época, en una sublimación del deseo de mancillar el patrimonio más sagrado e intocable.

Hemos mencionado los edificios clásicos, y queda pendiente referirnos a los artefactos que los van a acosar. Estos se nos aparecen como microcosmos tecnológicos ideados para el placer exhibicionista. Nos pueden recordar tanto a las burbujas de *El jardín de las delicias* como a la urna aséptica de un *niño-burbuja* aislado de un mundo hostil y bacteriano. Asimismo, tienen un vínculo evidente con la ciencia ficción, y en concreto con los atributos –gafas, cascos transparentes– con los que se imaginaba en los años sesenta a los seres humanos del futuro. Los propios Haus-Rucker-Co construyen en esa línea el prototipo de distorsión perceptiva *Mind Expander Program* (como un accesorio acoplado a un cuerpo humano, del mismo modo que sus *peceras* arquitectónicas se acoplan a un edificio). Este ensamblaje necesita, por otro lado, un lienzo. Si la ciudad se hace con el paso de los siglos cada vez más vertical, esa nueva invasión también ha de ser vertical. Por ello entendemos que tiene un potencial mayor de desasosiego la colonización de Haus-Rucker-Co en la fachada del Fridericianum que el proyecto *The cloud* de Coop Himmelb(l)au entre unas medianeras en Viena, que, aunque absolutamente chocante para la época, no deja de ocupar un solar y estar más sometido a la ley de la gravedad. Con todo, la Viena clásica pronto se quedará corta en cuanto a verticalidad incluso para Haus-Rucker-Co; tarde o temprano se hará necesario buscar un nuevo ecosistema urbano más vertical: la metrópolis.

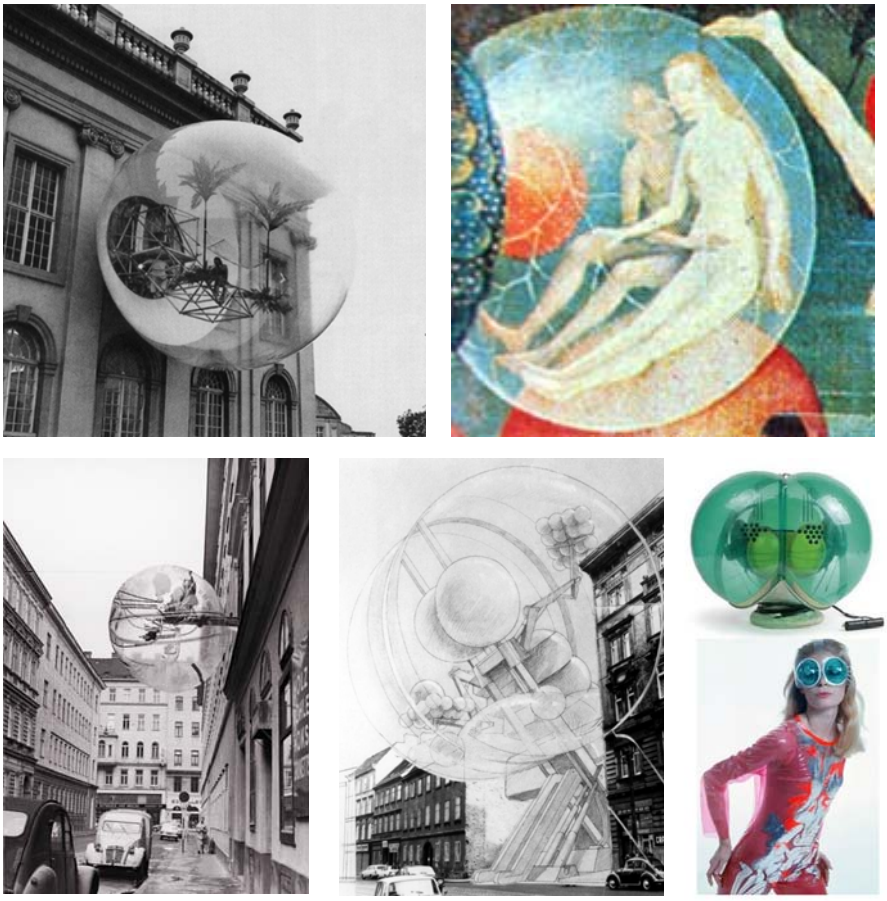


Figura 8. Imagen superior izquierda: HAUS-RUCKER-CO. Fridericianum, Documenta V, Kassel, 1972. Foto: ENGELSKIRCHEN, H. Imagen superior derecha: EL BOSCO, detalle de *El jardín de las delicias* (amantes en burbuja). Imagen inferior izquierda: HAUS-RUCKER-CO. *Balloon for Two*, Viena, 1967. Foto: HAUS-RUCKER-CO y ZUGMANN G. Imagen inferior intermedia: COOP HIMMELB(L)AU. *The cloud*, Viena (1968). Imagen inferior derecha: HAUS-RUCKER-CO. *Mind Expander Program* (1967-1070) y *Future to Dress on: "Electric Skin"*, 1968.

4.1.4. Ciudades doblegadas: de Babel a Manhattan

La tentación de materializar una construcción infinitamente mayor que las existentes está en nuestro inconsciente colectivo desde que la arquitectura

toma conciencia de su poder simbólico: el arquetipo de la torre de Babel no solo pretendía llegar al cielo, sino anular cualquier cultura y arquitectura que se la comparase. Para ilustrar esta humillación, podemos fijarnos en el grabado *Torre de Babel* de Kircher, que representa la mítica torre no en medio de la nada, sino haciendo sombra a una ciudad. Allí podemos observar –casi necesitando una lupa– un palacio a la derecha de la imagen y unas pirámides de fondo, e imaginarnos el complejo de inferioridad de estas al lado de la inmensa torre desafiante. Quizás por ese motivo, este tipo de estructuras prefieren no hacer tabla rasa y acabar con lo existente: por el contrario, necesitan compararse a lo insignificante. En este escenario, a las temáticas de la mezcla de contrarios y el juego escalar se sumaría la imagen planteada en esta investigación de la multitud, pudiéndonos imaginar estas estructuras invasivas repletas de masas humanas. Y el hecho de que estos *cuerpos* de Babel (que ya no tienen por qué ser torres) sean auténticas urbes –y no meras esculturas– no haría sino aumentar la humillación de la vieja ciudad.

En busca de los descendientes contemporáneos de este grabado, queremos identificar el escenario por excelencia donde con mayor intensidad y necesidad han querido expresar varios creadores modernos sus ansias de doblegar a la ciudad desafiante. Para identificar ese lugar, recuperamos de nuevo a Davis, quien en su relectura de la metrópolis delirante de Bloch sugería que este "debería haber estado pensando en Nueva York"[17]. En nuestro caso, esta ciudad será la probeta elegida en este apartado por su

[17] DAVIS, Mike. *Dead Cities*. New York: The New Press. 2002, 10. (Trad. del A.).

fuerte significado y por la serie de proyectos de carácter distópico que la violentarán.

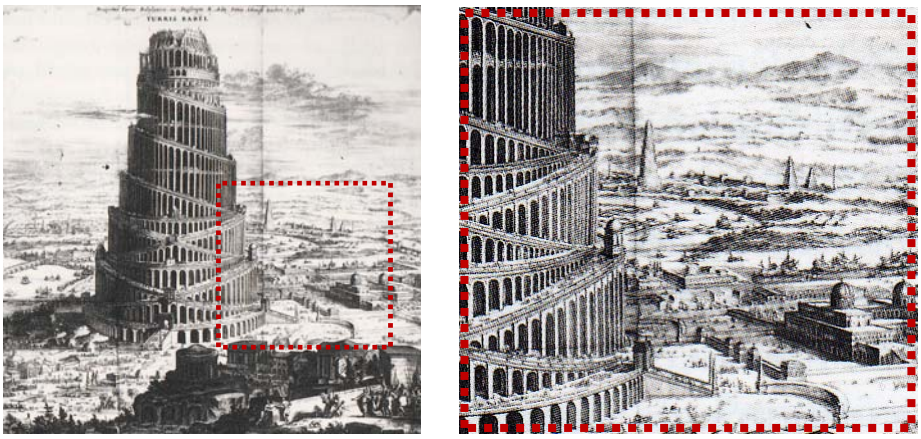


Figura 9. Imagen izquierda: KIRCHER, A. *Torre de Babel*. Imagen derecha: detalle de *Torre de Babel* de Kircher, donde se compara la diferencia de escala entre la torre y el palacio y las pirámides.

Antes de abordar las propuestas arquitectónicas que nos aguardan en el telón de Manhattan, queremos hacer un inciso; y recordar una historia real bien conocida que se abre en 1973 y se cierra en 2001, para enfrentarnos al carácter emblemático de esta ciudad a través de uno de sus símbolos y entender en qué contexto proliferarán este tipo de reversos de la utopía. Para ello recurrimos de nuevo a la mirada del neoyorquino Matta-Clark en sus imágenes de *Untitled, Anarchitecture*. Entre las fotografías de este *bestiario,* como una anomalía o accidente más, figuran las torres gemelas del *World Trade Center* inauguradas en los años setenta del pasado siglo*,* icono ambivalente del poder burgués-capitalista. Estas son una realidad admirada y estigmatizada simultáneamente en su época: el *tótem de tótems* de Nueva York.

Figura 10. MATTA-CLARK, G. Serie *Untitled, Anarchitecture*.

El hecho de incluir estas torres en su colección de delirios y catástrofes nos muestra una inquietante intuición de Matta-Clark, emparentada con la que tuvo Bloch al profetizar la inermidad de Nueva York. Justamente, la fatídica fecha del 11-S sirve de arranque para *Dead Cities* de Davis. Allí, queriendo reforzar la hipótesis de Bloch sobre la fragilidad de la ciudad y aludiendo a él, describe que "los sistemas de interdependencia tecnológica –como los americanos descubrieron en septiembre de 2001– han llegado a ser 'simultáneamente tan complejos como vulnerables' "[18]. Pero en esta fecha se

[18] *Ibid.,* 8. (Trad. del A. Cita original: "[…] the metropolis´ interdependent technological systems *–as Americans discovered in September 2001– have become 'simultaneously so complex and so vulnerable'*").

descubrirá algo más que la vulnerabilidad de Nueva York: se sentirá sobre todo incredulidad, lo imaginario en lo real, o, en otras palabras, *lo siniestro*[19]. Y esta vez como un sentimiento global, quizás de un modo único en la historia hasta ahora, y que –según este autor– tiene también que ver con lo urbano y, por extensión, con la arquitectura.

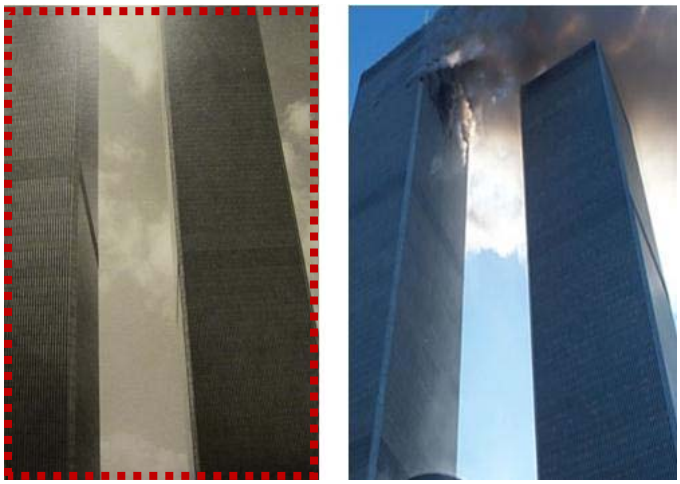


Figura 11. Imagen izquierda: MATTA-CLARK, G. *Untitled, Anarchitecture* (fotografía tomada un año después de la inauguración de las torres gemelas). Imagen derecha: KRATOFIL, B. fotografía de atentado contra las Torres Gemelas, Nueva York, 2001. Fuente: http://www.bjkresearch.com/ny/

[19] *Ibid.,* 6. Al referirse a los hechos del 11-S, este autor invoca a Freud y a lo siniestro, en esa situación "cuando la diferencia entre lo imaginario y lo real se desvanece". (Trad. del A. Cita original "*There is a proper name, of course, for this eerie sensation of reality invaded by fantasy. 'An uncanny effect' Freud wrote 'is often and easily produced when the distinction between imagination and reality is effaced, and when something that we have hitherto regarded as imaginary appear us in reality' "*).

En esta ocasión vez no se trataba de la falsa invasión extraterrestre en Nueva Jersey retransmitida por Orson Welles, sino de un acto real de locura llevado hasta el extremo. De odio a la humanidad, pero también de odio a la ciudad, y por parte de alguien que la conocía bien. Como es sabido –tal y como nos recuerda Virilio en su libro *La administración del miedo*–, Mohamed Atta, el líder de los terroristas que estrellaron los dos aviones contra las torres, estudió arquitectura y urbanismo en El Cairo y un postgrado en urbanismo en la Universidad de Tecnología de Hamburgo. El hecho de que su tesis defendida en 1999 sobre Alepo (Siria) cuestionase el modelo de las torres y rascacielos occidentales en la ciudad árabe resulta más que perturbador.

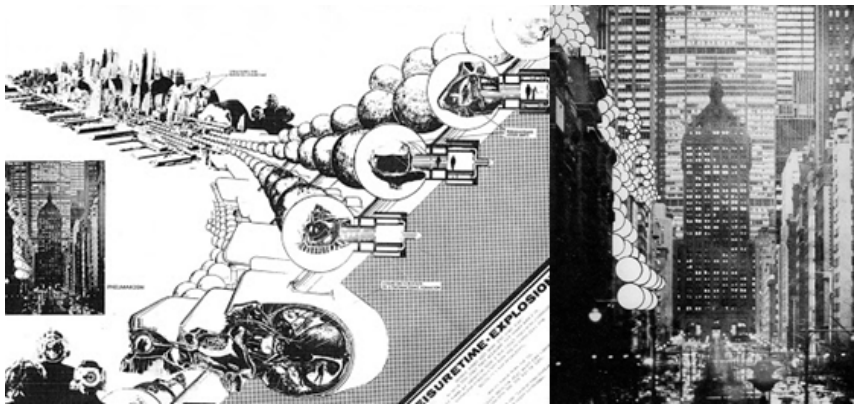


Figura 12. HAUS-RUCKER-CO. *Pneumakosm*. Invasión de cápsulas en Manhattan de norte a sur.

Es en este contexto, donde se ha llegado a superar la ficción viviendo un ataque real a la metrópolis, donde iremos hacia atrás en el tiempo, antes de que nadie pudiese imaginar algo tan inasumible como el 11-S. Ese periodo de inocencia se dará en los años sesenta, antes incluso de la presencia de las torres gemelas (1973-2001). Allí recordaremos una serie de propuestas de

ataques imaginarios o mejor dicho de *ocupaciones imaginarias* de un deseado y detestado Manhattan. El autor de referencia para estudiar este tipo de casos será el equipo Superstudio y su proyecto de Monumento Continuo, que terminará llegando a Nueva York como colofón a su recorrido por el resto del mundo. Pero antes de abordar este caso, queremos entrever qué estado de ánimo ronda entre ciertos creadores alrededor de este icono global en esos años. Para ello, daremos unas breves pinceladas sobre antecedentes de distintas estrategias invasivas padecidas por esta urbe en varios frentes: fachadas, calles y cielo.

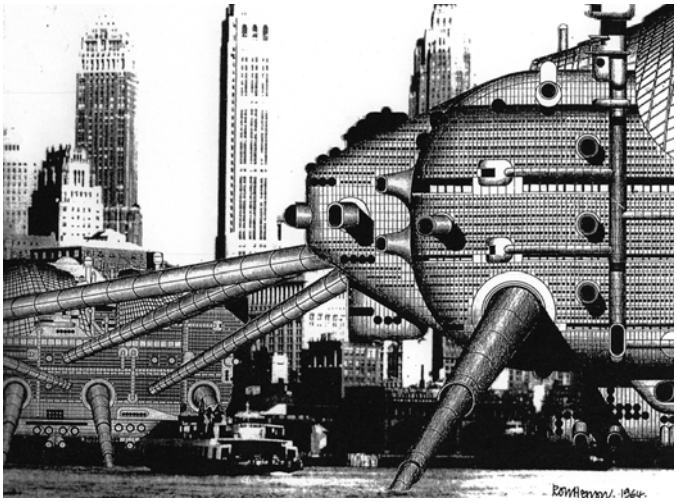


Figura 13. ARCHIGRAM. *Walking City*.

Comenzamos por el primer frente –las fachadas– eligiendo una propuesta neoyorquina de Haus- Rucker-Co. Pensando en ese nuevo territorio, diseñan en 1967 la megaestructura *Pneumakosm* (publicado en el número 03 de *Domus,* 1969, Nº 475), a la que se enganchan unas cápsulas esféricas de una composición neumática de vinilo (una adaptación de *Balón para dos*

adecuado a los acantilados urbanos de Nueva York). Este sistema avanza de norte a sur, colisionando en un momento dado con Manhattan y mezclándose allí con sus rascacielos. Otro aspecto que llama la atención de esta especie invasora es que la acumulación de lo diminuto (las cápsulas) genera la imagen de una colonia –que casi parece de hongos–, cuya aparición en medio de las manzanas de la metrópolis evoca una enfermedad urbana o *Entartung.*

Del siguiente frente –las calles– se encarga el grupo Archigram. Esta vez, como reproducirá Charney varias décadas después, los cuerpos invasivos desarrollarán extremidades reales y serán móviles, ocupando la ciudad literalmente. Estos descendientes de los insectos metálicos gigantes de Grandville evocan la primera imagen evolutiva del robot sugerida por Virilio: el hombre dentro del robot, como habitante de un caballo de Troya mecanizado. El mundo del robot, íntimamente vinculado a lo dinámico –no olvidemos que en estos años cobran fuerza los movimientos del arte cinético–, es de hecho uno de los combustibles de este tipo de proyectos, como bien entendió Juan Daniel Fullaondo en su artículo dedicado a este grupo en la revista *Nueva Forma* de mayo de 1968 (con el título: *En la encrucijada del presente: agonía, utopía, renacimiento*). Escribe Fullaondo sobre las propuestas de Archigram:

> "Resolver la disociación entre la teoría arquitectónica y una actualidad cinética, resolver la paradoja entre la tragedia y el ridículo, aceptar la técnica como estímulo imaginativo […]. El mundo de Archigram no es sino una gran imagen, una proyección distorsionada, caótica, ampliada, de esta realidad palpable que es el hecho cinético de nuestra realidad industrial y mecánica;

> un testimonio, informe, en torno a la subversión de la movilidad tradicional por una realidad constantemente versátil, constantemente alerta […]"[20].

Leyendo entre líneas este texto, podemos entender que estas propuestas son interpretadas ya en su época en un no lugar "entre la tragedia [el horror] y el ridículo [el humor]" de la técnica. Aunque Manhattan no aparece mencionado en el artículo, apostaríamos a que sus torres, como testigos del desfile de los mecanismos de Archigram, contribuyen de modo decisivo a situarnos en ese terreno de nadie.

Continuamos con la siguiente invasión de Nueva York, esta vez aérea, planificada por Westminster Fuller en la *Cúpula geodésica sobre Manhattan* (1960). Este proyecto aspira nada más y nada menos que a crear una atmósfera o burbuja protectora en una zona delimitada de Manhattan, anticipándose así a las fantasías de cápsulas-burbuja de creadores como Haus-Rucker-Co y otros. En el espacio encapsulado se daría un microclima especial cubierto por una epidermis a modo de capa protectora contra ataques exteriores. Esta propuesta nos plantea varias incógnitas: ¿con qué criterio la burbuja abarca unos barrios de Manhattan y no otros? ¿Por qué motivo se sitúa precisamente entre las avenidas al sur de Central Park? Y, por último, ¿por qué tiene ese tamaño, y no uno mayor o menor?

[20] FULLAONDO, D. "Archigram. La nueva imagen", en *Nueva Forma*. *En la encrucijada del presente: agonía, utopía, renacimiento*. Nº 28. Mayo de 1968. 75.

Figura 14. FULLER, W. Cúpula geodésica sobre Manhattan.

Fullaondo, en el mismo número de *Nueva Forma,* escribe el artículo "Fuller, al margen de la estética" y responde a nuestra última pregunta refiriéndose a la cúpula con "una dimensión virtual que, de hecho, permite sin ninguna violencia infinitos tamaños[21]. En el mismo texto, también cuestiona que la bóveda cubra el Manhattan construido y no el nuevo aún por desarrollar en la zona norte. Nosotros, por el contrario, creemos más en la intención de Fuller de interactuar con la iconografía clásica de Nueva York en un acto de electroshock visual que en su intención real de crear un auténtico barrio utópico (que ciertamente sería más viable en zonas de expansión nuevas). Y nos preguntamos si detrás de esta intención utópica no se esconde un secreto deseo negativo pleno de la ambivalencia de lo intrauterino, recreando la burbuja como protección y simultáneamente como amenaza: al fin y al cabo, quizás se esté mejor fuera que dentro de esa cúpula.

[21] FULLAONDO, D. "Fuller, al margen de la estética", en *Nueva Forma*. *En la encrucijada del presente: agonía, utopía, renacimiento*. Nº 28. Mayo de 1968. 132.

Clausurando este apartado, mostramos una menos conocida propuesta crepuscular de Fuller en la última etapa de su vida, en 1968, junto al arquitecto Shoji Sadao en el barrio de Harlem. Su proyecto de remodelación consiste en una colonización del área mediante quince inmensas estructuras urbanas de 400 metros de altura, en una perturbadora operación de *clonación* de una torre de Babel contemporánea. Observando estas construcciones masivas, nos pueden recordar desde a piezas de ajedrez que avanzan por las manzanas hasta a chimeneas de centrales nucleares. Este último proyecto, eclipsado por la cúpula geodésica de Manhattan, e incluso estigmatizado por parte de la crítica del momento (Fullaondo lo tacha de "ejercicio de academicismo contemporáneo"[22]), es, sin embargo, especialmente valioso para nosotros en el marco de esta investigación. De hecho, quizás sea entre los expuestos hasta ahora el que con mayor nitidez muestre el deseo inconsciente del arquitecto de ocupación y humillación de la ciudad moderna.

[22] *Ibid.,* 138. "Ahora bien, entre la cúpula de Manhattan y la remodelación de Harlem no hay paralelo posible. La primera es una idea discutible, criticable, pero indudablemente poderosa. La segunda es un ejercicio de academicismo contemporáneo".

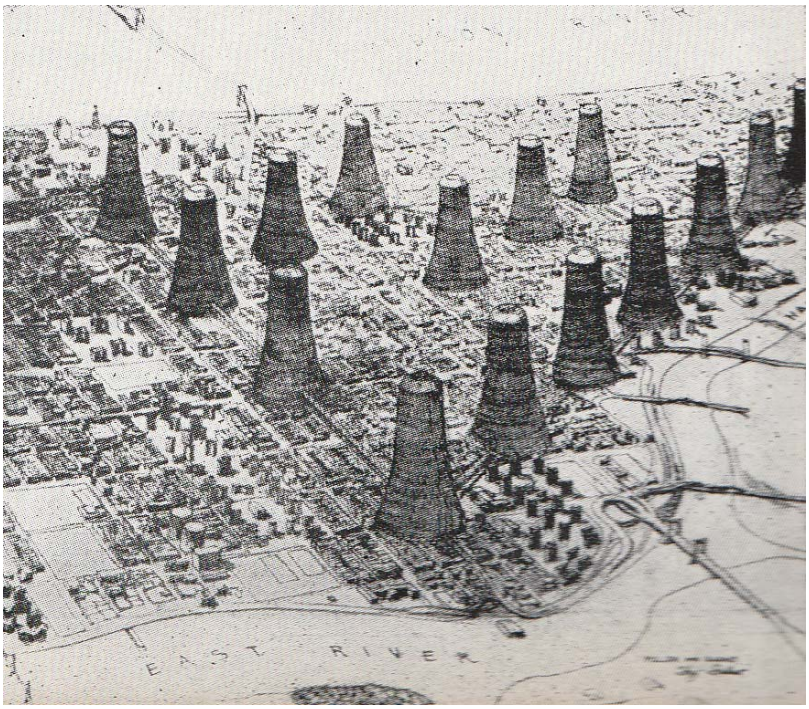


Figura 15. W. FULLER, W. y SADAO, S. Proyecto de colonización de Harlem, 1968.

4.2. SUPERSTUDIO: EL MONUMENTO CONTINUO

4.2.1. La plaga y el desierto

Por su inasumible monotonía, por su cruel indiferencia pisoteando lo urbano y por su nula concesión a la estética, el proyecto de Harlem de Fuller y Sadao sería un buen preludio del caso a estudio que vamos a abordar en este apartado: el Monumento Continuo del icónico grupo vinculado a la Arquitectura Radical Superstudio (Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris y Adolfo Natalini). Antes de entrar a fondo en el análisis de esta propuesta, haremos un breve recorrido introductorio por el estado de ánimo que propició el nacimiento del monumento. Para ello recurrimos al testimonio crítico, con la perspectiva del tiempo transcurrido, de uno de sus miembros: Natalini. En 2004 este arquitecto pronuncia, con objeto de un congreso en Middelburg dedicado a este grupo, la conferencia "Superstudio in Middelburg. Avant-garde and Resistance", de la que destacamos el siguiente parágrafo:

> "Superstudio usó los dispositivos de la metáfora y la alegoría y as herramientas de la ironía y la imaginación, maniobrando en el terreno de nadie entre el arte y la arquitectura […] por esta razón, era una auténtica vanguardia, en el sentido militar de la palabra: un grupo que se mueve para

destruir las defensas del enemigo, sacrificándose para despejar el camino al resto del ejército"[23].

Natalini recuerda que uno de los objetivos que se marcó el grupo era destruir el sistema para que, después de ellos, se pudiese construir un mundo utópico "libre de divisiones, colonialismo cultural, violencia y consumismo"[24]. Pero insiste en que serían otros los encargados de hacerlo, y solo cuando la sociedad estuviese preparada para ello. Mientras tanto, la arquitectura, tal y como ha sido entendida hasta la fecha, es una herramienta más de esa depredación socio-económica, y es, por lo tanto, enemiga (también de los arquitectos). La misión de Superstudio sería entonces realizar el *trabajo sucio* para poder encontrar y abrir brechas en el sistema. Así, según su hoja de ruta, sus diseños serían casi como una maniobra de distracción de un comando suicida cuya misión sería agotar la munición de la resistencia del *statu quo*. De acuerdo con esa premisa, sus diseños, por muy armados que aparentasen estar, no tendrían la vocación de perdurar (mucho menos de ser construidos), sino el de acelerar la obsolescencia de la arquitectura. De todas formas, la resistencia no es ni mucho menos la única estrategia en este grupo. Como buenos mercenarios, juegan con la contradicción en cuanto a banderas,

[23] NATALINI, A. "Superstudio in Middelburg. Avant-garde and Resistance", en NATALINI, A. *et al*. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Middelburg: De Vleeshal + Zeeuws Museum, 2005. 25. (Trad. del A. Cita original: *"Superstudio used the rhetorical devices of metaphor and allegory and the tools of irony and imagination, maneuvering through the no-man's land between art and architecture […] for this reason, it was a real avant-garde, in the military sense of the word vanguard: a group that moves forward destroying the enemy´s defenses, sacrificing itself in order to clear the way for the rest of the army*").

[24] *Ibid.,* 25. (Trad. del A.).

objetivos y tácticas. Como prueba de ese carácter paradójico, el mismo Natalini recuerda lo sucedido en la Triennale de 1973 de Milán, polarizada entre la Tendenza (Escuela de Aldo Rossi) y la Arquitectura Radical. Allí, la sección de arquitectura comisariada por Rossi se enfrenta a la sección de diseño capitaneada por Sottsass. Y en esta confrontación, reconoce el propio Natalini en su artículo, Superstudio participó en ambos bandos.

Figura 16. Líneas de Nazca, desierto de Nazca.

Asumiendo estas disociaciones conscientes y el gran y complejo abanico de la obra de este equipo, podemos ya poner el foco en la propuesta que entendemos más vinculada con el tema a tratar en cuanto a la relación desasosegante entre el cuerpo invasivo inmenso y la metrópolis: el Monumento Continuo. La primera versión de este –denominado entonces *Viadotto d'architettura*– emerge en junio de 1969 como preparación para el Trigon de Graz *Architektur und Freiheit* (octubre-noviembre 1969).

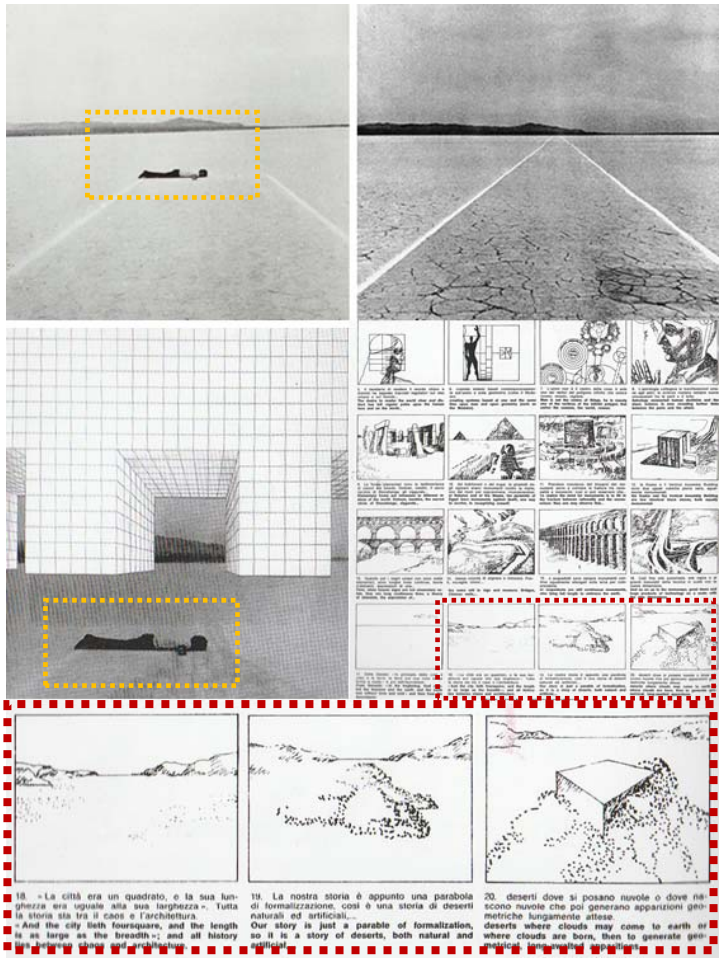


Figura 17. Imágenes superiores: DE MARIA, W. Dos fotos de *Mile Long Drawing*, desierto de Mojave, California, 1968. Imagen intermedia izquierda: SUPERSTUDIO. Fotomontaje del Monumento Continuo sobre la foto *Mile Long Drawing* de De Maria en el desierto de Mojave, 1969 (las dos líneas de la foto original de De Maria apenas se notan). Imagen intermedia derecha: SUPERSTUDIO, *Storyboard* del Monumento Continuo. Publicado en *Casabella* XXXV, 1971, Nº 358. Imagen inferior: Viñetas 19 y 20 en el desierto (génesis del monumento).

Posteriores evoluciones son el *Monumento Totale* (octubre 1969, expuesto en el Trigon) y el Monumento Continuo (presentado en el artículo "Discorso per immagini" en la revista *Domus* de diciembre de 1969). Pero, más que el origen cronológico de su proyecto, nos interesa la idea del origen metafísico de este propuesto por Superstudio. Leamos el siguiente pasaje del equipo:

> "Nuestra historia es acerca de una parábola de formalización, por tanto es una historia de desiertos naturales y artificiales, desiertos donde se posan nubes o donde nacen nubes que después generan apariciones geométricas largamente esperadas"[25].

El texto anterior acompaña a las viñetas 19 y 20 del *storyboard* que describe la historia poética del monumento, recordándonos que este tiene su momento cero en lo más primigenio. No en la jungla (recordando *El corazón de las tinieblas* de Conrad) sino en el desierto plano, que es tratado como el gran lienzo primordial.

La ventaja de este lugar de nacimiento en un plano de vocación infinita es que el dibujo trazado tendría la presencia de un grabado supra-humano: solo comprensible desde una visión celeste (y divina), tal y como entendieron desde las precolombinas culturas asentadas en el desierto de Nazca en Perú

[25] SUPERSTUDIO. Viñetas 19 y 20 de su *Storyboard* del Monumento Continuo, publicado en revista *Japan interior design,* 1970, y en revista *Casabella*, 1971. (Trad. Gloria Alcázar. Cita original: "*La nostra storia é appunto di una parábola di formalizzazione, cosí é una storia di deserti naturali ed artificiali, deserti dove si posano nuvole o dove nascono novole che poi generano apparizioni geometriche lungamente attese*").

hasta los artistas del *land art* del siglo XX. De hecho, Roberto Gargiani y Beatrice Lampariello en su obra *Superstudio* nos recuerdan que ciertos artistas del *land art*, especialmente Walter De Maria y su instalación *Mile Long Drawing* (1968) en el desierto de Mojave, influirán en la génesis del Monumento Continuo[26]. La obra de De Maria fue realizada a partir de dos líneas de una milla de longitud, que visualmente aparentan llegar al horizonte. A su vez, era una materialización parcial del proyecto del mismo artista titulado *The Walls in the Desert* (1962), propuesta que preveía la construcción de dos muros también de una milla de largo en el desierto (idea que parcialmente anticipa el Monumento Continuo). A partir de esta fuente descubierta por Superstudio en artículos en *Casabella* y en *Domus*, según Gargani y Lampirello, este equipo comienza a experimentar con las diversas versiones del monumento sobre el "*paesaggio metafísico"* del desierto.

Lo interesante de este origen es que es tratado como el foco de una serie de espejismos negativos alejados de la típica visión de quietud del oasis. Una de esas imágenes sería la de la repetición compulsiva, (instinto primario que comparten según Freud los pueblos ancestrales, los niños y los neuróticos). Este impulso convertiría al proyecto, de un ritmo monótono y continuo de vano y soporte, en una sinfonía primitiva de dos únicas notas repetidas hasta el infinito. Por su parte, y esto lo sugerimos en una interpretación muy personal, imaginamos al monumento como una plaga bíblica originada en el desierto; como una marabunta en formación lineal. Esta

[26] Como prueba del reconocimiento de la influencia de De Maria, recordemos que la foto de este tumbado sobre las líneas en *Mile Long Drawing* saldrá retocada en un fotomontaje en el que aparece el Monumento Continuo al fondo.

metáfora surge al tomar conciencia del espíritu "militar" de este proyecto por su uniformidad y agresividad. Más que a una arquitectura, nos enfrentaríamos entonces a una expedición de castigo arquitectónico que, sin apenas desviarse, invade todo lo que se le interpone: desde los paisajes más inhóspitos y sublimes (el desierto de Mojave con De Maria tumbado en primer plano; el Monument Valley; acantilados en el mar, cañones en la montaña), hasta los más civilizados (una autopista californiana; Graz –sede del Trigon–; Coketown, como homenaje a la imaginaria ciudad de la novela *Hard Times* de Dickens; monumentos históricos como la Acrópolis, el Taj Mahal y la Ca'ba en la Meca; y en Roma el Coliseo y la piazza Navona). Durante ese trayecto, el diálogo del Monumento Continuo con los testigos de su paso (la naturaleza, las infraestructuras y la arquitectura) aspira a ser un monólogo monocorde, que casi ningunea a su entorno. Incidiendo más en esta indiferencia, recordamos el artículo sobre el monumento, "Un futuro sin memoria" de Espuelas, que explora ese sentimiento como sigue:

> "El *Monumento Continuo* es la mejor plasmación de esa actitud nihilista. Un sólido prismático, homogéneo y reticulado, aparece y se confronta con muy distintos paisajes. Los cuestiona, los agrede (¿o los pone en valor?) mostrando la fragilidad de la ilusoria armonía que representaban. Las ciudades quedan disminuidas ante la aparición de un *alien* interminable, indiferente, indefinido. Los paisajes naturales se desvirtúan, pierden cualquier atisbo de lo

sublime pintoresco que aún pudieran conservar ante aquel volumen ciego y frío[27]".

Pero ¿es tan indiferente el monumento? Es importante resaltar que detrás de su aparente impasibilidad, sí reacciona ante el paisaje que coloniza. Esa adaptación se da de modo análogo a la descrita por Koolhaas entre el Muro de Berlín y su entorno (aquel explicaba, por ejemplo, cómo una casa con las ventanas tapiadas podía formar parte del muro, como si el material de este la inundara). Recuperando la metáfora de la *marabunta,* se podría sugerir entonces que esta, al encontrarse con poderosos hitos arquitectónicos, no solo no los esquiva sino que los envolverá como si quisiera devorarlos. De este modo, los auténticos monumentos serán incorporados como pintorescas curiosidades, a modo de fotos de postal o cuadros colgados de sus desnudas paredes de museo. Ejemplos de estas tácticas adaptaciones son sus encuentros con el Taj Mahal (cubierto parcialmente por una membrana transparente del Monumento), con las cariátides de la Acrópolis o con la piazza Navona en Roma. Estos dos últimos monumentos serían un claro ejemplo de esas piezas de coleccionista tratadas según Gargiani y Lampariello "como *una maschera diversa"*[28].

[27] ESPUELAS, F. "Un futuro sin memoria", en *DC, Revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Nº 24, *Verbo conjugado*. Diciembre de 2012.
[28] GARGIANI, R. y LAMPARIELLO, B. *Superstudio.* Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli, 2010. 30.

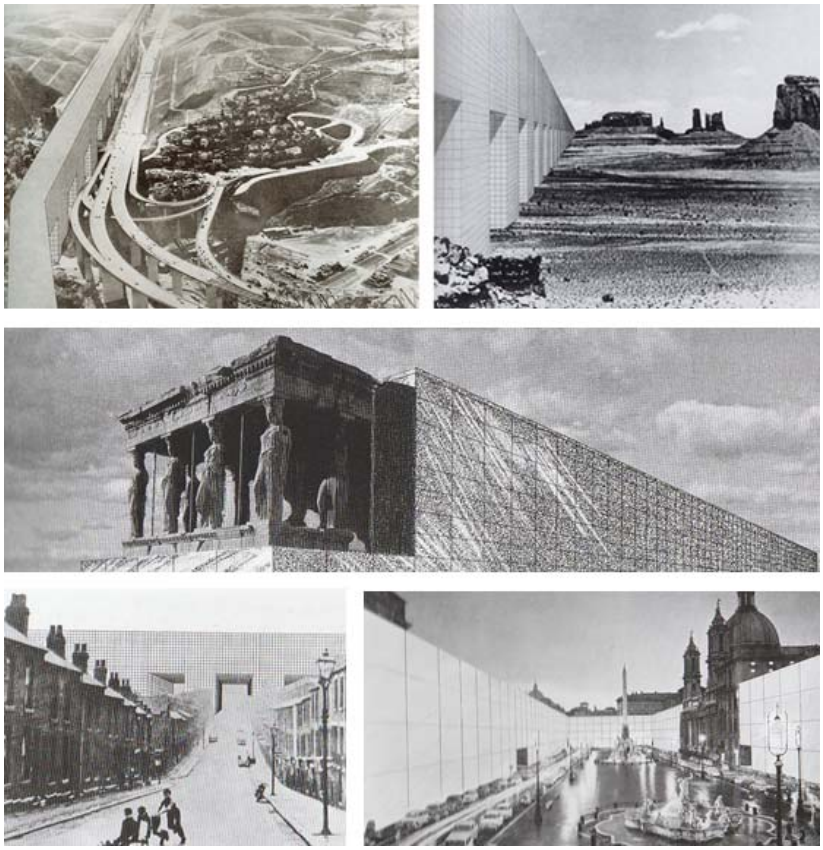


Figura 18. SUPERSTUDIO. Monumento Continuo en autopista, en desierto, en Acrópolis, en Coketown (ciudad imaginaria) y en Roma.

La operación anterior casi parodia un programa de turismo de masas que, por cierto, excluye la arquitectura de vanguardia del siglo XX. Incidiendo en ese entretenimiento cultural sin fronteras, el Monumento Continuo también se nos presenta como un homenaje a la *apoteosis de la globalización,* llegando a imponerse en un acto de monopolio en los rincones más diversos del planeta sin apenas cambiar de aspecto. Para llevar al extremo esta idea, tendrá que superar la imagen de puente o muralla finita, y apostar por la de anillo arquitectónico a modo de paralelo terrestre (que conectaría las

principales ciudades y paisajes entre sí). Con todo, no hay que olvidar que este deseo de encorsetar a la mismísima Tierra no es nuevo en el inconsciente colectivo del arquitecto y del artista.

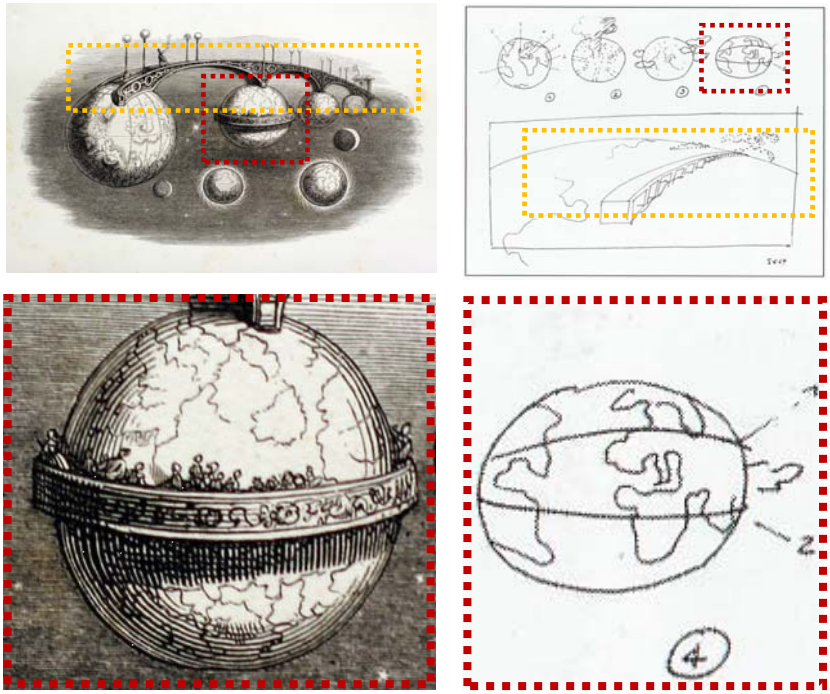


Figura 19. Imágenes derechas: GRANDVILLE, J.J. "Le pont des planetes", en *Un autre monde*. Imágenes izquierdas: SUPERSTUDIO. Esquemas de proyecto del Monumento Continuo.

Sin ir más lejos, encontramos esta imagen en el grabado *Le pont des planetes* de *Un autre monde* de Grandville. Allí, el ilustrador francés ensaya no solo la conexión de un planeta entre sí con un cinturón arquitectónico que hace de terraza continua, sino la unión de aquel con otros planetas vecinos mediante un puente espacial. Al enfrentar a ambas superestructuras, entendemos que en el Monumento Continuo se aúna la literalidad del anillo planetario de Grandville con la metáfora de la conexión de los alejados planetas, que en Superstudio pasan a ser grandes metrópolis y monumentos**.** Así, *Le pont des planetes* de Grandville podría renombrarse como *Le ponte dei metropoli* de Superstudio[29]*.*

Continuando con su avance, y tras la claudicación de distintos paisajes, infraestructuras y monumentos, el monumento seguirá la estela de las propuestas de otros creadores como Archigram, Fuller o Haus-Rucker-Co, que siempre señalaban a Nueva York como destino final. Esta llegada es retratada en la icónica imagen del fotomontaje del Monumento Continuo en esa metrópolis (1969). Allí, el *museo total* exhibe, como su pieza más codiciada, el centro de Manhattan, que pasaría a partir de entonces a asemejarse a un pequeño casco histórico pintoresco. Gargiani y Lampariello denominan a este

[29] Una referencia más evidente es el célebre Cenotafio de Boullée, monumento funerario esférico que aparece en el *storyboard* del Monumento Continuo (junto a otros hitos arquitectónicos, como el *Crystal Palace*, el Falansterio, La *Ville radieuse*). Este monumento esférico, que recuerda a un planeta, sí tiene un anillo perimetral que es un paseo con sauces que se puede recorrer.

acto la "*canniballizzazione della metropoli per eccellenza*"[30]. Pero si es una canibalización, esta es contenida, ya que el monumento, en lugar de atravesar sin más la Gran Manzana de forma unilineal –de modo análogo a su paso por ciudades menores como Graz o por Coketown–, se toma la molestia de ensancharse y bifurcase en dos grandes brazos que inmovilizan a los principales rascacielos del *Downtown*. Por añadidura, este movimiento envolvente sugiere un espejismo negativo: este consistiría en la visión de las torres *plantadas* en un rectángulo y rodeadas de un pavimento regular, generándose un efecto parterre o, en palabras de Gargiani y Lampariello, una especie de "*giardino contemplativo*"[31]. De este modo, en esta inversión onírica, los rascacielos pasarían a ser un jardín domesticado, y el monumento se entendería según los mismos autores como un "*grande grattacielo orizontale*"[32], que podríamos reformular como una inmensa *torre de babel tumbada*[33].

[30] GARGIANI, R. y LAMPARIELLO, B. *Superstudio*. Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli, 2010. 28. (La traducción al castellano de esta cita y las dos siguientes es bastante evidente en este caso).
[31] *Ibid.,* 30.
[32] *Ibid.,* 30.
[33] No obstante, la imagen de Nueva York propuesta es solo el principio, ya que las posteriores versiones de *New-New York* plantearán nuevas bifurcaciones invasivas paralelas y perpendiculares a la línea original. Es entonces cuando realmente la *canibalización* será más radical.

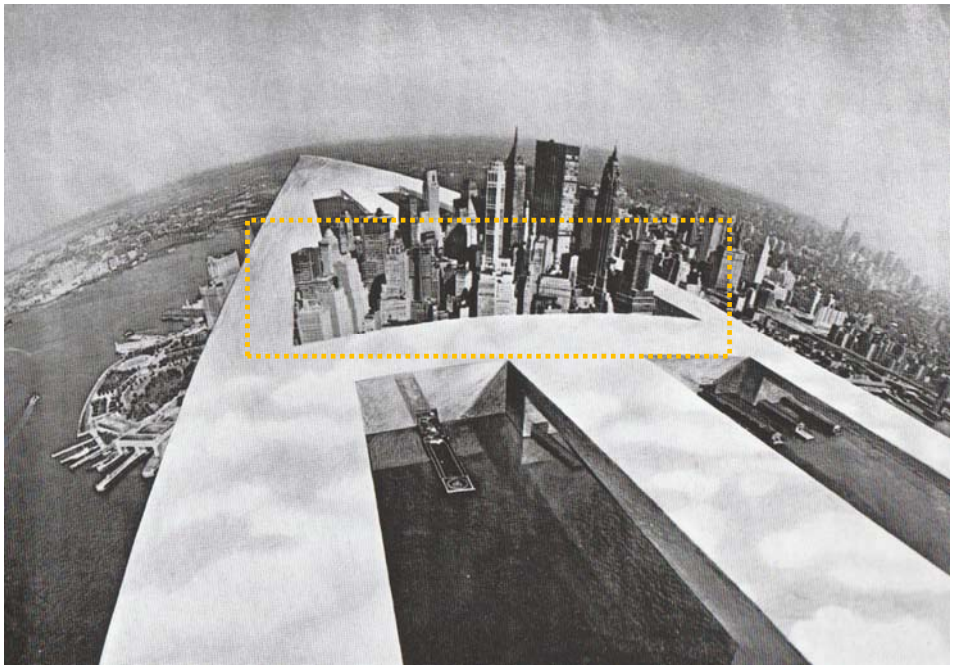


Figura 20. SUPERSTUDIO. Monumento Continuo en Nueva York. Se marca visión de "parterre".

4.2.2. Acercamiento terapéutico a la utopía negativa

Hasta ahora hemos realizado un recorrido por distintas visiones del monumento, añadiendo pinceladas de interpretaciones de otros autores o personales. En este último apartado, aprovechando la gran cantidad de material autorreflexivo de Superstudio, queremos conocer su versión sobre el principio motor del proyecto. Toraldo di Francia, otro de los miembros del grupo, reflexiona sobre estas cuestiones en su artículo "Superstudio & radicales" incluido en el catálogo de la exposición sobre la Arquitectura Radical en el CAAM de Gran Canaria en 2002. En su análisis, el arquitecto recuerda que en los años previos a la génesis del monumento el estado de ánimo del equipo es de cuestionamiento de las estrategias arquitectónicas excesivamente

enfocadas a una acción futura (la "profecía" que identifica Rowe), dejando de lado el presente. Por el contrario, escribe, para ellos en esa época "el objetivo es suplantar el diseño como prefiguración del futuro, por el diseño como acercamiento terapéutico al presente"[34]. Para cumplir esa premisa, continúa, se hace necesaria "la destrucción de los objetos, la eliminación de la ciudad y la desaparición del trabajo"[35]. Y aclara: "Al eliminar la ciudad, nos referimos a su eliminación como modelo jerárquico y social a través de la destrucción de las formas de poder acumuladas"[36]. El texto de Toraldo di Francia hablando en nombre del equipo podría ser interpretado en clave utópica en un contexto del movimiento *hippie* de los años sesenta-setenta (la *represión* de la ética del trabajo, los lastres de los objetos, etc.). Pero en el mismo artículo, el arquitecto cuestiona la utopía al afirmar que "la solución no está en la arcadia primitiva"[37], sino en el "diseño de evasión"[38], que define de este modo:

> "El diseño de evasión […] es la actividad de planificar y operar en el campo de la producción industrial asumiendo la poesía y lo irracional como método […] Necesitamos de hecho que todo vuelva a empezar. Los datos están en los

[34] TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 170.
[35] *Ibid.,* 170.
[36] SUPERSTUDIO. "La distruzione dell'oggetto", *IN,* Nº 2-3, 1971, citado en TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 170.
[37] TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 184.
[38] *Ibid.,* 184.

> mitos, en la demanda tecnológica del consumidor y en los deseos reprimidos"[39].

Aquí se deja claro que los mitos y la poesía serían entonces la materia prima de las acciones terapéuticas del equipo. Este tipo de reflexiones, publicadas en 1967 en el número 475 de la revista *Domus* en su artículo "Invention Design and Evasion Design", anticipan un fuerte interés del grupo por el inconsciente y los desahogos primarios. Los *histogramas* de Superstudio –diagramas tridimensionales discontinuos, homogéneos e isotrópicos– serían una primera avanzadilla de estas supuestas tensiones liberadas. Finalmente, y tras el afloramiento de los histogramas, la sublimación de la tensión reprimida y acumulada contra la ciudad tomaría cuerpo en el Monumento Continuo, capaz de ridiculizar la metrópolis o de destruirla al anular sus jerarquías con su *superjerarquía*. Toraldo di Francia rescata, citando un extracto de la introducción de este proyecto publicado bajo el nombre *Il Monumento Continuo* (1969), los orígenes que para el equipo tenía el monumento:

> "Para aquellos que como nosotros están convencidos de que la arquitectura es una de las pocas maneras de hacer realidad el orden cósmico en la tierra, de poner orden en las cosas y sobre todo de afirmar la capacidad humana para actuar con lógica, es una 'utopía moderada'. Imaginar un futuro cercano en el que toda la arquitectura sea creada con un único acto desde un único diseño capaz de aclarar de una vez por todas los motivos que han inducido al hombre a construir dólmenes, menhires, pirámides y por último a trazar *(ultima ratio)* una línea blanca en el desierto… en un futuro en el que la

[39] *Ibid.,* 184-186.

> arquitectura recuperará todo su poder, abandonando toda la ambigüedad del diseño y convirtiéndose en la única alternativa a la naturaleza"[40].

Este "último acto", según el equipo, no podría darse en un contexto utópico a futuro sino en su reverso. Una de las caras del poliédrico estado de ánimo del siglo XX ya se mueve en esos terrenos: citamos previamente la utopía negra de Bloch, pero aún más conocidas son las distopías de autores como Huxley (*Brave New World,* 1931) y Orwell (*1984,* 1946) "que pueden ser menos perfectas, pero ofrecen más libertad" tal y como escribe Nicolái Berdjaev[41] en su prefacio a *Brave New World*. Esta toma de conciencia de Superstudio ya se hace visible sobre todo a partir de 1972 cuando, a raíz de la gran exposición sobre sus propuestas en Nueva York, se hace necesario recapitular y ordenar su pensamiento teórico. Desde fuera del equipo se encarga de ello Filiberto Menna, quien escribe "New Behaviors in Italian Design" (1972) en la publicación del catálogo de dicha exhibición (citado por Toraldo di Francia en su artículo), donde introduce el concepto de "utopía negativa":

> "Todas estas son utopías negativas, ya que no conducen a la construcción de ciudades ideales, sino que desarraigan la arquitectura y la ciudad con el fin de

[40] SUPERSTUDIO "Il Monumento Continuo", 1969, citado en TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 202.

[41] Citado en artículo de PRINA, D. "Superstudio's Dystopian Tales: Textual and Graphic Practice as Operational Method", 2015. Fuente: https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0004/88096/WVC_TC_6_Prina.pdf

> liberar al hombre de todas las estructuras formales y morales que le impiden juzgar con libertad su propia condición e historia"[42].

Y, desde dentro, Superstudio desarrolla en 1968 su propia versión de lo que ellos llaman "anti-utopía" plasmada en su artículo "Utopía, Antiutopía, Topía" (1972), del que Toraldo di Francia reproduce también este significativo texto:

> "La utopía siempre ha sido para el hombre el lejano parpadeo de una estrella fuente de experiencias ilusorias y sueños irrealizables para protegerse del horror de la realidad. Pero la realidad puede dar origen, por sí sola, a la determinación de buscar la carretera de la salvación.
> Por tanto, solo en el horror hay esperanza. El poder siempre ha conocido la fuerza de esto y la ha utilizado para crear múltiples infiernos, sosteniendo la espada contra sus propios enemigos escondidos detrás de los escudos de sus propias utopías.
>
> En el sueño del opio te olvidas del hambre y del dolor con las visiones de El Dorado. Desde ese sueño me gustaría introducir la larva del averno y los sueños viscosos de Bosch, los demonios infernales y los monstruos de remotas tierras y estrellas […].

[42] MENNA, F. "New Behaviors in Italian Design", catálogo de la exposición "Italy: The New Domestic Landscape", Museum of Modern Arte, New York, 1972. Citado en TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 212.

> En la anti-utopía alimentamos a los pequeños monstruos que se arrastran y se retuercen en las esquinas oscuras de nuestros hogares, en los ángulos sucios de nuestras vidas […] gigantes cucarachas kafkianas con todos los detalles monstruosos.
> Nos negamos, por tanto, a cultivar utopías, flores imposibles sin perfume, frágiles y delicadas […]"[43].

Este texto es una auténtica declaración de intenciones. "Solo en el horror hay esperanza", proclaman evocando "los sueños viscosos de Bosch". Una vez más, el legado del pintor flamenco se reivindica como el gran referente de este tipo de pensamiento subterráneo, del mismo modo que hizo Bloch en su día y que hará el equipo R&Sie(n) años después. Incluso las "cucarachas kafkianas" tienen su cabida en este sueño torcido. Aunque entendemos que no se refieren a imágenes literales y quiméricas de insectos mecánicos como las evocadas en las arquitecturas móviles de Archigram en Nueva York. Por el contrario, buscando la pesadilla definitiva que nos haga despertar de una vez por todas, a Superstudio le basta con un monumento insoportable entre un horror ancestral neolítico y un terror contemporáneo del Movimiento Moderno; un monumento donde la combinación del cuerpo invasivo y los invadidos daría un carácter monstruoso a ambas partes actoras –escenificando así otro tipo de jardín-infierno del Bosco–; en una estrategia de pensamiento paradójico, como sugiere Toraldo di Francia o, en sus propias

[43] SUPERSTUDIO "Utopía, Antiutopía, Topía", *IN,* N º7, 1972. 93. Citado en TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 206-208.

palabras: "Un *reductio ad absurdum,* un mensaje codificado que equivale a la muerte de la arquitectura en la lógica antihumana del capital y que lleva la propia lógica del capital a sus extremos"[44].

Esta ausencia de la arquitectura nos recuerda una respuesta de Derrida en la entrevista realizada por Eva Meyer "Architecture Where Desire Can Live": "Si la torre [de Babel] hubiese sido completada, no habría arquitectura. Solo la no finalización de la torre la ha hecho posible, así como los múltiples lenguajes que tendrá en la historia"[45]. Entonces, qué mejor forma de liquidar la arquitectura que finalizando, por fin, la torre de Babel, aunque se trate de una torre tumbada. Pero este punto y final no lo entendemos en el sentido que vaticinó Hegel, sino de un modo ritual, como una muerte más simbólica que real. De hecho, creemos ver que otros proyectos e imágenes de Superestudio no dejan de ser variaciones de esa ceremonia, y por ello no asociamos al monumento como actor único del acto final que proclaman. Así, la lógica absurda sobrevivirá durante una época al monumento, cuyo espíritu dará al menos dos últimas embestidas. Uno de sus últimos ataques urbanos huirá totalmente de cualquier referencia a una ciudad existente (Nueva York, Venecia o Florencia). Nos referimos a su propuesta irónicamente titulada *12 ciudades ideales* (1972).

---

[44] TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 212.

[45] DERRIDA, J. "Architecture Where Desire Can Live". Derrida entrevistado por Eva Meyer, en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 148. (Trad. del A.).

De estas doce ensoñaciones señalamos tres. Comenzamos con la *Città 2000 t,* que, en cierto modo, es una extensión bidimensional en trama reticular del Monumento Continuo por todo el globo, que es compartimentado en desmesurados patios. Del mismo modo, nos llama la atención un auténtico *humanario*: la *Città coclea temporale*, sima de Babel que se va hundiendo como un tornillo en el centro de la tierra, donde los vivos habitan en las zonas superiores y los muertos reposan en los niveles inferiores. Por último, recordamos la anular *Città astronave,* posible extrapolación espacial del Monumento Continuo abrazando no un planeta sino el vacío espacial, y cuyos habitantes durmientes al fallecer son expulsados al espacio como desechos orgánicos.

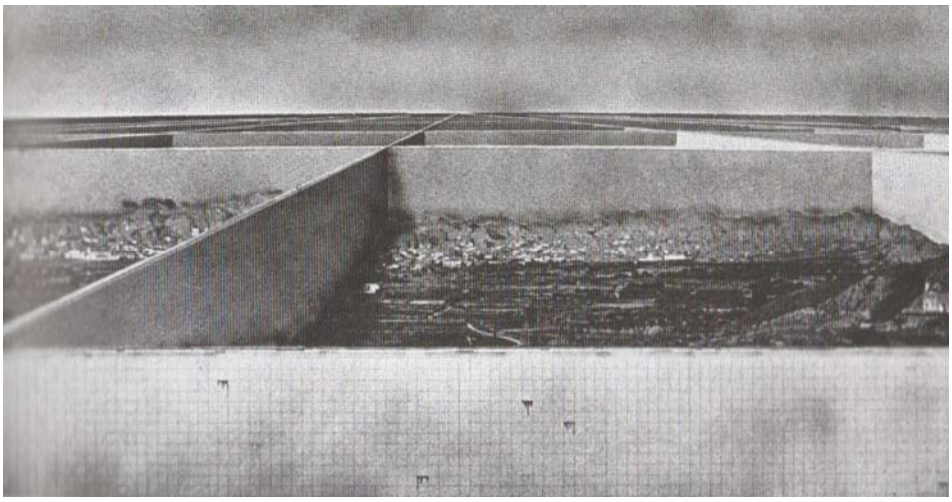


Figura 21. SUPERSTUDIO. *12 ciudades ideales*. *Città 2000 t.*

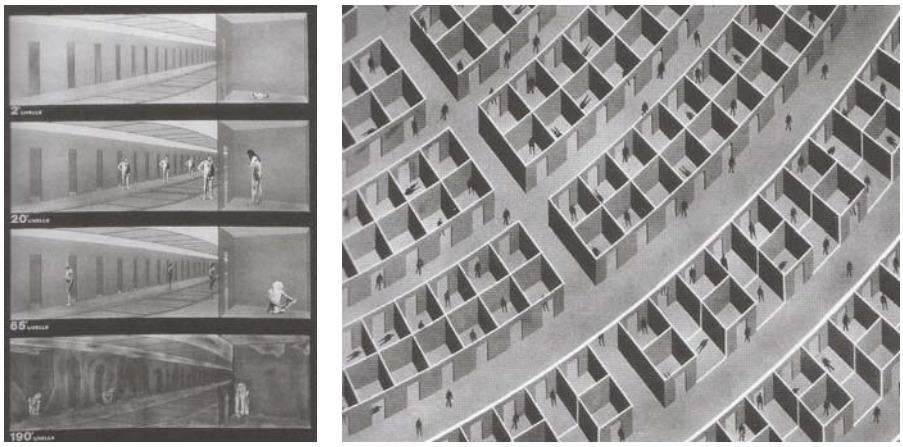


Figura 22. SUPERSTUDIO. *12 ciudades ideales*. *Città coclea temporale.*

El siguiente y último ataque del espíritu del monumento, por el contrario, se concentrará en una realidad muy cotidiana para un italiano. Nos referimos a la serie *Salvataggio dei centri storici italiani* (*Rescate del centro histórico italiano,* 1972), que nos recuerda a la serie de Matta-Clark *Untitled, Anarchitecture*. Comparando ambos delirios, en el caso del equipo, el juego con el entorno urbano es más manipulador. Mientras que Matta-Clark no necesitaba añadir alteración alguna a las imágenes, Superstudio falsifica su realidad florentina, muy enraizada con el imaginario del monumento histórico. Para ello se apoyan en la técnica del fotomontaje mezclando elementos incompatibles. Como si se proyectase la sombra del Monumento Continuo, sus últimos coletazos harían que se reencarnase en pavimento, en un movimiento tectónico bajo la tierra o en agua. De esta forma se cubren de adoquinado y coches los canales de Venecia; se inclinan todos los cuerpos de la catedral de Pisa, salvo su torre; y se inunda el Doumo de Florencia, cuya cúpula se muestra como una isla (casi en una recreación de la novela distópica de Graham Ballard *El mundo sumergido,* 1962).

Figura 23. SUPERSTUDIO. *Salvataggio dei centri storici italiani*.

Por ello entendemos las *12 ciudades ideales* y los *salvataggio* como una disociación del Monumento Continuo (que aunaba monumento y ciudades ocupadas): lo extraño por el lado de lo *ideal* y lo familiar por el lado de los centros históricos. Pero incluso en ese último escenario cotidiano lo anómalo tiene su presencia. Esto nos recuerda lo que suponía para Superstudio su versión del diseño de evasión: "El diseño de evasión trabaja basándose en la teoría de introducir cuerpos extraños en el sistema: objetos con el máximo número de propiedades sensoriales […] cargados de simbolismo y de

imágenes"[46]. Esta frase se refería inicialmente a los diseños de objetos de Superstudio en los neutrales cubículos modernos, pero puede terminar extrapolándose a cualquier contexto urbano contemporáneo (Nueva York) o histórico (Venecia, Pisa o Venecia). Ya hemos comprobado que esa pulsión no es exclusiva de este equipo y es compartida por ciertos arquitectos de los años setenta del pasado siglo como Haus-Rucker-Co, Fuller y Himmelb(l)au entre otros. Así pues queda pendiente explorar la tentación de introducir cuerpos extraños en la ciudad de fin del siglo XX.

[46] TORALDO DI FRANCIA, C. "Superstudio & radicales", en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. (Comisarios) *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002.190.

4.3. LEBBEUS WOODS: HETERARQUÍAS

4.3.1. *Anti-journey to architecture*

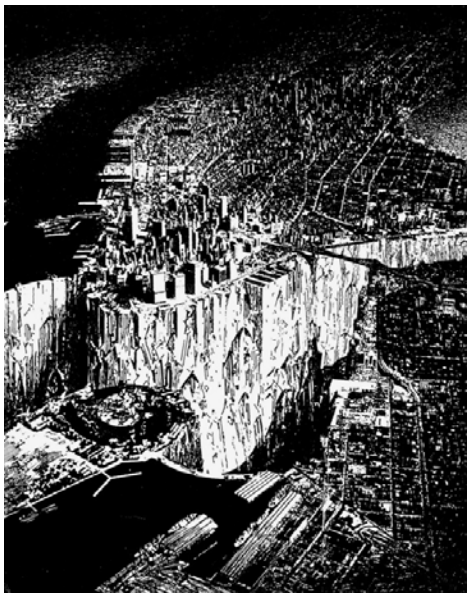


Figura 24. WOODS, L. Intervención en Nueva York. *Lower Manhattan Revisited.*

Woods es el autor elegido en este epígrafe para representar a la arquitectura invasora en la ciudad a las puertas del siglo XXI. A modo de carta de presentación, y aprovechando que hemos estudiado varios casos de ocupaciones de Manhattan, se propone completar la serie anterior (Haus-Rucker-Co, Archigram, Fuller, Superstudio) con su propia versión de intervención en la isla: *Lower Manhattan Revisited* (1999). En su propuesta, realizada un par de años antes del fatídico 11-S, Woods plantea una imagen aterradora no con una presencia inmensa, sino con una ausencia sublime: vaciando de modo imaginario el terreno bajo el mar, conteniendo el agua mediante unas titánicas presas y *elevando* Manhattan sobre un inmenso e imposible talud.

Woods recoge en su explicación del proyecto la provocadora frase que Le Corbusier pronunció cuando visitó Nueva York a mediados de los años treinta del pasado siglo (“*your skyscrapers are too small*”[47]), observación que incita a bajar los humos metafóricamente a Manhattan. Para esta cura de humildad, convierte a esta metrópolis en una nueva Acrópolis rodeada de un espacio de vértigo. En su borde, los miniaturizados rascacielos dejarían de mirar al cielo para asomarse temerosos a un abismo hasta ahora escondido. De este modo, “el subsuelo del bajo Manhattan [que debería permanecer oculto] se revela” [48], señala Woods. La sensación amenazante de un futuro hundimiento del talud vertical o la rotura de las paredes de las presas estaría, por añadidura, sumando lo vulnerable a lo desafiante de la ciudad moderna, en la línea que apuntaba Bloch. Así, las imágenes evocadas destaparían varias obsesiones características de Nueva York: ocultar lo monstruoso y subterráneo, la mirada al cielo y la negación de la inermidad; y nos ayudarían a entender cuál podría ser el objetivo final de Woods: el acercamiento al psicoanálisis de la ciudad llevando sus neurosis al límite.

Observando su especulación en *Lower Manhattan Revisited,* podemos intuir que este autor se mueve con comodidad en los terrenos en los que la arquitectura se aleja de sus fines habituales. Esto nos lo recuerda Joseph Becker, organizador junto a Jennifer Dunlop Fletcher de la póstuma exposición sobre el arquitecto norteamericano en 2013 en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, *Lebbeus Woods, Architect*. Según Becker, Woods plantea “una

[47] La fuente de Woods es el libro de Le Corbusier *Cuando las catedrales eran blancas.*
[48] WOODS, L. Fuente: https://lebbeuswoods.wordpress.com/2012/03/08/lower-manhattan-revisited/ (Trad. del A.).

arquitectura que desafía la condición normativa, el *statu quo,* lo confortable, lo familiar y lo seguro"[49]. Precisamente, el alejamiento de estos tres atributos tan nucleares será una constante, como comprobamos no solo en su obra, sino en su investigación.

En un capítulo previo se recogió un avance de esta indagación personal de Woods al rememorar su visita a las salinas de Arc-et-Senans descrita en uno de los artículos de su serie "Anti-journey to architecture" (cuaderno de bitácora de un viaje de madurez, pero también iniciático junto al arquitecto Abraham en otoño de 2007). Durante esa exploración visita, además de las salinas –que le produjeron un fuerte rechazo–, obras que admiraba, como La Tourette de Le Corbusier, y otras de empatía más dudosa para él, como la iglesia en Firminy-Vert diseñada por Le Coubusier y construida (adulterando el diseño inicial) tiempo después por el arquitecto José Oubrerie. Si bien la ruta de este viaje se sitúa en un territorio entre un *jardín de las delicias* y los *infiernos* de la arquitectura, realizará otros viajes reales o virtuales a su lado más monstruoso al final de su carrera. Todo este material es recopilado en una serie de artículos que nosotros entendemos como una extensión de su *Anti-journey to architecture* y que nos dan una pista de cuáles son sus intereses, nítidamente alejados de las coordenadas de lo "cómodo, lo familiar y lo seguro". Señalaremos de este epílogo vital tres ejemplos especialmente reveladores documentados en su blog Lebbeuswoods.wordpress.com.

[49] BECKER, J. y FLETCHER, J.D. *Lebbeus Woods, Architect*. New York: The Drawing Center, 2014. 15. (Trad. del A.Cita original: "*…an architecture that chalenges the normative condition, the* status quo*, the comfortable, familiar and safe*").

El primer caso se muestra en su artículo "Wild buildings"[50] (2011) sobre su viaje a Reggio Calabria en 1999 a la colonia de San Sperate. Trata de la arquitectura informal y no regulada de los *wild buildings* o edificios salvajes en el sur de Italia que el propio Woods persigue y fotografía. Este tipo de construcciones imprevisibles crecen o no en función de la decisión de las distintas generaciones emancipadas, que van añadiendo nuevos pisos con materiales y composiciones distintas al bloque existente. En el segundo caso (artículo "Inevitable architecture"[51], 2012), Woods se hace eco de la obra del fotógrafo Christopher Payne, al que le llaman la atención los espacios arquitectónicos abandonados y en descomposición. Especialmente esclarecedora es la foto de Payne que seleccionamos de su serie *North Brother Island,* donde los desconchados del techo parecen un reflejo de los vidrios rotos (lo que nos recuerda la colección de fotos *Window Blow-out* de Matta-Clark). El tercer caso (artículo "Exhuberant space"[52], 2011) que analiza el arquitecto es el de Philip Dujardin, quien en su serie *Fictions* realiza unos fotomontajes combinando piezas de arquitectura moderna racionalista en malabarismos estructurales inverosímiles.

Interpretamos que estas anomalías arquitectónicas ilustran tres evasiones: de la legalidad (*Wild buildings,* construidos sin licencia, sin regulación); del habitante (Payne muestra la ausencia de mantenimiento por

[50] WOODS, L. Fuente: https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/07/19/wild-buildings/
[51] WOODS, L. Fuente: https://lebbeuswoods.wordpress.com/2012/07/09/inevitable-architecture/
[52] WOODS, L. Fuente: https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/09/13/exuberant-space/

abandono); y, por último, la evasión de la realidad física (los fotomontajes de Dujardin invitan a obviar las leyes constructivas, de la gravedad, etc.). Estos ejemplos denotan, además, un interés por temáticas estudiadas en capítulos anteriores en los dominios de lo dionisiaco y lo siniestro (el asco, la herida, la fractura y lo inacabado, la hibridación que produce falta de unidad), y añade nuevos quebrantamientos específicos de la arquitectura como son la inutilidad, la inestabilidad-precariedad y la huida de lo estético. Precisamente, estas tres subversiones nos dan alguna pista sobre su intencionalidad proyectual, que tratamos de sintetizar como sigue:

Figura 25. Imagen izquierda: casa en San Sperate, Calabria, fotografiada por Woods. Imagen superior derecha: PAYNE, C. Casa abandonada. Imagen inferior izquierda: DUJARDIN, P. Fotomontaje.

- Inestabilidad estructural. Alguien con escasos conocimientos técnicos y con intención de diseñar algo no construible podría, por error o

coincidencia, crear una realidad con una cierta viabilidad técnica. No es el caso de Woods, que estudió ingeniería. Sus conocimientos en ese terreno, según Fletcher, le permiten desarrollar unos dibujos definiendo al máximo el sistema técnico de modo que sea intencionada y perfectamente inviable[53]. Pronto encontraremos imágenes de sus proyectos en esa línea, cuyas piezas tienen la apariencia de ser chatarra semiensamblada que se puede caer a pedazos en cualquier momento.

- Inutilidad, incomodidad y ausencia de una función determinada. Estos atributos son especialmente visibles en los proyectos denominados *Free zone* (zona libre o tierra de nadie) en Zagreb y Berlín (1990) y en los *Free spaces* de Sarajevo: familia de espacios nuevos que penetran en los edificios existentes de difícil accesibilidad y de uso y sentido poco claros.

- Huida estética. Quizás sea la parte más evidente y tampoco insistiremos mucho en ella: Woods apuesta por una "arquitectura bárbara, dura y descuidada"[54]. En este caso, en lugar de un horror velado trataríamos con una belleza velada tras el horror descarnado.

[53] BECKER, J. y FLETCHER, J.D. *Lebbeus Woods, Architect*. New York: The Drawing Center, 2014. 20. (Trad. del A.).
[54] *Ibid.,* 17. (Trad. del A. Cita original: "*Barbaric architecture, rough and insolent in its vitality and pride […] Neglected architecture, insisting that its own beauty is deeper yet*").

4.3.2. Ciudad, sistemas auto-eco-organizados, heterarquías

Para poner en valor la incomodidad, inseguridad y no familiaridad de las propuestas de Woods, creemos que para él es fundamental una ley del contraste; esto es, enfrentar sus objetos arquitectónicos extraños a lo cómodo, seguro y familiar de la ciudad convencional. En ese sentido, Fletcher nos recuerda el protagonismo de la ciudad donde actúa el arquitecto, llegándolo a relacionar con la sensibilidad de Matta-Clark hacia los entornos urbanos[55]. Por ese motivo, antes de entrar de lleno en los proyectos de Woods, debemos hablar de las ciudades que pone en su punto de mira, entendiendo que estas se encuentran en tres fases: ciudades de ficción (*Arcadia,* 1992, proyecto en San Francisco), ciudades cotidianas y decadentes intactas (Viena, Zagreb); y ciudades cotidianas heridas (Sarajevo). Curiosamente, estos tres estadios nos resultan familiares al recordarnos a las arquitecturas fantásticas de las tres tablas del tríptico de *El jardín de las delicias* del Bosco, pudiendo plantearnos los siguientes emparejamientos:

- Arquitectura del *paraíso* del Bosco/*Arcadia* de Woods. Este universo donde conviven la arquitectura y la naturaleza es de forzada ficción utópica.

- Arquitectura del *jardín de las delicias* del Bosco/proyecto en Zagreb de Woods. En esta atmósfera aparece una anomalía: unas agujas brotan de la arquitectura inicialmente paradisiaca del Bosco, mientras que

[55] *Ibid.,* 18. (Trad. del A.).

una punta cibernética y su sombra amenazan la cotidianeidad de Zagreb.

- Arquitectura en ciudad apocalíptica en el *infierno* del Bosco/Sarajevo en guerra de Woods. Aquí se da un horror explícito, más allá de la utopía negra, donde el elemento de ficción se confunde con la destrucción dominante.

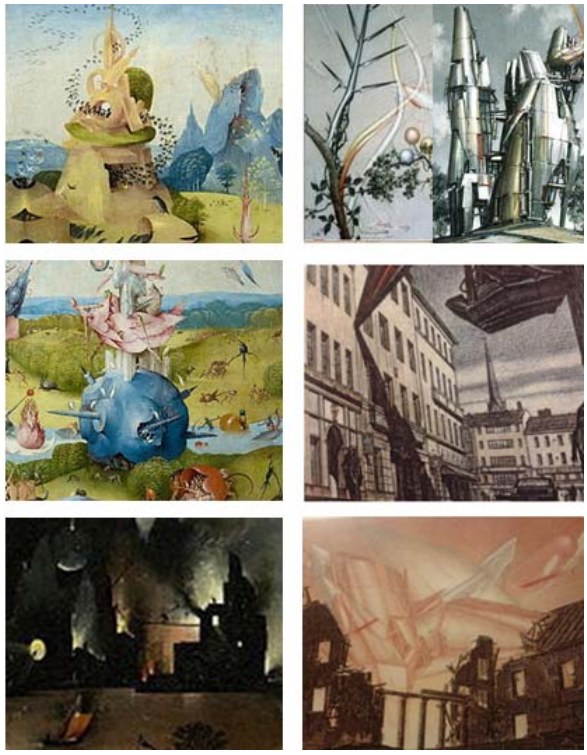


Figura 26. Imágenes, de izquierda a derecha y de arriba a abajo: arquitectura del paraíso del Bosco-Arcadia de Woods; arquitectura de *El jardín de las delicias* del Bosco-proyecto en Zagreb de Woods; y ciudad apocalíptica en infierno de El Bosco-Sarajevo en guerra de Woods

En nuestro caso, no profundizaremos en la primera manifestación de ficción y utópica. Por el contrario, nos enfocaremos en las dos últimas –ciudad decadente y ciudad herida–, como terrenos más fértiles en nuestra línea de investigación. Cualquier ciudad perteneciente a una de estas dos variantes urbanas será tratada por Woods como una probeta con unas propiedades específicas donde introducirá unos agentes externos determinados que provocarán una reacción en cadena. De esta suerte, podríamos evocar que esta invasión produciría cambios dramáticos típicos de los choques eco-sistémicos que son el caldo de cultivo de la vida y la muerte de las especies, es decir, de la evolución. Característica de estos conflictos es la pérdida de todo tipo de jerarquías, que este arquitecto vincula a sus escenarios urbanos al afirmar: "Esto es una realidad en la cual la autoridad se transforma por el cambio, los campos dinámicos de la autodeterminación, los sistemas auto-organizados conocidos como 'heterarquías'"[56]. Antes de continuar, debemos hacer una parada para arrojar más luz sobre la noción de "heterarquías" y los sistemas auto-organizados citados por Woods, y su relación con la evolución y lo viviente. Para ello recurrimos a Morin, quien escribe en su ensayo "Diseño y designios complejos" lo siguiente:

> "Teórica y empíricamente, el concepto de sistema abierto abre la puerta a una teoría de la evolución que no puede provenir más que de interacciones entre sistema y eco-sistema y que, en sus lazos organizacionales más notables,

[56] WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 14. (Trad. del A. Cita original: "*This is a reality in which authority moves within the shifting, dynamic fields of the self-determining, self-organizing systems known as 'heterarchies'*").

> puede ser concebido como un desborde del sistema en un metasistema. La puerta está, de allí en más, abierta hacia una teoría de sistemas auto-eco-organizadores, por cierto abiertos en sí mismos […] es decir, de sistemas vivientes"[57].

Sacando provecho de las nociones que establece el pensador francés, postulamos que los objetos invasivos de Woods se comportarían oníricamente como un sistema abierto y la ciudad como un metasistema o eco-sistema en el que se insertaría el primero. La interacción de ambos mediante "intercambios de materia, energía e información", en palabras de Morin[58], configuraría un *sistema auto-eco-organizado (self-organizing system).* Woods también busca la analogía con los sistemas vivientes en los que las jerarquías –cambiantes, contradictorias y múltiples– se cuestionan constantemente. De ahí se deduce el término *heterarquía,* cuya base teórica se encuentra en el concepto filosófico del *rizoma* [59] desarrollado por Deleuze y Guatari en su obra *Capitalismo y esquizofrenia* (1972 y 1980)[60]. En cuanto al comportamiento de estas invasiones, nos las imaginamos agresivas y festivas –como embestidas de hordas dionisiacas– y, por ello, causantes de un caos y entropía que afectaría a todas las partes actoras. Pero ¿por qué motivo se busca esta desorganización?

---

[57] MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo.* México, D.F.: Gedisa Mexicana, 2004. 45.
[58] *Ibid.,* 57.
[59] Según estos pensadores, y simplificando su teoría, este tipo de modelo se caracteriza por la pérdida de las jerarquías unidireccionales características del modelo de árbol de Porfirio, y en él no hay puntos centrales más importantes que otros.
[60] El modelo del rizoma o la heterarquía que aplicará Woods tiene un claro precedente en la música dodecafónica, que cuestionaba la jerarquía de las notas tradicionalmente dominantes añadiendo otras notas con la misma intensidad.

El siguiente texto de Morin nos puede ayudar a desentrañar la interdependencia entre entropía y su aparente contrario, la neguentropía:

> "[…] hay un lazo consustancial entre organización y desorganización compleja, porque el fenómeno de desorganización (entropía) prosigue su curso en lo viviente, más rápidamente aún que en la máquina artificial; pero de manera inseparable está el fenómeno de la reorganización (neguentropía). Allí está el lazo fundamental entre entropía y neguentropía, que no tiene nada de oposición entre dos entidades contrarias […]"[61].

Esto tiene que ver, en definitiva, con una concepción de la realidad que asume la complejidad como principio motor con el que hay que convivir y negociar, asumiendo sus paradojas:

> "Este es un fundamento de la auto-organización, y el carácter paradójico de esta proposición nos demuestra que el orden de lo viviente no es simple, no depende de la lógica que aplicamos a todas las cosas mecánicas, sino que postula una lógica de complejidad"[62].

Adaptando las reflexiones de Morin al caso de Woods, interpretamos que este fuerza una entropía como paso previo a una neguentropía o reorganización. También podríamos aplicar esta dialéctica a los dos tipos de ciudades en los que actúa. En el caso de la ciudad decadente, sistema cerrado condenado a las taras de la endogamia, la contaminación se haría necesaria

[61] MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*. México, D.F.: Gedisa Mexicana, 2004. 55-56.
[62] *Ibid.,* 56.

para su reactivación. En el caso de la ciudad herida, Woods pone en duda las fórmulas de la reconstrucción imitativa o de la *tabula rasa,* soluciones que plantean un exterminio total contrario al mestizaje de la evolución. De modo inverso, una neguentropía que aprovechase el edificio herido y sumase nuevos elementos no solo revitalizaría el sistema, sino que haría que se "personalizase una historia que no debe ser negada"[63]. Así, la heterarquía como contrato entre la ciudad decadente o la herida con otra civilización arquitectónica que las colonice no se daría en una situación de superioridad por parte de la segunda (similar a la producida en el Monumento Continuo de Superstudio, que cuestiona y minimiza el núcleo urbano existente).

4.3.3. Tácticas invasivas

Comentábamos previamente que Woods busca una analogía con lo *viviente.* La práctica desaparición de figuras humanas en sus dibujos refuerza dicho papel, que es adquirido por los cuerpos arquitectónicos invasores u ocupados. Documentados en distintos momentos evolutivos, los edificios invadidos se muestran como *cuerpos* existentes en el ecosistema inicial, y los nuevos objetos arquitectónicos como una especie de la que no queda claro si es capaz de dañar o de convivir en simbiosis con lo precedente en una relación de ambigüedad. Por su parte, esas invasiones se pueden dar obedeciendo a distintas maniobras. Por ello creemos que merece la pena aventurarnos a

[63] WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 15. (Trad. del A. Cita original: *"[…] emboding an history that must not be denied*").

establecer una propuesta taxonómica (subespecie vinculada a una táctica) que nos ayudará a desentrañar las distintas temáticas tratadas en la investigación.

Comenzamos con una primera subespecie en el escenario de la tranquila ciudad decadente: la *amenaza lejana y potencial.* Su *alter ego* mitológico correspondería a la visión aún distante del caballo de Troya desde sus murallas. Nos referimos a entidades arquitectónicas extrañas que recorren la ciudad familiar sin entrar en contacto con sus edificios, ya que se encuentran en un plano paralelo. Dentro de estas propuestas elegimos dos casos intimidatorios desde dos frentes opuestos: París y Berlín. En *Aerial Paris* (*París aéreo,* 1989) se recrea una trama urbana flotante que en parte recuerda a la distópica villa volante de *Los viajes de Gulliver* de Swift[64]. El contrapunto a estos castillos en el cielo se da en la capital alemana en *Underground Berlin* (*Berlín subterráneo* 1988). Aquí el carácter de la ciudad superpuesta es más siniestro: bajo tierra, oculta –literalmente grutesca– y revelada, ya que llega a asomarse a la superficie en sus extremos mediante unas aperturas.

[64] Nos referimos a la ciudad de infausto nombre en castellano, *Laputa*, denominación que más de un traductor modificó y autocensuró en su adaptación al español.

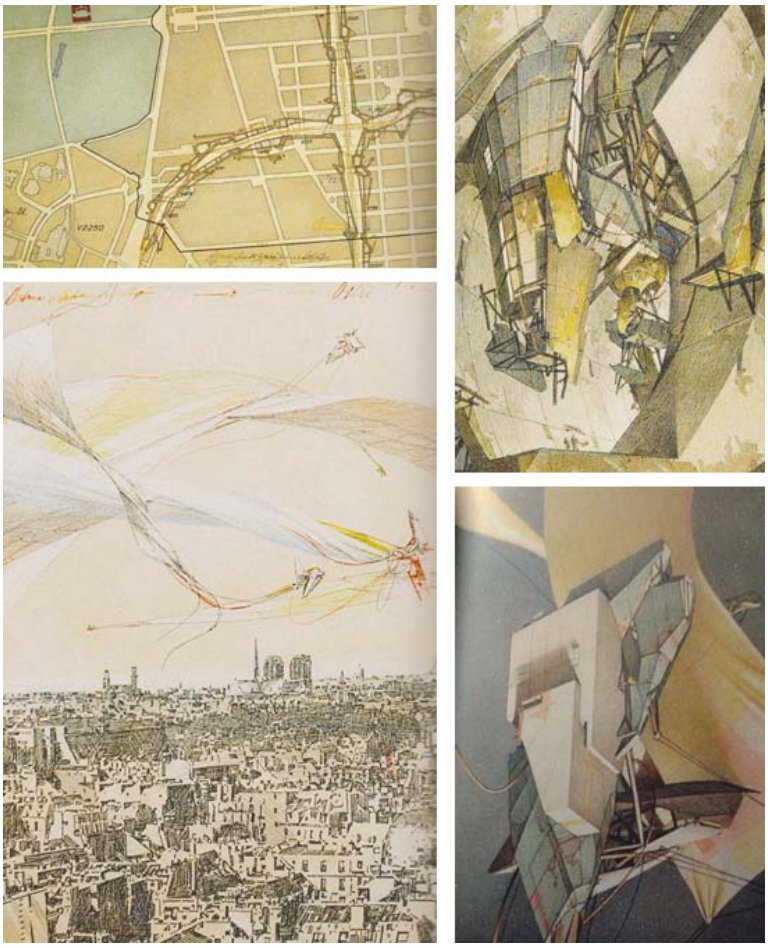


Figura 27. Imágenes superiores: WOODS, L. *Underground Berlin*. Edward Cella Art and Architecture, Los Angeles. Imágenes inferiores: WOODS, L. *Aerial* Paris. Collection of Jo Berkus and the Estate of Jo Berkus.

Figura 28. CUNNINGHAM, C. y AUTECHRE. *Second Bad Vilbel.*
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=g6zT3kVtpHc

Aprovecharemos el proyecto de Berlín, en el que el cuerpo extraño llega a hacerse visible emergiendo de la superficie, como eslabón con las siguientes subespecies de Woods en las que ese mismo cuerpo comienza a penetrar en el sistema (en códigos mitológicos, cuando se abren las puertas de la muralla de Troya para que entre el regalo envenenado con forma de caballo). En este grupo, se muestran en el universo de Woods los *parásitos* cibernéticos, objetos con aspecto biológico entre el robot y la arquitectura y que configurarán un auténtico bestiario, en el sentido más literal del término. Hilos invisibles que llegan hasta estas criaturas nacen desde los objetos cotidianos andantes de Grandville hasta la propuesta *Walking City* de Archigram. A estos precedentes podemos también añadir multitud de experiencias en el campo de las artes audiovisuales, muy influidas por la ciencia ficción. Entre todas estas propuestas queremos destacar *Second Bad Vilbel* (1996) de Autechre y Cunningham –artista que citamos en la primera parte de la investigación–, a quien recuperamos por el fuerte parentesco de sus criaturas mecánicas con los cuerpos de Woods.

A su vez, estos parásitos actúan de modos diversos y pueden ser tanto visibles como invisibles. Woods jugará con esta variable y, en nuestro caso, sacaremos provecho de esta para identificar una serie de variantes. En una de estas detectaríamos al *ectoparásito:* cuerpo extraño, externo y visible que entra en contacto con el cuerpo (arquitectónico) familiar, pero sin penetrar en él. Asimismo, en este tipo de casos queremos evocar dos imágenes complementarias, una ancestral y otra contemporánea.

La imagen arcaica viene dada al asociar este tipo de visiones al recuerdo de un organismo animal parasitario transmisor de enfermedades atávicas. Allí el asco, uno de los temas de lo siniestro que propone Trías, tendría una presencia potencial. Siguiendo esta fenomenología, se podrían ligar imágenes del arte relacionadas con ese tabú con las propuestas arquitectónicas de Woods en dos tranquilas ciudades decadentes. Por ejemplo, una escena de *El jardín de las delicias* del Bosco en la que un animal repulsivo toca el cuerpo humano y el cuadro *La pesadilla* de Füssli tendrían su versión arquitectónica en *Zagreb Free Zone* (1991) y *Siteline Viena* (1998), donde "zombis" tectónicos harían lo propio con edificios cotidianos.

Por otro lado, ambas ciudades clásicas sugieren una segunda proyección más contemporánea que se añade a la parasitaria: la de una extensión maquinista y artificial sobre un cuerpo arquitectónico (el ciborg) que ya tratamos previamente (Vidler: "Homes for Cyborgs" y Haraway: "A Manifesto for Cyborgs").

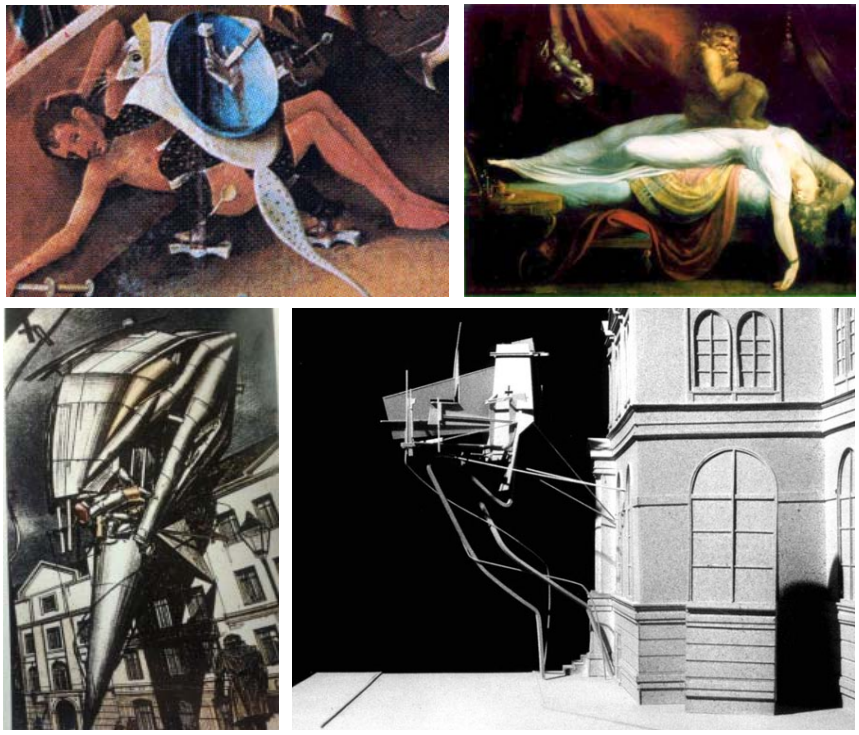


Figura 29. Imágenes superiores de izquierda a derecha: EL BOSCO, detalle del infierno de *El jardín de las delicias* y FÜSSLI, *La pesadilla*. Imágenes inferiores de izquierda a derecha: WOODS, L. *Zagreb Free Zone*. Estate of Lebbeus Woods. *Siteline Viena* Fuente: https://lebbeuswoods.net/ (imágenes de ectoparásito arquitectónico).

Como constatamos también en los capítulos previos, esto no es nuevo ni exclusivo del siglo XX. Por el contrario, esta fascinación se disparó en el siglo anterior con viejos conocidos nuestros, tal y como nos recuerda Vidler: "El ciborg moderno fue, en ese sentido, anticipado por el autómata, con su larga tradición en el pensamiento romántico, desde Olympia de Hoffmann hasta el

monstruo de Mary Shelley […]"[65]. Pero si las raíces de esta imagen son sólidas, no lo son menos sus ramificaciones, especialmente tupidas en las artes visuales, el cine y la animación inspirados en la ciencia ficción, como comentábamos previamente. En estos campos no será extraño, sobre todo en los años ochenta del siglo XX, encontrarse la icónica prótesis artificial acoplada a un cuerpo humano o a una cara[66]. Nosotros entendemos que Woods adapta esa representación a su arquitectura en ejemplos muy señalados como en el palacio invadido en *Siteline Viena* (1998). Allí combina la fachada (*facciatta* en italiano) del edificio clásico[67] –en el papel de rostro (*faccia* en italiano) clásico, simétrico y bello– con la arquitectura mecanicista, en el papel de prótesis cableada ensamblada al cuerpo. En cualquier caso, esta asociación no cierra sino que abre más interrogantes, ya que se desconoce si nos hallamos ante una reacción de pavor del edificio ante la toma de conciencia del cuerpo extraño o de serenidad propia de la simbiosis.

[65] *Ibid.,* 157. (Trad. del A.).
[66] Una de las imágenes icónicas *padre* del ciborg con atributos mecánicos en la cara es el personaje de cómic de los años ochenta del pasado siglo Vic Stone, creado por Marv Wolfman (guión) y George Perez (ilustraciones) en DC Comics.
[67] Esta operación de acoplamiento de cuerpo extraño a fachada ya fue ensayada, entre otros, por Haus-Rucker-Co en el *Fridericianum* en el documenta 5 de Kassel en1972.

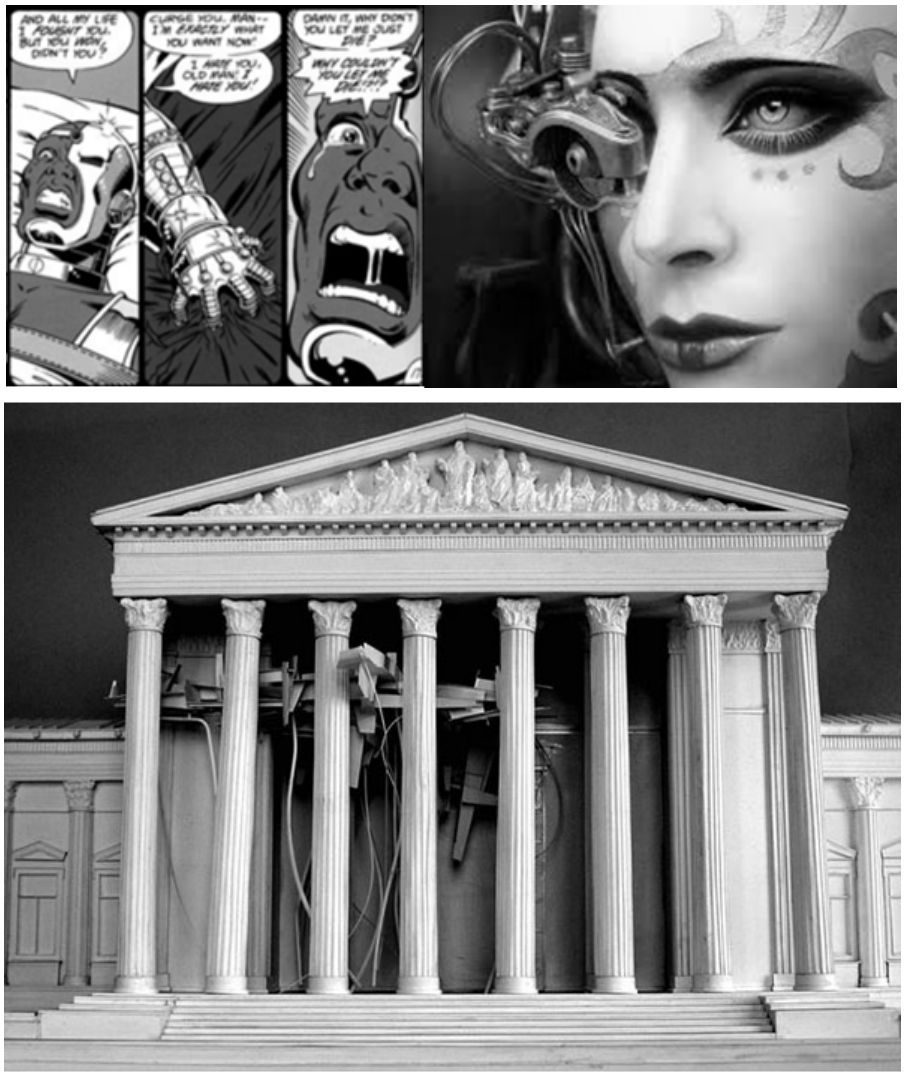


Figura 30. Imagen superior izquierda: personaje de cómic Vic Stone, reaccionando con pavor al tomar conciencia de las prótesis acopladas a su cara y cuerpo. Imagen superior derecha: *Cyborg woman/Cyborg girl* (2005, autor autodenominado *fantasio.* Fuente: http://fantasio.deviantart.com/art/Stillife-2005-frozen-teardrops-26169662). Imagen inferior: WOODS, L. *Siteline Viena*. *Urban performance structures* (junto a OYLER, D.). Fuente: https://lebbeuswoods.net/

Estas visiones nos acercan a la imagen de la *doble piel.* Esto nos introduce la nueva subespecie que queremos tratar y que aparece en la serie de Woods "Sarajevo. War and Architecture" (1993) publicada en la obra *Radical Reconstruction* (y aquí dejamos de momento la *tranquila ciudad decadente* para desplazarnos a un escenario de *ciudad azotada por la guerra*). Entre los dibujos de la publicación hay una fotografía de un edificio singular y moderno del arquitecto local Ivan Štraus dañado por los bombardeos. Woods, que jamás proyectaría algo así, empatiza con esta arquitectura cuando es atacada, lo que le lleva a diseñar unas prótesis o escayolas fijadas con tensores que protegen la cabecera herida del edificio y lo atan para evitar su derrumbe. En este caso, la nueva envolvente compuesta de piezas y tensores tiene una vocación terapéutica. En otros casos, puede no quedar tan clara la relación de simbiosis, como se refleja en los dibujos 10 y 11 de la misma serie: nos referimos a fragmentos de epidermis metálica que se acoplan de modo no muy preciso, como si fuesen piezas de chatarra, a la fachada. Del mismo modo que en el edificio de Štraus, son utilizadas en situaciones de una fractura o herida del edificio, pero esta vez se mueven entre lo inanimado del vendaje y lo animado de la piel, tejido o costra. *Costra,* asumiendo todas las connotaciones de asco derivadas, no lo decimos nosotros, sino el propio Woods, que utiliza la palabra inglesa *scab* (costra, roña, sarna) para referirse a este dibujo:

> "La *costra* es una primera capa de reconstrucción, escudando el expuesto espacio interior o vacío, protegiéndolo durante su transformación. Costra es

una palabra desagradable. Sería confortable encontrar metáforas agradables para describir el proceso de cara a los restos de la guerra, pero traicionarían el carácter del trabajo a realizar"[68].

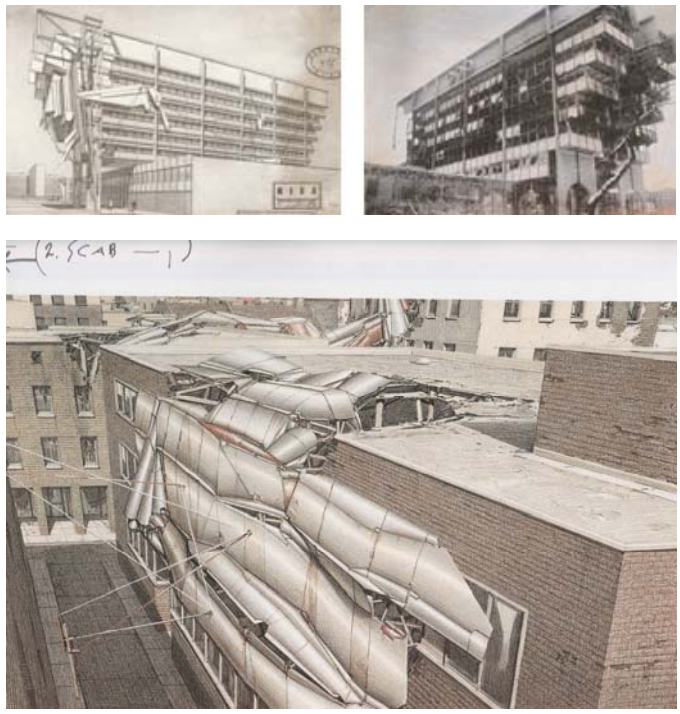


Figura 31. Imagen superior izquierda: WOODS, L., propuesta de edificio envuelto en prótesis arquitectónicas (imagen 43 de "Sarajevo. War and Architecture"). Imagen superior derecha: edificio del arquitecto Iván Štraus en Sarajevo dañado por los bombardeos. Imagen inferior: WOODS, L. *Scab* (imagen 10 de "Sarajevo. War and Architecture").

[68] WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 16. (Trad. del A. Cita original: "*The* scab *is a first layer of reconstruction, shielding and exposed interior space or void, protecting it during its transformation. Scab is an ugly word. It would be comforting to find pleasant metaphors to describe the processes on the remnants of war, but they would betray the character of the work to be done*").

Las propuestas exploradas hasta ahora son visibles desde el espacio público urbano. La siguiente subespecie a considerar en la ciudad de Woods sería aquella invisible y escondida dentro del edificio: el *endoparásito.* En términos de la parasitología, este fenómeno se daría cuando un cuerpo alberga en su interior a otro ajeno, pasando el receptor a ser huésped del invasor. Asimismo, este tipo de cohabitaciones solo se podrían detectar mediante el escáner o representación en sección del bloque convencional, como sucede en ciertos dibujos de Sarajevo donde se nos presentan lo que Woods denomina *free spaces;* y también en otra serie, esta vez en una ciudad tranquila, *Berlin Free Zone*. El arquitecto, en su ensayo *Radical Reconstruction,* se refiere a estos mundos internos de este modo:

> "En los espacios vaciados por la destrucción, nuevas estructuras pueden ser *inyectadas* […] dos sistemas radicalmente distintos de orden espacial y pensamiento […]. Las nuevas estructuras contienen espacios libres *[free spaces],* formas que no invitan a su ocupación con la vieja parafernalia de habitar, los viejos modos de vivir y pensar. En realidad, son difíciles de ocupar, y requieren de inventiva para llegar a ser habitables. No están prediseñados, predeterminados, no son previsibles […]"[69].

[69] *Ibid.,* 16. (Trad. del A. Cita original: "*In the spaces voided by destruction, new structures can be injected […] two radically different systems of spatial order and of thought […]. The new structures contain freespaces, the forms of which do not invite occupation with the old paraphernalia of living, the old ways of living and thinking. They are, in fact, difficult to occupy, and require inventiveness in order to become habitable. They are not predesigned, predetermined, predictable or predictive*").

Estas arquitecturas *inyectadas,* tanto en el herido Sarajevo *(free spaces)* como en el intacto Berlín *(free zones),* carcomen no solo el espacio habitacional, sino la propia estructura del edificio. Y también corroen varias prescripciones arquitectónicas. En el caso de las *free zones* de Berlín, Woods define esos lugares –y aquí la fuente es una conferencia del arquitecto en 2006[70]– como: "Sin sentido, inconfortables e inocupables" y "de aspecto amenazador y poco amistoso […] sin ventanas ni puertas". Aunque en la charla matice que, a pesar de todo, la ocupación sí se daría, aunque de un modo precario y no permanente, está claro que la voluntad más íntima de ese espacio es la del acercamiento a lo inhóspito. Y, volviendo a la imagen del vaciado, creemos detectar un vínculo con otras operaciones en esa línea, como, por ejemplo, las de Matta-Clark en *Office Paris* (donde el cuerpo roedor virtual de Matta-Clark se enfrentaría al cuerpo real de Woods).

Decíamos que el endoparásito oculto se puede revelar mediante el corte en sección. Pero también podría hacerse ver de otro modo: llegando a emerger del interior, perforando la fachada y asomándose al exterior. La imagen contraria también sería válida, la del cuerpo extraño exterior que llega a introducirse parcialmente en las entrañas del edificio. Sea en una dirección u otra, esta táctica se situaría en una situación intermedia entre la superficialidad del ectoparásito y la interioridad del endoparásito. Las imágenes 8 y 52 de la serie de Sarajevo muestran este tipo de situaciones; y si bien insistimos en la incertidumbre de la dirección del movimiento (de dentro

[70] WOODS, L. Conferencia titulada "Experimental Space and Architecture". European Graduate School de Suiza, 2006. https://www.youtube.com/watch?v=QYZiQ4KL3mI (Trad. del A.).

afuera o viceversa), en el caso de la imagen 8, que representa una torre con unos cuerpos aeroespaciales empotrados, no podemos evitar pensar en un hostil impacto exterior[71]. Con estos dibujos clausuramos el recorrido de las tácticas de ocupación que hemos planteado, según las cuales cada ciudad y cada edificio albergaría a su criatura invasora propia con un *modus operandi* particular[72].

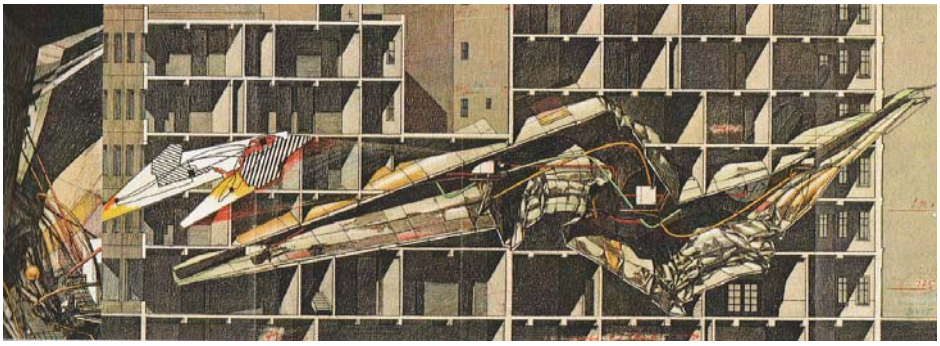


Figura 32. Imagen superior: WOODS, L., *Berlin Free Zone.* The Getty Research Institute, Los Angeles.

[71] De hecho, la imagen 8 es premonitoriamente perturbadora, recordando a aviones estrellados contra una torre, tal y como sucederá ocho años más tarde en 2001 en el 11-S en Nueva York.

[72] El peso del lugar en Woods nos recuerda también a la sensibilidad de Matta-Clark con el contexto urbano, en el que cada acción específica solo tenía sentido en un edificio concreto y no en otro: en un ejercicio de defensa de la memoria mediante el ataque.

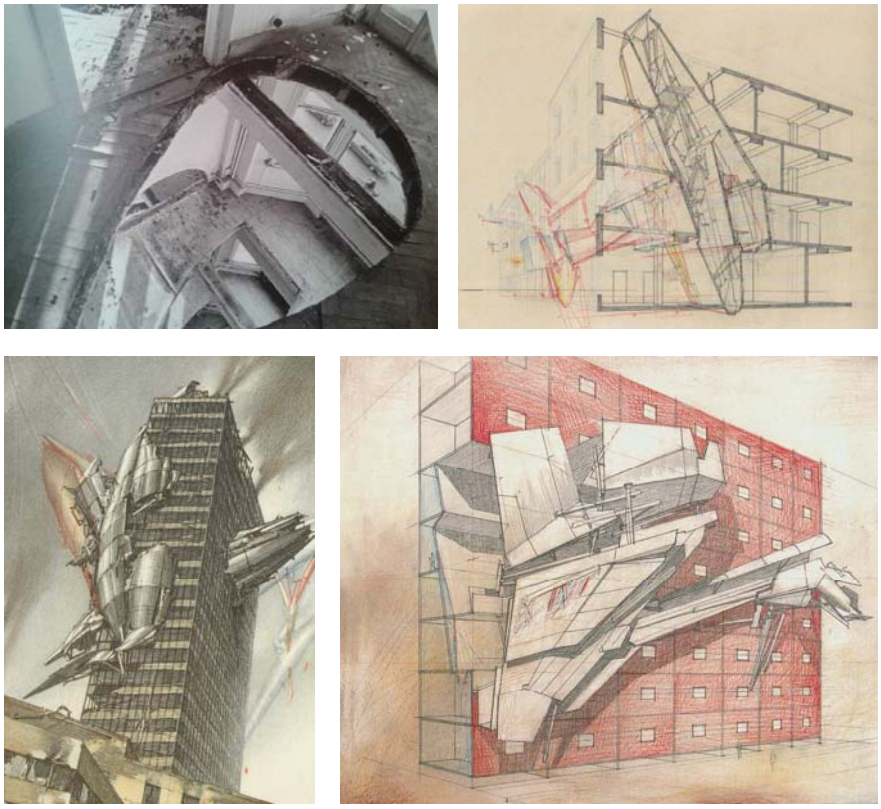


Figura 33. Imagen superior izquierda: MATTA-CLARK, G. *Office Paris*. Imagen superior derecha: WOODS, L. "Sarajevo. War and architecture". Imagen de endoparásito. Imágenes inferiores: WOODS, L., Imágenes 8 y 52 de la serie "Sarajevo. War and architecture". Situaciones intermedias entre ectoparásito y endoparásito.

4.3.3. Cambio, entropía y heterarquía

Como recapitulación final sobre las pulsiones de Woods, debemos subrayar que este es perfectamente consciente de su búsqueda particular de la inquietud en la arquitectura. Define sus *free spaces* como amenazadores y

poco amistosos, evocadores de lo "no familiar y lo prohibido"[73]. Esto lo propaga a las ciudades, de las que dice, al finalizar su ensayo *Radical Reconstruction,* que "tienen siempre que aceptar lo nuevo, lo extraño, lo inesperado, lo terrible, lo perturbador"[74]. Es cierto que este arquitecto no cita lo siniestro como principio motor de su obra, aunque entre líneas sí se pueda presentir. Quien sí asocia esta categoría estético-psicológica a la producción de Woods es el profesor de filosofía y estudios medioambientales Michael Mesner, tal y como se refleja en su ensayo "We Still Do Not Know What a Building Can Do" sobre *Radical Reconstruction* al referirse a las imágenes más intranquilizadoras de esta publicación como sigue:

> "En alemán, el extrañamiento relacionado con la cuestión de habitar se denomina '*Uhheimlichkeit*', que literalmente significa la cualidad de no sentirse como en el hogar. Alguna vez este extrañamiento se produce con una pequeña transformación o construcción mediante un dibujo (evento/escena o escenario), como en las secciones metálicas similares a una cicatriz de las 'inyecciones, costras, cicatrices y nuevos tejidos'"[75].

---

[73] WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 17. (Trad. del A.).

[74] *Ibid*., 19. (Trad. del A. Cita original: "*Cities have always to accept the new, the strange, the unexpected, the upsetting, the disturbing").*

[75] MENSER, M. "We Still Do Not Know What a Building Can Do", en WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 161. (Trad. del A. Cita original: "*In German, the strangeness connected to the question of dwelling is called 'Unheimlichkeit', which literally means the quality of not feeling at home. Sometimes this strangeness is produced by a small movement or structure within a drawing (event/scene or scenario), as in the scarlike, metallic sections of 'injections, scabs, scars, and new tissue'").*

La sombra de Vidler se proyecta de nuevo aquí, ya que en la correspondiente anotación de la cita, Menser alude a *The Architectural Uncanny.* Nosotros compartimos esta asociación con lo siniestro por la invocación al asco atávico producido por las inyecciones, costras, heridas y tejidos arquitectónicos que menciona Menser, pero intuimos más temas propios de esta categoría. Por ejemplo, el endoparásito inyectado que debía permanecer oculto y se revela a través de la sección del edificio o incluso porque se asoma por su fachada sería un síntoma potencial más. A su vez, este tipo de cuerpos se mueven como los seres biológicos o cibernéticos que "se adaptan de modo análogo a organismos"[76], escribe el mismo autor, lo que nos introduce en otro tema ya estudiado: la ambigüedad animado-inanimado.

En cuanto al posible carácter dionisiaco de sus atmósferas, este sí es mencionado por Woods al afirmar: "Incluso un catártico, dionisiaco éxtasis en términos de diseño del espacio es preferible hoy en día a la desesperación de los arquitectos" [77], texto que enfrenta el desenfreno al sometimiento normativo y predecible de la profesión. Menser también confirma esta sombra dionisiaca en la obra de Woods y la desarrolla al describir los escenarios del arquitecto como un "paisaje heracliteano o incluso nietzscheano de aglomeraciones, excesos y todos los modos de imposiciones inconcebibles, bombardeos y fracturas, fertilizaciones cruzadas y contracciones –como si

[76] *Ibid.,* 160. (Trad. del A.).
[77] *WOODS, L. Radical Reconstruction. New York: Princeton Architectural Press, 1997.* 26. (Trad. del A.).

Dioniso o incluso Guilles Deleuze quisieran participar en la arquitectura"[78]. En el texto de Menser se citan tres nombres, uno clásico, otro romántico y otro contemporáneo: Heráclito, el valedor del cambio; Nietzsche y su *alter ego* mitológico Dioniso como promotores de la entropía; y Deleuze, padre de los escenarios de la teoría del rizoma y las heterarquías. Cambio, entropía y heterarquía, como tríada particular de Woods, en la que las "fertilizaciones cruzadas" son una constante. Esto sería una alusión directa a la mezcolanza atroz propia de lo dionisiaco como uno de los ingredientes esenciales del imaginario de Woods. Y esto lo decimos siendo conscientes de que a este arquitecto no le convencería ningún tipo de interpretación. Él defiende que "ha llegado el tiempo para que los arquitectos acepten el vacío del espacio, su significado hueco, su indeterminación y su incertidumbre"[79]. Solo considera dos certezas, que resume en términos de pérdida y ganancia: "En los espacios libres se pierde la familiaridad de la arquitectura y sus normas sociales […] Lo que se gana no es la respuesta a la pregunta perpetua sobre el espacio, sino simplemente una articulación de su potencial para la liberación de lo paradójico y lo poético"[80]. Estos dos últimos términos entroncan su pensamiento con figuras como Superstudio, Matta-Clark, Spiler o R&Sie(n). Al

[78] MENSER, M. "We Still Do Not Know What a Building Can Do", en WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 156. (Trad. del A. Cita original: "*Nietzschean landscape of aglomerations and overflowings and all manner of inconceivable impositions, spams and fractures, crossfertilizations and contractions –as if Dionysus, or even Guilles Delleuze, decided to take up Architecture*").
[79] WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 26. (Trad. del A.).
[80] *Ibid.,* 27. (Trad. del A.).

fin y al cabo, los *free spaces* se entienden más como poemas-dibujo que como objetos arquitectónicos; y la acción poética en los dominios de lo absurdo es cualquier cosa menos un acto predecible.

4.4. HUMILLACIÓN DE LA CIUDAD

Finalizando el capítulo dedicado a las distopías urbanas, situamos frente a frente los casos a estudio elegidos de Superstudio y Woods para identificar las distintas variables (estéticas, arquitectónicas y narrativas) tratadas en su relación ambivalente con la ciudad, comenzando por la influencia de los dominios de lo siniestro y de lo dionisiaco. En el caso de los arquitectos italianos, sugerimos que aunque ellos no mencionan tales categorías, sí juegan con ellas. Baste recordar su interés en "los sueños viscosos del Bosco", que no deja de mostrar su acercamiento a lo dionisiaco. Por su parte, Woods y críticos de su entorno como Menser (justo a partir del periodo en el que Vidler disemina sus ideas relacionadas con lo siniestro en los años ochenta y noventa) sí consideran ambas atmósferas estéticas, que hacen suyas.

Partiendo de este territorio común, uno de sus vínculos más sólidos se halla en el horror como principio motor. "Solo en el horror hay esperanza", anuncian los miembros de Superstudio, mientras echan en falta un "tropel de monstruos". Woods no puede echar de menos tal cosa, visto el universo que crea, y, además, proclama que la ciudad tiene que aceptar de una vez por todas lo perturbador. En ambos casos este horror se entremezcla con el humor en un paisaje de pensamiento paradójico. Este se hace patente en el caso de Superstudio en las escenas de humor negro en su *Salvataggio dei centri storici italiani,* su Monumento Continuo o en las *12 ciudades ideales.* La política del *reductio ad absurdum* de Superstudio es retomada por Woods con su aclamación de la liberación de lo paradójico, que se manifiesta en su afán por dejar la ciudad asediada con las heridas vistas y sin maquillaje o en acompañar a la ciudad intacta de una galería de cuerpos extraños.

Por otro lado, y vinculado con el humor negro y lo absurdo, hallamos otro nexo común en la utopía negra. Superstudio usa la expresión "utopía negativa" y aunque Woods no la nombra, se mueve, desde nuestro punto de vista, en esas coordenadas. Coinciden también en que la naturaleza de sus atmósferas negativas no está en la permanencia sino en el *electroshock* efímero. Esta utopía invertida, además, es contagiosa y se expande en ambos casos a diversos entornos naturales y urbanos muy concretos, donde las arquitecturas invasivas se mostrarán en los dibujos como *apariciones.* De este modo, el Monumento Continuo recorre ciudades en las que pueda apropiarse de una *presa* monumental apetecible, evitando contactos con arquitecturas de la modernidad –a las que ignora o evita–. Por su parte, Woods asalta todo tipo de núcleos urbanos sin hacer distinciones en cuanto a su monumentalidad; y sí integra en sus diseños la arquitectura de su tiempo (el edificio de Iván Štraus de Sarajevo es especialmente esclarecedor). Tampoco ocupan los mismos lugares, salvo en el caso de Nueva York, que sería el punto geográfico común al superponer los mapas invasivos de Superstudio y Woods.

En la parte final de este apartado volveremos a retomar el caso especial de Manhattan, pero previamente queremos avanzar en otros aspectos comunes o diversos entre los diseños analizados, comenzando con las temáticas de lo dionisiaco y lo siniestro (primera variable). El Monumento Continuo y las especies de Woods se apoyan en el juego de escala al comparar el elemento invasivo (pequeño o grande) y la masa edificatoria de la ciudad. Asimismo, la mezcla dionisiaca de lo incompatible es patente en ambos casos. La imagen de "caja negra" también es compartida: nada conocemos del interior del Monumento Continuo, y poco entendemos de los *free spaces* de Woods a pesar de sus visiones diseccionadas. Divergen en otros temas: Superstudio insinúa en su monumento una multitud escondida tras sus

paredes y en la idea de la repetición compulsiva o *déjà vu.* Mientras tanto, Woods se apoya en varias temáticas no abordadas por el equipo italiano como el asco atávico, la fractura y la ambigüedad entre lo animado e inanimado de sus formas cibernéticas.

En cuanto a las prescripciones arquitectónicas a desobedecer (segunda variable), el monumento de Superstudio y los cuerpos de Woods son especialmente eficaces quebrantando numerosos preceptos en un proceso de liberación y desahogo. En ambos casos nos encontramos con espacios inútiles/inocupables, tanto en el Monumento Continuo como en los *free spaces* de Woods; ni siquiera son multifuncionales, sino simplemente "sin uso, sin definición, sin significado", en palabras del arquitecto norteamericano; tan carentes de sentido que sus características espaciales no son relevantes (por eso ni se muestran en el caso del monumento). Esto enlaza con otras profanaciones: estos lugares son absolutamente cerrados. Así, el monumento esconde un interior misterioso que se adivinaría con luz y ventilación artificial, es decir, totalmente claustrofóbico, opaco al paisaje y ensimismado. Por su parte, en los cuerpos de Woods es imposible detectar no ya una apertura visual sino un mínimo acceso. Otro tema que comparten es que sus espacios parecen no necesitar habitantes ni arquitecto. Pero Woods va más allá y transgrede prácticamente todos los mandatos arquitectónicos que quedaban todavía pendientes, recreándose en lo quebradizo de la envolvente, la fragilidad estructural, la deformidad, la degradación y la incomodidad. El siguiente cuadro tratará de sintetizar las variables que hemos trazado, así como proponer una narrativa para ambos casos a estudio:

Imágenes de experiencia estética (Variable A)	Superstudio		Lebbeus Wods	
A1-Deformación			**A1**	Forma geométrica deformada
A2-Mezcla contra natura	**A2**	Monumento y ciudades	**A2**	Especies de Woods y ciudades
A3-Inversión de escala	**A3**	Monumento inmenso	**A3**	Especies pequeñas o medianas
A4-Circuito				
A5-Multitud	A5	Multitud acechante en monumento		
A6-Animado-inanimado			**A6**	Forma biológica-cibernética
A7-Déjà vu	**A7**	Ritmo monótono de muro y vano		
A8-Herida			**A8**	Edificios perforados
A9-Asco atávico			**A9**	Especies parasitarias
A10-"Caja negra"	A10	Espacio opaco y oculto	**A10**	Free spaces

Subversiones arquitectónicas (Variable B)	Superstudio		Lebbeus Woods	
B1-Fragilidad estructural			B1	Especies cibernéticas frágiles
B2-Precariedad de la envolvente			B2	Pieles no estancas
B3-Anomalía formal			B3	Especies deformes
B4-Opacidad	**B4**	Monumento opaco	**B4**	*Free spaces* opacos, sin ventanas
B5-Degradación			**B5**	Degradación de especies invasivas (y de ciudad)
B6-Invasión	**B6**	Invasión mundial (hasta NY)	**B6**	Invasión mundial (hasta NY)

B7-Inadaptación al entorno	**B7**	Choque elemento invasivo-ciudad	**B7**	Choque elemento invasivo-ciudad
B8-Incomodidad, inocupabilidad			**B8**	Suelos y paredes oblicuos y curvos
B9-Afuncionalidad	**B9**	Función poco clara	**B9**	Función poco clara
B10-Pérdida				
B11-Fobia espacial, peligro	**B11**	Claustrofobia, , agorafobia, demofobia	**B11**	Claustrofobia, vértigo
B12-Ausencia de habitante	**B12**	No hay habitantes	**B12**	Apenas hay habitantes
B13-Ausencia de arquitecto	B13	Espacio autogenerado	**B13**	Espacio autogenerado

Narrativa (variable C)	**Superstudio**	**Lebbeus Woods**
	El Monumento Continuo sigue una narrativa muy clara definida en el story board del proyecto, que arranca en los orígenes primigenios del monumento (fuentes arquitectónicas y génesis en el desierto) hasta su formalización, posteriores invasiones y clímax en su asalto final a Nueva York.	La narrativa de Woods, por el contrario, no se centra en una especie sino en multitud de ellas, en una historia zoológica en la que se narran los choques eco-sistémicos entre especies arquitectónicas locales e invasoras. Estas especies se mueven desde las más lejanas hasta las más cercanas (en la piel de los edificios de la ciudad e incluso las ocultas).

Tabla 1. Fuente propia.

Antes de finalizar este capítulo queremos esbozar unas reflexiones sobre la serie de *apariciones* urbanas en Nueva York –que podríamos extender a otras ciudades–: de las *presencias* proféticas de finales de los sesenta hasta la nostálgica propuesta de vaciado de 1998 de Woods *Lower Manhattan*. En nuestra visión, entendemos que la ansiedad en la que potencialmente puede caer el ciudadano ante la metrópolis –que exploran Vidler en su ensayo "Psychopathologies of urban space" y Rowe y Koetter en "Collage City"– se podría extrapolar al arquitecto. Según esta posibilidad, este podría empatizar con ese tipo de rechazo aun manteniendo su fascinación por la ciudad. En una primera aproximación, uno se imaginaría las hipotéticas consecuencias de esto. Por ejemplo, que este arquitecto pudiese desear –en ciertas situaciones personales o culturales– de modo irracional y simbólico el fracaso de su creación, la metrópolis (recordando la ansiedad que proyecta Bloch en el ingeniero, que secretamente desea el fracaso de sus inventos). De acuerdo con esta idea, ese oscuro deseo contra la ciudad que le *doblega* podría desatarse en una insurrección, haciendo pagar con su misma moneda a la emblemática y global Nueva York con la humillante ocupación de la misma, entre el trastorno y el humor.

En un contexto de ensoñación, ante este acercamiento irracional a la metrópolis que nos atrae y repele cabrían dos reacciones: parar y dar marcha atrás o huir hacia delante. En esta segunda elección, y por aumentar el estrés de la ciudad, podríamos incluso llevar aún más al límite la reducción al absurdo de las propuestas anteriores, que casi se reparten el terreno de la Gran Manzana.

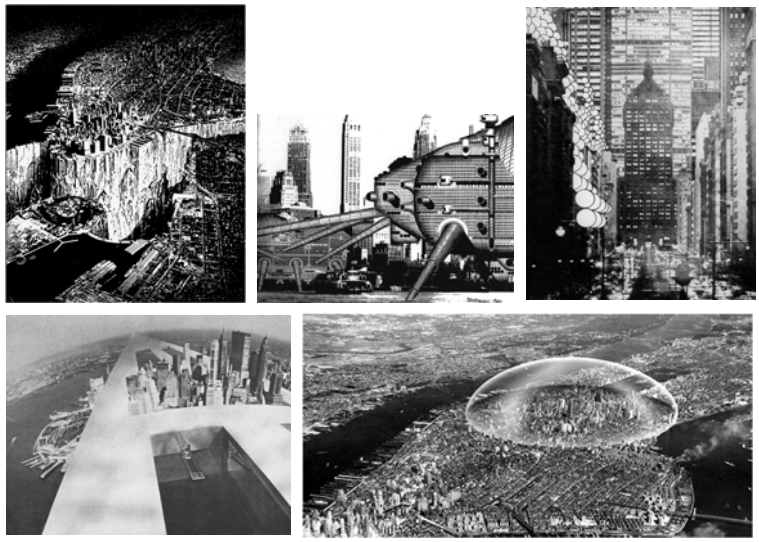


Figura 34. Imágenes de arriba a abajo y de izquierda a derecha: WOODS, L. *Lower Manhattan*; ARCHIGRAM, *Walking City*; HAUS-RUCKER-CO, *Pneumakosm*; SUPERSTUDIO, fotomontaje del Monumento Continuo en Nueva York; FULLER, W., bóveda geodésica diseñada para una zona de la isla de Manhattan.

En concreto, nos podríamos imaginar –en una visión personal nuestra– su invasión simultánea, la superposición de las caricaturas urbanas anteriores o un collage de collages. De esta manera, construiríamos un gigante *Jardín de las delicias/infierno* del Bosco en versión arquitectónica: allí distinguiríamos los edificios-robot de Archigram recorriendo el Monumento Continuo de Superstudio; la cúpula de Fuller al norte de Manhattan y el abismo de Woods en los muelles del sur; y las cápsulas parasitarias de Haus-Rucker-Co invadiendo las avenidas en un proceso de metástasis. Reuniendo a la vez a todos los *actores cambiantes* (las especies invasivas) a al *actor constante* en esta representación (las torres y avenidas de Manhattan) sentimos cómo estos proyectos se han ido retroalimentando entre sí, cómo lo que se invadía no era solo Nueva York sino su distopía anterior. Ahora bien, todas estas fantasías

urbanas fueron evocadas en un Manhattan anterior al 11-S. ¿Podremos volver a ver algún día otros sueños de utopía negra allí? ¿O hasta esos sueños distópicos han sido sepultados bajo los restos de las torres caídas?

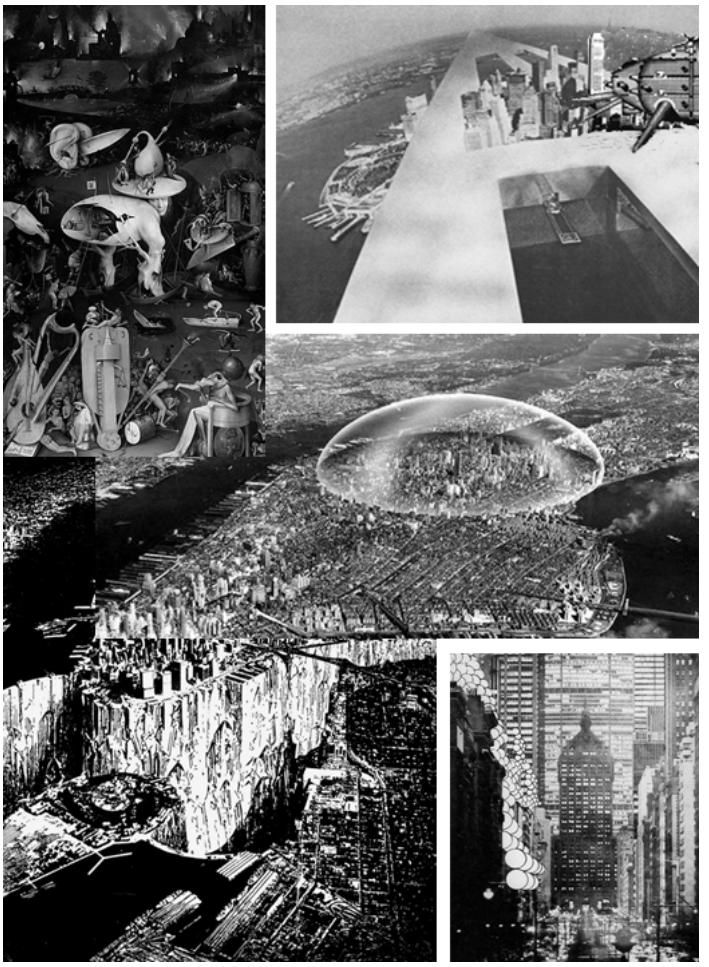


Figura 35. Imagen superior izquierda: EL BOSCO, el infierno de *El jardín de las delicias*. Imagen superior derecha: fotomontaje de imagen de Monumento Continuo de SUPERSTUDIO y de *Walking city* de ARCHIGRAM. Imagen inferior izquierda: fotomontaje de *Lower Manhattan* de WOODS, L. y de bóveda geodésica de FULLER, W. Imagen inferior derecha: HAUS-RUCKER-CO, *Pneumakosm.*

5. TENTACIONES LABERÍNTICAS

5.1. HUIDA A CNOSOS

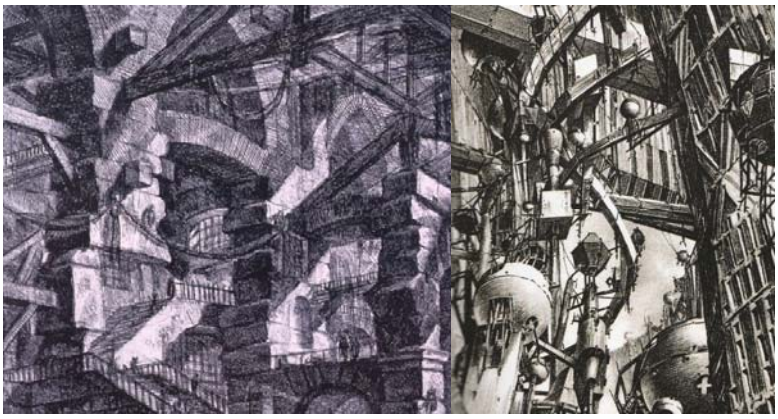


Figura 1. Imagen izquierda: PIRANESI, *Carceri de invencione*. Imagen derecha: WOODS, L. *Aeon.*

5.1.1. El circuito lógico-absurdo

En el capítulo anterior seguimos la ruta de los viajes literarios de Gulliver a Lilliput y a Brobdingnag; lugares donde conviven lo familiar y lo extraño y en los que las ciudades eran visitadas por un cuerpo ajeno e invasivo cuyo antepasado ancestral era el caballo de Troya. Esta vez recurrimos a otro viajero, Teseo, que parte de lo familiar (Atenas) para dirigirse a lo extraño en su mitológico viaje a Cnosos. Allí se enfrentará a otro arquetipo aún más primigenio que el anterior: el laberinto de Dédalo. Por ello, a partir de ahora nos alejaremos de la calma de lo doméstico –que desaparecerá incluso como elemento de contraste– y nos moveremos exclusivamente en el territorio de lo ajeno y lo incontrolable; entre la euforia y la pesadilla.

La tentación por lo extraño –tanto si es festivo como peligroso– que se asocia al laberinto es algo que siempre ha acompañado al inconsciente colectivo del hombre. Prueba de ello es que se trata de una de las imágenes

primordiales más comunes en la humanidad. Estos sistemas han sido dibujados, descritos en textos y construidos desde los tiempos más remotos en distintas culturas y continentes; y de los residuos arcaicos quizás sea el más tenaz, ya que hoy en día no solo resiste, sino que se reinventa, como comprobaremos en este capítulo. Pero antes de finalizar nuestro recorrido en las versiones contemporáneas del laberinto, haremos un ejercicio de arqueología explorando algunos ejemplos de sus distintas materializaciones en el tiempo. Para ayudarnos en esta tarea e identificar este tipo de lugares debemos establecer unas mínimas constantes comunes.

La primera consideración tiene que ver con la disolución de la dialéctica exterior-interior, ya que el espacio aislado se intuye descontextualizado, para acrecentar aún más la sensación de descontrol y reclusión. Esto pone sobre la mesa la primera noción que es tratada en este género: la "caja negra" o el espacio autárquico. A modo de ejemplo, las dos imágenes que inauguran este capítulo –el grabado de la cárcel de Piranesi y *Aeon* de Woods– sugieren un desconocimiento total de la relación de ese espacio con un sistema mayor: se ignora si se hallan bajo tierra o no, o si están aislados o dentro de un núcleo urbano.

Un segundo elemento común tiene que ver con la nostalgia del infinito o incluso del universo. En ese sentido es inevitable recordar el arranque del cuento de Borges "La biblioteca de Babel": "El universo (que otros llaman

biblioteca) […]"[1], lo cual posiciona a estas especies lejos del espacio doméstico, asociado a la finitud. El principal aliado para provocar este tipo de espejismos será la repetición compulsiva y densa de un elemento (un muro, una escalera, un prisma, un módulo, etc.) en una expansión que recuerda a los procesos de metástasis. Estas operaciones generarán así un *bosque* de elementos similares que se repetirán siguiendo un patrón de crecimiento que hará que se desdibujen los límites del espacio. Volviendo a las imágenes de Piranesi y Woods, cabría entonces preguntarse dónde comienzan y dónde finalizan estas estructuras.

Otra constante se vincula con la contradicción entre lo irracional *(mythos)*-racional *(logos)* de este arquetipo. Aquí podríamos parafrasear a Camus cuando al analizar en *El mito de Sísifo* la laberíntica novela *El Castillo* de Kafka ve en esta: "una ambigüedad fundamental" y unas "oscilaciones perpetuas entre […] lo absurdo y lo lógico"[2]. Se trata por ello de sistemas con un diseño en el que prevalece una lógica aplastante y existen unas reglas del juego preestablecidas…, pero para un juego ilógico: entrar en el laberinto es de por sí un acto irracional, y aun así hay una secreta tentación por adentrarse; y, una vez dentro y transcurrido un tiempo en el que la fobia se hace patente, se tiende a salir, lo cual es un acto racional. De este modo cobra sentido lo que describe Borges en su cuento "Los dos reyes y los dos laberintos", donde un

[1] BORGES, J.L. "La biblioteca de Babel", en *Ficciones.* Madrid: Alianza Editorial, 2002. 38.
[2] CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. *El hombre rebelde.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1967. 99.

rey "congregó a sus arquitectos y magos" para construir un laberinto "perplejo y sutil"[3]; frase que resume la mentalidad pagana de síntesis natural entre lo científico (el arquitecto) y lo mitológico (el mago) que aúna esta figura.

Por último, debemos tener presente que en estos espacios no se *habita,* o al menos no en el sentido en el que imagina el hombre occidental "civilizado". Solo se camina –en una huida a ninguna parte– en un circuito ritual, que oscilará entre los espacios de los que conocemos su salida y los que no. Pero incluso en los primeros, el constante caminar cambiando de dirección hará que lleguemos a dudar. En ese estado de ansiedad y vagando no por un espacio sino por un universo, la amenaza potencial desbordaría el espacio interior propio de lo doméstico, y pasaría a ser omnipresente al desaparecer un exterior seguro como opción. Asimismo, esta fenomenología del recorrido nos invita a explorar estos sistemas desde dos puntos de vista. Por un lado, podríamos, gracias al dibujo de planta o la fotografía aérea –como dioses o científicos– observar a un ser pequeño (Teseo) aislado en ese mundo de repeticiones; y comprobar sus reacciones, como si se hallase en un animalario. Víctimas así, como ratones de laboratorio, serían utilizadas, en palabras de Camus –reflexionando de nuevo sobre los personajes de Kafka–, como "autómatas […] entregados por completo a la humillación de lo divino"[4]. Pero por otro lado también sería posible cambiar de papel y ponernos en la piel de Teseo –en una visión horizontal de caminante–, recorriendo a tientas las galerías donde reinan el error y la confusión.

---

[3] BORGES, J.L. *El Aleph.* Madrid: Alianza Editorial. 2003. 23.
[4] CAMUS A. *El mito de Sísifo*. *El hombre rebelde.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1967. 102.

Figura 2. Escenas de KUBRIK, S. *El resplandor*. Imagen Warner Bros / Hawk Films / Peregrine / Producers Circle. Los dos escenarios del laberinto: Imagen superior: Jack Torrance observa el laberinto desde la altura. Imagen inferior: Jack Torrance se pierde en el laberinto.

5.1.2. Del laberinto primigenio al laberinto romántico

Entre las diversas raíces del laberinto figura la sombra de los cultos dionisiacos y, muy en concreto, de una de sus manifestaciones: la danza**.** En consonancia con esa tesis, el siguiente texto de Graves sugiere que el laberinto cretense nace como una gincana o circuito, pero con connotaciones sensuales y eróticas

propias del ritual de la fecundidad que provocaba la transformación del individuo, el cual pasa de un estado de normalidad a un estado extático[5]:

> "Un espacio abierto delante del palacio estaba ocupado por una pista de baile con un dibujo laberíntico que servía para guiar una danza de la primavera erótica. El origen de este dibujo, llamado también laberinto, parece haber sido el laberinto tradicional de matorrales que se utilizaba para atraer a las perdices […] y los bailarines imitarían la danza de amor extática y renqueante de las perdices macho […]"[6].

Este mensaje se refuerza en otro texto, cuando el investigador nos recuerda cómo se describe en la *Ilíada* el laberinto de Cnosos como un suelo dedicado al baile ritual de Ariadna:

> "Homero describe el laberinto de Cnosos así:
> Dédalo ideó en Cnosos un suelo
> Para que danzase la rubia Ariadna"[7].

El pasaje anterior sugiere que este laberinto primigenio fue, en el caso de Cnosos, una pista de baile de dibujo quebrado frente al palacio. Es decir, ese laberinto original no tenía muros. Por otra parte, este patrón de diseño no es exclusivo de Cnosos: se repite en la antigüedad y aparece con formas en

[5] De hecho, según Graves, la mitología menciona que Ariadna, princesa de Creta, se casó con Dioniso –mito que interfiere con el de Teseo–, lo que podría justificar el origen del rito de Dioniso en la isla.
[6] GRAVES, R. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 432.
[7] HOMERO, *Ilíada,* canto XVIII, 592. Citado por GRAVES, R. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 370.

espiral o en círculos concéntricos en sitios tan remotos entre sí como Rusia, Italia, Perú o Gales, como también sugiere Graves[8].

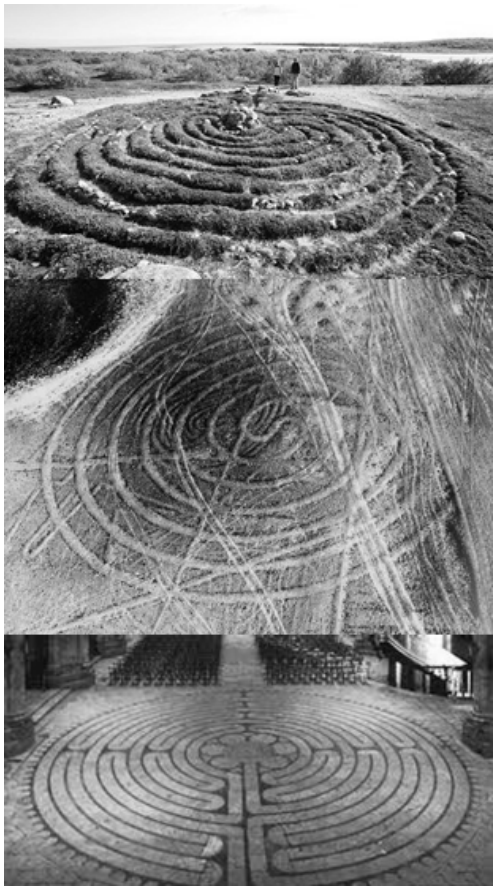


Figura 3. Imagen superior: laberinto formado por piedras en el suelo de la isla Bolshoi Zayatsky en el noroeste de Rusia. Imagen intermedia: líneas de Nazca (Perú). Imagen inferior: laberinto de la catedral de Chartres, Francia.

Ahora bien, el laberinto dibujado no es la única expresión ancestral de este arquetipo. La segunda variante sería la del laberinto excavado, espacio que, a diferencia del circuito-pavimento (monitorizado por el sacerdote y volcado a una pulsión de vida), se asocia a la pérdida, la complejidad y a la pulsión de muerte. Estaríamos invocando aquí las cuevas de lo "grutesco", hogar

[8] GRAVES, R. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 370. "Pero el laberinto de Cnosos tenía una existencia separada del palacio. Era un verdadero laberinto, como el de Hampton Court, y parece que estaba dibujada en mosaico sobre un pavimento como un patrón de baile ritual, patrón que se da también en lugares tan separados como Gales y el nordeste de Rusia […]. Esta danza se bailaba en Italia y en Troya".

ancestral también de Dioniso y referente mitológico de los artistas del manierismo y de otros creadores propensos a las fantasías espeleológicas (como Kiesler y sus arquitecturas intrauterinas). El escritor Henri Bosco, al que analiza Bachelard en su *Poética del espacio,* nos puede ayudar a visualizar este tipo de espacio en su novela *El Anticuario*. En una escena de esta obra, el protagonista se adentra en unas galerías de complicadas geometrías que nacen, como raíces, de una casa. Escribe Bachelard sobre ello: "Qué poder para una simple casa estar construida sobre una mata de subterráneos… y entonces, subterráneamente, vamos bajo las casas del barrio. Las páginas llevan la huella de sueños laberínticos […]. Así, el sótano del anticuario es, si nos atrevemos a decirlo, oníricamente complejo"[9].

Por añadidura, como situación opuesta al laberinto sin muros, la especie grutesca aporta una fuerte carga de aislamiento espacial y temporal, efecto que refleja Henri Bosco en un pasaje de su novela al referirse a una laguna subterránea de agua atrapada en el tiempo:

> "[…] justo a mis pies el agua surgió de las tinieblas… el agua… una laguna inmensa… un agua negra, dormida, tan perfectamente lisa que ni una arruga ni una burbuja turbaban su superficie. Ni manantial ni origen. Estaba allí hacía milenios, y allí permanecía sorprendida por la roca, extendíase en una sola

[9] BACHELARD, G. *La poética del espacio.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 51.

> capa insensible y se había convertido, en su ganga de piedra, ella misma en esa piedra negra, inmóvil, cautiva del mundo mineral […]"[10].

Igualmente, podríamos imaginar la intersección de ambos laberintos –el circuito en el pavimento y la gruta– cristalizando en el arquitectónico laberinto del muro, que congrega la artificialidad del dibujado en el suelo y el oscurantismo y la confusión del "grutesco". El origen mitológico de este espacio, en el que también se instala el Minotauro, se asocia al mismísimo palacio de Cnosos (que Graves describe como "conjunto intrincado de habitaciones, antesalas, vestíbulos y corredores en el que un visitante del campo podía perderse fácilmente"[11]). Ese fue el escenario de la invasión del sofisticado reino minoico por parte de los aqueos, cuyo momento álgido se dio en la zona más escondida del palacio, donde se capturó y asesinó al rey minoico (simbolizado en el mito de Teseo ejecutando al Minotauro)[12]. Aquí el baile del jardín de Cnosos se transformaría en movimiento desesperado y estéril de huida del palacio de Cnosos; o, en otras palabras, el laberinto de la pérdida y la confusión sería la derivada siniestra del circuito ritual dionisiaco. Otra prueba del alejamiento del recuerdo del jardín es que habrá un momento en el que olvidaremos cualquier referencia al exterior, la luz y los colores. Por el contrario, nuevas percepciones cobrarían protagonismo, tal y como nos recuerda Fernando Quesada en su tesis doctoral *La caja mágica. Cuerpo y*

---

[10] BOSCO, H. *El anticuario.* Citado por BACHELARD, G. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 53.
[11] GRAVES, R. *Los mitos griegos I*. Madrid: Alianza Editorial, 1992. 370.
[12] *Ibid.,* 432. "Y que los invasores atenienses tuvieron dificultad para encontrar y matar al rey cuando lo tomaron".

escena al evocar el laberinto como "un lugar físico que carece de fachadas, puro interior oscuro, donde prima el tacto sobre la vista"[13].

Esta oscuridad se asociará a la pérdida y al deseo de huida de ese espacio. La solución de esa vía de escape se determinaría por la forma quebrada y tortuosa que adquiere el hilo mágico de Ariadna (araña). Es precisamente en este tipo de sistemas en los que podemos elegir qué camino tomar, y donde se daría el efecto propio del *déjà vu,* reencontrándonos con galerías previamente recorridas. Pero este no es el único *déjà vu* presente. También nos acompañará la repetición obsesiva y monótona del elemento-patrón que configura el laberinto (muro o pavimento de determinada geometría, tamaño y material).

Por otro lado, y a diferencia del palacio de Cnosos o de las galerías de *El anticuario,* debemos añadir especies de circuitos con muros en los que también puede prevalecer lo previsible. En estos lugares los caminos no necesariamente han de tener encrucijadas. Pensamos en sistemas con grado de libertad cero que funcionan más como un circuito precondicionado que dirige al centro del laberinto en un recorrido de ida y vuelta (como sucede con la representación de un laberinto finlandés de la edad de bronce de arcos de círculos concéntricos que se ilustra en el ensayo de Von Franz en "El proceso de individuación"). Por supuesto, también se darán situaciones intermedias y sutiles entre el laberinto dirigido y el imprevisible, tal y como se observa en el propuesto por Kircher en pleno Barroco: aunque este diseño se trate

[13] QUESADA, F. *La caja mágica. Cuerpo y escena.* Colección Arquíthesis nº 17. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2005. 111.

aparentemente de un circuito unidireccional, sus tres únicas bifurcaciones en el eje horizontal derecho hacen que quien lo recorriese pudiese estar caminando infinitamente hacia dentro y hacia fuera sin salir del sistema. Pero más interesante aún en la propuesta de Kircher resulta su espacio central, que adquiere una jerarquía dominante si lo comparamos con el mismo centro del caso finlandés. En ese lugar la alta densidad del muro se convierte en un espacio de vacío, que el Minotauro aprovecha para habitar. El artista Clerici, reinterpretando este escenario en su cuadro *Teseo y el Minotauro* (1949) nos da la pista de la aspiración jerárquica de este tipo de plazas. Allí se resolvería el drama del encuentro entre ambos personajes mitológicos siguiendo la tradición que Sloterdijk asocia (en su entrevista con Carlos Olivera *Experimentos con uno mismo*) a los europeos "obligados a creer en los momentos cenitales"[14]. Con todo, ese acercamiento al centro no debería ser en ningún caso rápido y sencillo. Por el contrario, se hace necesaria una aproximación indirecta que guía el dibujo del propio laberinto, tal y como propone Hocke en un texto de *Die Welt als Labyrinth*:

> "¿Qué es esencialmente el laberinto en las culturas antiguas? Una metáfora 'unificadora' de los elementos predecibles del mundo y de los no predecibles. El rodeo lleva al centro. Solo el rodeo lleva a la perfección"[15].

[14] SLOTERDIJK, P. *Experimentos con uno mismo.* Valencia: Pre-Textos, 2003. 113.
[15] HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 128. (Trad. de Eagle S.L., Madrid. Cita original: "*Was ist wesentlich das Labyrinth in alten kulturen? Eine 'vereinigende' Metapher für das berechenbare und unberechenbare Element in der Welt. Der Umweg führt zum Mittelpunkt. Nur der Umweg führt zur Vollkommenheit*").

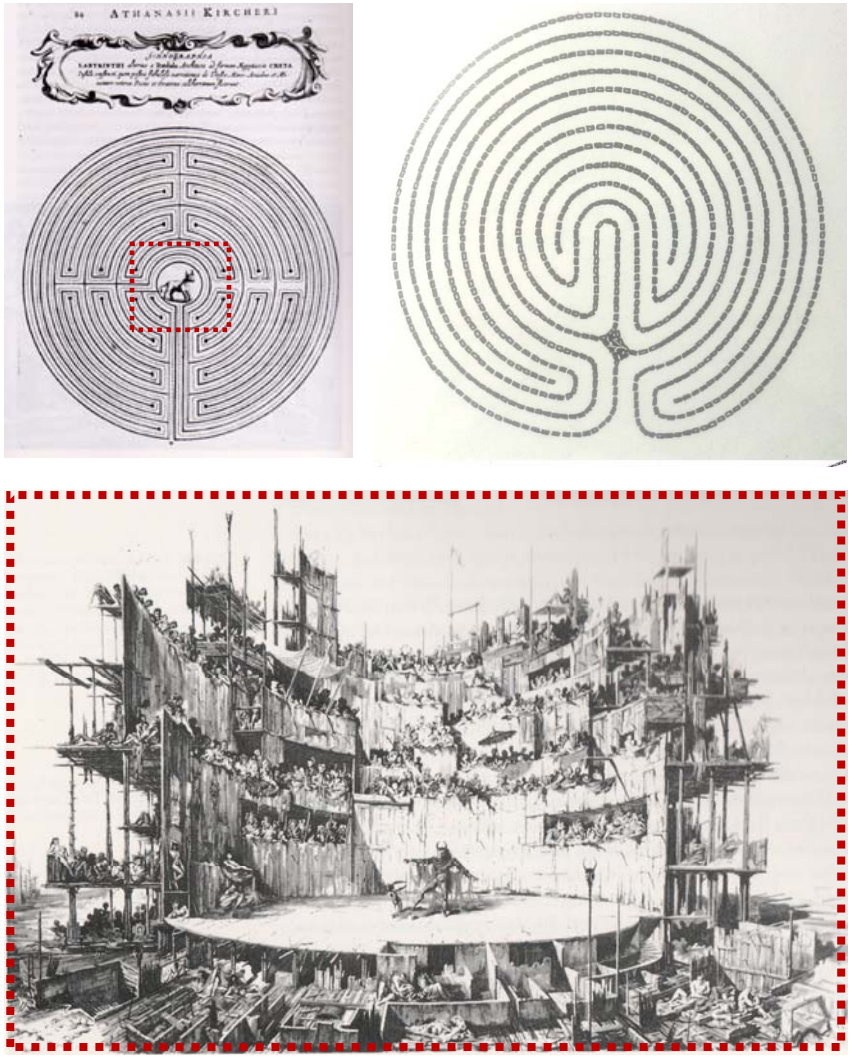


Figura 4. Imagen superior derecha: laberinto de piedra finlandés (Edad de Bronce), imagen utilizada por VON FRANZ, M. L. en "El proceso de individuación" como símbolo del inconsciente. Imagen superior izquierda: KIRCHER, A. *Laberinto*. Imagen inferior: CLERICI, F. *Teseo y el Minotauro*.

La visión de las galerías concéntricas a diferentes niveles en el cuadro de Clerici sugiere un crecimiento también en vertical, lo que nos sirve de pretexto para esbozar la evolución del laberinto bidimensional al

tridimensional. De hecho, la misma torre de Babel de Kircher recogida en el capítulo anterior podría tener su origen en la extrusión escalonada de un laberinto plano. No sería entonces descabellado imaginarse el interior de esa torre con multitud de galerías, escaleras, bifurcaciones y posibilidades de pérdida. La seccionada torre de Brueghel el Viejo (siglo XVI) apuntaría en esa dirección. Es más, quizás las entrañas de ambas podrían tener el aspecto de las fantasías claustrofóbicas de los grabados *carceri d´invenzione* de Piranesi (siglo XVIII). Aunque en el caso de las cárceles se desconocería absolutamente el contenedor y el tamaño real de este espacio: podría estar dentro de una torre o de un espacio-mundo más isótropo. En cualquier caso, lo que sí distinguimos es una auténtica *tormenta* arquitectónica, y por ello estas visiones serían posibles precursoras de lo sublime en este campo. Lo que es cierto es que las imágenes de Piranesi alimentaron con rapidez los espíritus ávidos de este tipo de experiencias estéticas de su época. Sus grabados fueron adquiridos por visitantes europeos en sus viajes culturales a Italia y posteriormente distribuidos por Europa. El éxodo de esos *souvenirs* provocó que estas pesadillas arquitectónicas traspasasen los muros de sus propias cárceles imaginarias y las fronteras de Roma. Vidler, en el capítulo “Unhomely houses” de *The Architectural Uncanny,* incide en esta influencia, recordando que la obra de Piranesi llamó la atención, entre otros, de dos figuras europeas del Romanticismo como Thomas de Quincey y Charles Nodier.

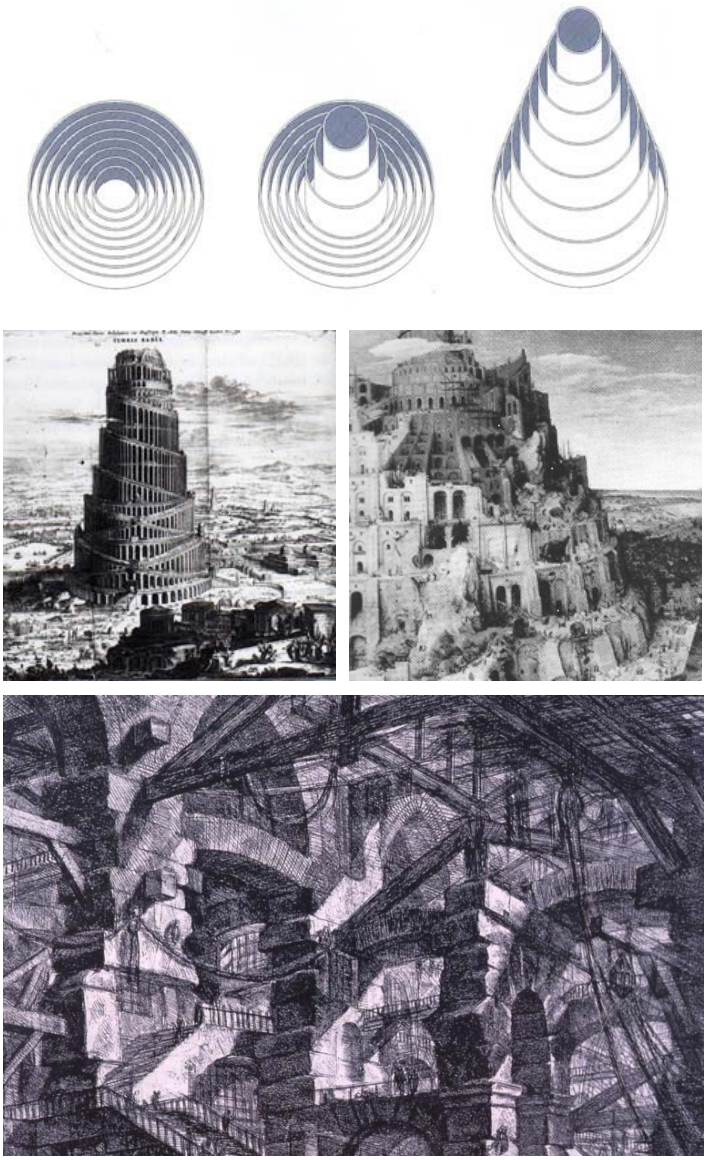


Figura 5. Imagen superior: esquema de relación laberinto de Kircher y torre de Babel de Kircher (dibujo del autor). Imagen intermedia izquierda: KIRCHER, A. *Torre de Babel.* Imagen intermedia derecha: BRUEGHEL EL VIEJO, P., fragmento de su torre de Babel seccionada. Imagen inferior: PIRANESI. *Carceri d´invenzione*.

Según Vidler, la visión de De Quincey es especialmente cercana al cuerpo teórico que estamos explorando al afirmar que "bosquejó la primera meditación romántica de lo que podría ser lo siniestro espacial"[16]. En el mismo capítulo, el investigador norteamericano selecciona el siguiente texto del autor inglés, que nos ayudará identificar una primera idea matriz sobre cómo lo sublime comenzaba a impregnar la arquitectura a través de los circuitos de Piranesi:

> "Pero levantas la mirada, y he aquí un segundo nivel de escaleras todavía más alto: […] y así, hasta que las interminables escaleras y Piranesi se pierden en la penumbra superior de la sala"[17].

Vidler marca distancias entre la percepción de lo sublime de Burke, más enfocada en la visión de la ruina, y la de De Quincey, más centrada en la ansiedad por la repetición compulsiva de los elementos (si bien es cierto que Burke trata el tema de la repetición como elemento de lo sublime, tal y como observamos en el apartado dedicado al *déjà vu* de la primera parte de la tesis). Sin embargo, queremos ser más precisos en la idea de la copia obsesiva. Entendemos que lo que realmente se aproxima más a lo siniestro arquitectónico –en las operaciones de clonación– es cuando lo que se repite es

[16] VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992. 37. (Trad. del A. Cita original: "*[De Quincey] adumbrated the first romantic meditation on what might be the spatial uncanny*").
[17] DE QUINCEY, T. *Confessions of an Opium English Eater,* 105-106, citado por VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992. 37. (Trad. del A. Cita original: "*But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher […] and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall*").

un *módulo de recorrido.* Efectivamente, De Quincey habla en el texto seleccionado no de las infinitas columnas, sino de las infinitas escaleras, cuya combinatoria haría que las opciones de caminos posibles no tuviesen límite. De todas formas, este efecto no debería ser exclusivo de los lugares entrópicos. Por ejemplo, podemos llegar a sentir algo análogo en un espacio más comprensible, ordenado y construido como el aljibe de Chand Baori en la India. Allí el módulo de escalera copiado nos atrae (y angustia) con sus ilimitadas posibilidades en cuanto a circuitos diagonales de subida y bajada al agua. A pesar del orden, o quizás por ese motivo.

Figura 6. Aljibe de India de Chand Baori. Autor de fotografía: DORON. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ChandBaori.jpg

El segundo autor romántico interesado en Piranesi citado por Vidler es Nodier, quien escribe en 1836 *Piranèse, contes psychologiques, à propos de la monomanie réflective (Piranesi, cuentos psicológicos. A propósito de la*

monomanía reflexiva). El autor norteamericano interpreta este texto como "una fábula de dimensiones proto-burguesas que evoca el reflejo del espacio interior como símbolo del crecimiento infinito de las librerías, la repetición de Babel, la copia sin el original en el mundo del libro"[18]. Estas asociaciones nos recuerdan las equivalencias en cuanto a la expansión sin límite entre las cárceles de Piranesi y el arquetipo de la torre de Babel. La otra analogía propuesta es con la biblioteca y sus estrechas, oscuras e *infinitas* galerías de libros (en el siglo siguiente, Borges se encargaría de dar forma literaria a esta síntesis entre ambas figuras en "La biblioteca de Babel"). No obstante, según Vidler, el concepto más relevante para Nodier es el de la precariedad y, sobre todo, el de la soledad: "Las ruinas de Piranesi parece que van a colapsar. Gimen y lloran […]. Piranesi tenía la pesadilla de la soledad y la restricción, la prisión y el ataúd. Del que carece de aire para respirar, voz para gritar y lugar para luchar"[19]. Esta reflexión parece certificar la toma de conciencia de la claustrofobia en el Romanticismo como elemento nuclear psicológico y estético (antes de que fuese identificada como fobia por el psicólogo Ball en

[18] VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 38. (Trad. del A. Cita original: "*A fable of proto-Borgesian dimensions that evokes the space of interior reflection as a symbol of the endless growth of libraries, the repetition of Babel, the doubling without the original in the world of the book*").

[19] NODIER, C. "Piranèse, contes psychologiques, à propos de la monomanie réflective" en *Ouvres complètes de Charles Nodier*, Paris: Eugène Renduel, 188-189. Citado por VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992. 38-39. (Trad. del A. Cita original: "*The ruins of Piranesi are about to collapse. They groan, they cry […]. Piranesi certainly had the nightmare of solitude and constraint, of the prison and the coffin, of he who lacks air to breathe, voice to cry out and place to struggle*").

1879); y podríamos añadir que como una de las imágenes de lo siniestro propio de la *camera obscura.*

Hasta ahora hemos explorado las subespecies herederas del arquitectónico palacio de Cnosos, con sus muros y sus ahogamientos claustrofóbicos. Para completar el recorrido en estos preliminares, es momento de recuperar otra rama familiar, esta vez descendiente del laberinto de pavimento ritual de Cnosos al aire libre: el *laberinto-jardín.* Hocke escribe sobre el resurgimiento en el Manierismo de esta figura lo siguiente:

> "El motivo del laberinto reaparece 'explosivamente' en los siglos XVI y XVII, así como entre 1880 y 1950. Hans Vredeman de Vries dibujó en su libro 'Hortorum Viridariorum Formae' (Amberes, 1583) unos primeros y encantadores jardines laberínticos. Pronto se pusieron de moda en toda Europa, junto con los correspondientes 'monstruos' semiescondidos de todo tipo. No cabe duda, por tanto: si se pusiese a la vista la planta de la villa Orsini en Bomarzo, veríamos un laberinto. La palabra inglesa *maze* (laberinto) también significa 'asombro' = *stupore* [...]"[20].

[20] HOCKE, G.R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987. 128. (Trad. de Eagle S.L. Madrid. Cita original: "*Das Labyrinth-Motiv taucht wiederum 'explosionsartig' im 16 und 17 Jahrhundert sowie zwischen 1888 und 1950 auf. Hans Vredeman de Vries zeichnete in seinen buch 'Hortorum Viridariorum Formae' (Antwerpen, 1583) erste zauberhafte Garten-Labyrinthe. Sie werden bald in ganz Europa Mode, mit den dazugehörenden, halb versteckten 'Monstren' aller Art. Kein Zweifel also: würde man den Grundriß der Orsini-Villa in Bomarzo freilegen, würde sich ein Labyrinth ergeben. Englisch* maze *(Labyrinth) heißt auch 'Erstaunen'* = stupore […]").

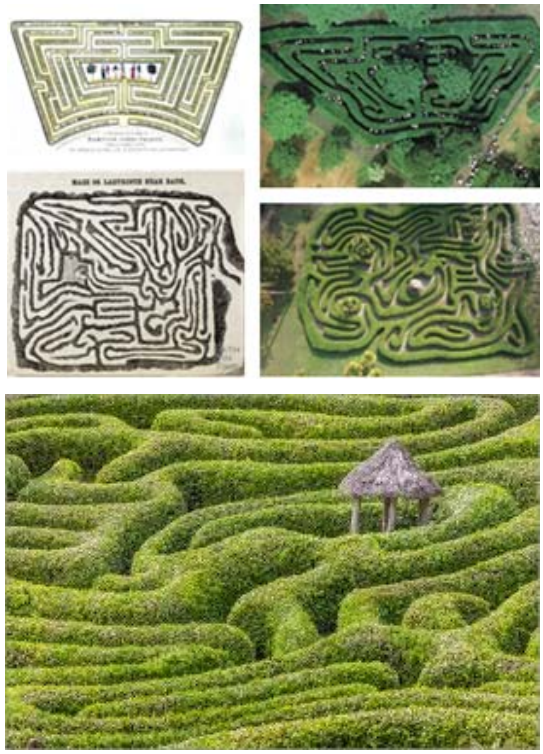


Figura 7. Imágenes superiores: plano y foto aérea del laberinto de Hampton Court. Imagen intermedia izquierda: plano de laberinto de los Sidney Gardens en Bath. Imagen intermedia derecha: foto aérea de laberinto de Glendurgan Park en Cornwall. Imagen inferior: MÜRINGER, C (Fotografía), Glendurgan Park. Fuente: https://www.posterlounge.co.uk/labyrinth-im-glendurgan-garden-cornwall-england-pr536174.html

El autor nos recuerda, pensando en los jardines de Bomarzo, que el laberinto-jardín no se entiende como escenario vacío: necesita a sus monstruos. Al margen de estos *habitantes,* habría mucho que decir sobre este tipo de ecosistemas, pero queremos fijar la mirada en una variante muy concreta, la del *laberinto-jardín orgánico*. En primer lugar, porque recupera la libertad formal del grutesco primigenio (cuando las grutas naturales eran

ocupadas por nuestros ancestros). Y, en segundo lugar, por su posible huella contemporánea.

Uno de los primeros rastros de este tipo de jardín se intuye a finales del siglo XVII en Inglaterra en Hampton Court. Allí, entre 1689-1695, se materializó con leves deformaciones en planta respecto al geométricamente perfecto diseño del laberinto original. Las anomalías compositivas del jardín real con respecto al bienintencionado plano del proyecto anuncian lo que sucedería un siglo después con el orgánico laberinto (esta vez diseñado así a propósito) de los Sydney Gardens en Bath. Aunque ese jardín desapareció, fue la fuente de inspiración del posterior Glendurgan Park en Cornwall, que se puede visitar hoy en día. En estos sistemas se permitió en los siglos XVIII y XIX plasmar caprichos que la arquitectura del edificio no toleraría. Serán, además, fuente creativa del incipiente *picturesque* típico de los jardines y los paisajes que identificó Uvedale Price (*Essay on the Picturesque, As Compared With The Sublime and The Beautiful,* 1794). Aspereza, irregularidad, variedad, deformación, absurdo, serán a partir de entonces nociones tenidas en cuenta capaces de generar unos patrones de crecimiento biológicos. También, en sintonía con los quebrantamientos jerárquicos propios de la geometría, el característico espacio central vacío desaparece. Pero lo realmente interesante de estos extraños circuitos vegetales es constatar cómo esta vez la metamorfosis no se da en elementos poco condicionados geométricamente (lagos, ríos, caminos, parterres, etc.), sino en un arquetipo como el laberinto, fuertemente armado y vinculado históricamente a la geometría más pura.

Figura 8. Imagen de portada del primer capítulo, "Acercamiento al inconsciente", de *El hombre y sus símbolos* de JUNG, C.G.

Finalizamos este apartado con una última cadena de reflexiones. Interpretamos que lo que une a todos los casos analizados es la imagen del circuito absurdo que conecta un origen y un destino no en línea recta sino en interminables líneas quebradas que configuran una superficie o un volumen acumulándose densamente; un circuito recorrido por un sujeto solitario no por un motivo práctico, sino irracional y ritual; un espacio para la pérdida y el encuentro. En ese sentido, y tras los rodeos que hemos dado en la introducción de este capítulo, llegamos a la esencia última de lo que podría suponer este lugar: un mecanismo psicológico, una representación del pensamiento más profundo –el del inconsciente–, entre la pérdida y el error, el acierto y la intuición. Al menos esta es la asociación que defienden autores como Von Franz, quien escribe en su ensayo "El proceso de individuación" incluido en *El hombre y sus símbolos* de Jung lo siguiente: "Con frecuencia, el inconsciente se simboliza con pasillos, laberintos o encrucijadas"[21]. Teniendo en cuenta esto, podemos entender por qué la imagen que elige Jung en el primer capítulo,

[21] VON FRANZ M. L. "El proceso de individuación", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 171.

"Acercamiento al inconsciente", de la misma obra que incluye el artículo de Von Franz, es la entrada a una laberíntica galería egipcia.

5.1.3. Teseo en el laberinto contemporáneo

Una vez exploradas algunas de las raíces del laberinto, el siguiente paso es determinar cómo este se manifiesta en una cultura como la contemporánea. El hecho es que la fascinación por esta figura se mantiene e incluso se incrementa en el siglo XX. Hay, por ejemplo, creadores que, sin recrear nuevos laberintos hoy en día, son atraídos por los más antiguos, imaginarios o reales. Previamente hemos hablado de las galerías laberínticas de la novela *El anticuario* de Henri Bosco, donde este escritor moderno describe y se recrea en un laberinto ancestral y grutesco. Otro que se verá tentado por esta figura es Matta-Clark, personaje no sospechoso de ningún tipo de nostalgia del pasado y sus arquetipos. Su empeño en mostrarnos lo que debe permanecer oculto (es decir, en invocar lo siniestro) que aplicó en las casas, también lo extrapolará a lo subterráneo. Pensamos en sus oscuras incursiones en las laberínticas y abandonadas galerías suburbanas de Nueva York y París. Esta vez la acción no consistirá en manipular la arquitectura con disecciones o accesorios, sino que será una pura invasión; un recorrido y su documentación, entendiendo que un laberinto real –a diferencia de la casa– no necesita nada más; es un ecosistema que apenas debe ser alterado. En la incursión *Sous-soul de Paris (Subsuelo de París)* de 1977, Matta-Clark se sumerge en ese inframundo y tiene dos encuentros que destaca en su documento fotográfico: con la *muerte* (en la cámara funeraria bajo la iglesia de St. Michel) y con el *vino* (en una bodega, donde termina probando sus caldos). Las dos apariciones del osario y las botellas de vino hablan por sí solas de la revelación de la pesadilla

siniestra y la desinhibición de la embriaguez dionisiaca, como de incómodas imágenes de nuestro inconsciente.

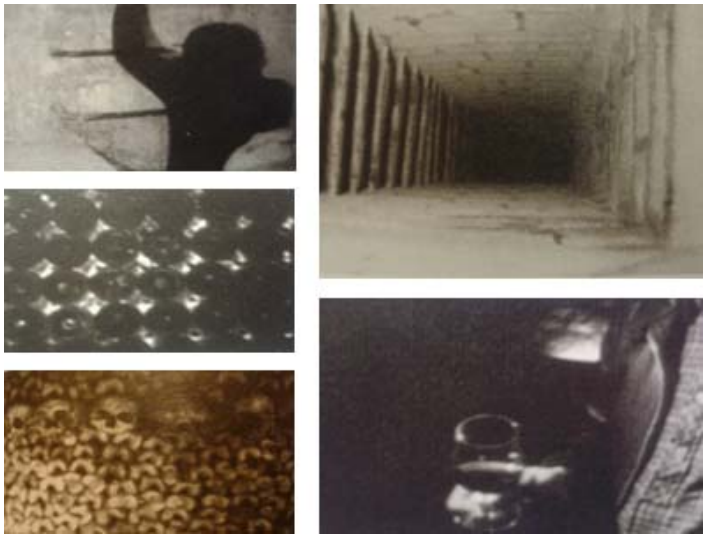


Figura. 9. MATTA-CLARCK, G. *Sous-soul* de Paris. Se intuye un paralelismo entre el osario de huesos amontonados y las botellas apiladas en la bodega.

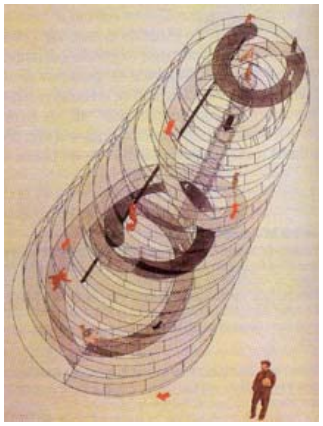


Figura 10. MOHOLY-NAGY, L. *Sistema constructivo-cinético.*

Evidentemente, en el siglo XX no solo se pone en valor y se recrea el laberinto antiguo. Muchos creadores retoman la idea de este arquetipo como objeto de reinterpretación. Podemos citar, por ejemplo, las propuestas de los incipientes movimientos situacionistas y cinéticos en el arte. Moholy-Nagy, uno de los precursores del arte cinético, diseña su *Sistema constructivo-cinético* en 1929 (citado en la primera parte de la tesis) que es portada de su libro *Von Material zur Architektur*. Esta

propuesta funciona como un recinto "con trayectorias de movimiento para la acción y el transporte"[22] de personas para nada en concreto, tal y como Ricardo Sánchez Lampreave sugiere en su artículo "Límites de un apriorismo orgánico"[23]. Por nuestra parte, leemos que este circuito es un puro ritual de ida y vuelta, una versión contemporánea tridimensional de un laberinto de dirección predeterminada.

En su consciente o inconsciente reinterpretación del laberinto ancestral, Moholy-Nagy lo imagina tridimensional y transparente; pero aún respeta las simetrías y la regularidad del circuito. La estrategia de otros creadores irá más allá en cuanto al desencorsetamiento geométrico. Pasando por alto ciertas propuestas de laberintos, sobre todo en los años setenta y ochenta (donde hay una gran tendencia a crear este tipo de espacios como el de Nagasaki de Yona Friedman), queremos detenernos en la obra del artista Richard Serra recogida en capítulos previos *Torqued Ellipses* (1996-1998). En realidad, en esta instalación no se muestra un laberinto, si bien varias de sus formas podrían recordar a *fragmentos* de uno antiguo, como si este hubiese explotado y esparcido sus piezas. Las siluetas más cerradas recuerdan, por ejemplo, a la zona central rodeada de muros concéntricos que albergaba al Minotauro. También el cuadro de Clerici, *Teseo y el Minotauro* representaba la porción central de ese arquetipo. De todos modos, lo más relevante en el caso de las formas de Serra se da en la alianza laberinto-geometría libre. En este

[22] SANCHEZ LAMPREAVE, R. "Límites de un apriorismo orgánico", en *ARQUITECTURA COAM. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Nº 332. Madrid: Arquitectura COAM, 2002.
[23] *Ibid.*

punto queremos retomar el caso de Glendurgan Park, que resurge reinterpretado por el pintor José María Sicilia en su dibujo titulado *Laberinto* (2003). Esta obra casi parece reproducir literalmente las circunvoluciones cerebrales o el tubo de un aparato digestivo. Y aprovechando este ejercicio de ensoñación, nos lo podríamos imaginar como un sistema troceado. En este escenario, parte de sus restos nos resultarían familiares, y entreveríamos desde el espectro de la *Endless House* de Kiesler hasta la casa *Mosquito Bottleneck* de R&Sie(n).

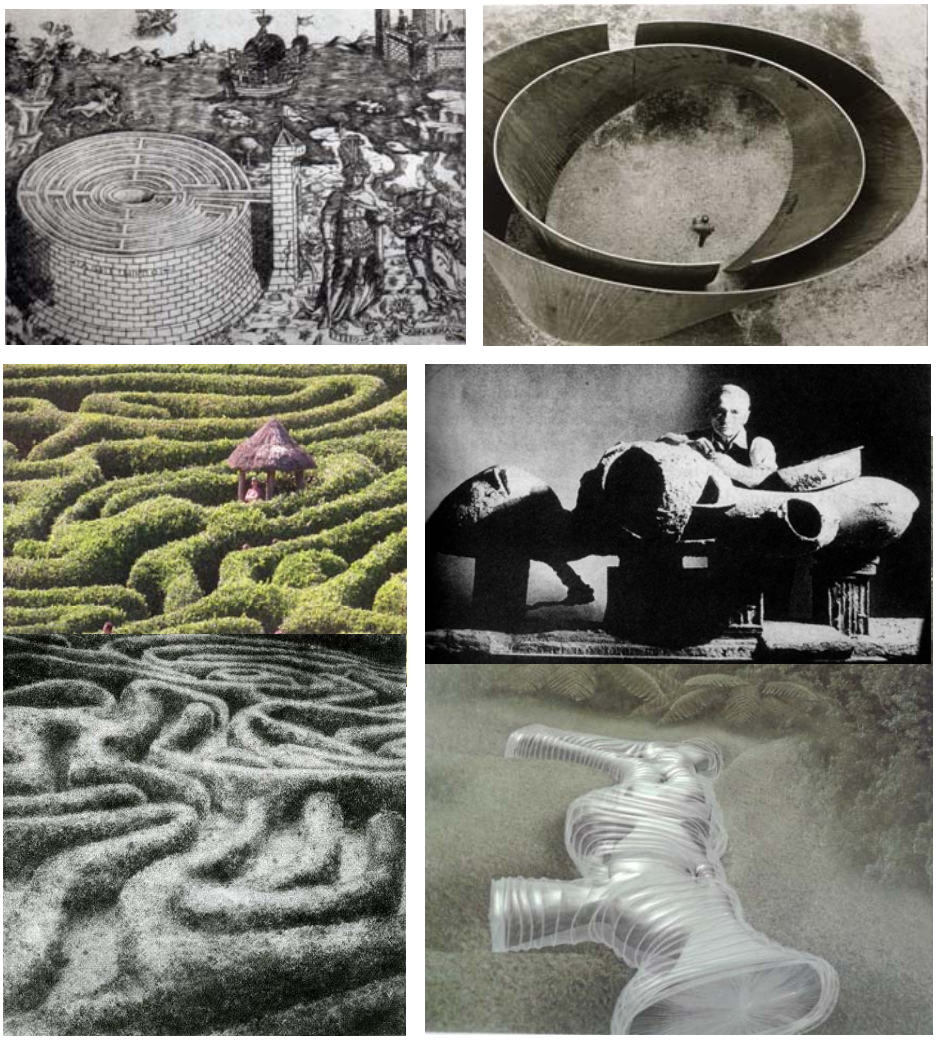


Figura 11. Imagen superior izquierda: Escuela de Finterra: BALDINI, B. *Teseo y Ariadna*, 1460-1470. Imagen superior derecha: SERRA, R. *Torqued ellipses*. Imagen intermedia izquierda: Glendurgan Park. Imagen intermedia derecha: KIESLER, F. *Endless House.* Imagen inferior izquierda: SICILIA, J. M. *Laberinto*. Imagen inferior derecha: R&SIE(N), *Mosquito Bottleneck House.*

Si el sistema de Sicilia tiene reminiscencias cerebrales –y por extensión, de la inteligencia humana–, tendría que dar paso, tarde o temprano, al laberinto que representase el siguiente nivel de inteligencia: la artificial. En consonancia con ese destino, será el equipo R&Sie(n) el que en su propuesta *Labyrinth of Recycled Glass* proponga un circuito interior diseñado por una máquina inteligente. Esto nos hace recapitular sobre los distintos actores que han ido participando en este tipo de circuitos. Citábamos previamente a Borges describiendo a un rey de la antigüedad congregando a arquitectos y magos para crear un laberinto (como símbolo del inconsciente). En épocas más modernas, el rey se deshizo del mago quedando solo el arquitecto al mando. Parece que en la distopía de R&Sie(n) el rey futuro tendría que prescindir también del arquitecto y contar con el robot como un nuevo Dédalo.

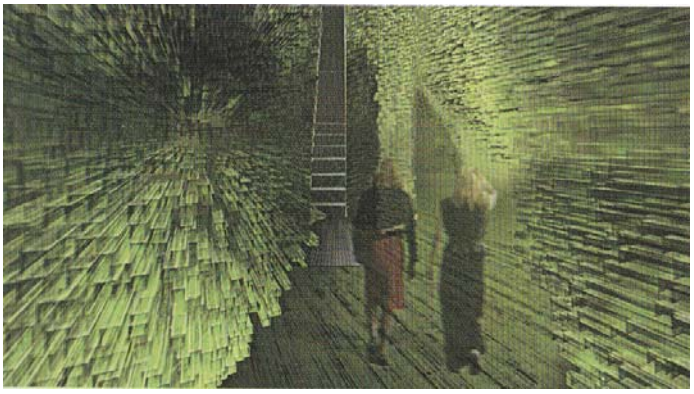


Figura 12. R&SIE(N) *Labyrinth of Recycled Glass.*

5.2. PARENT (Y VIRILIO) Y EL MUNDO OBLICUO

5.2.1. Del búnker comercial al nuclear

Una vez recorridos distintos tipos de circuitos y laberintos en el tiempo, comenzamos este apartado explorando la obra de Claude Parent, arquitecto francés que imaginó y diseñó espacios-circuito hasta el último momento de su actividad creadora. Parent también se asocia al movimiento de la Arquitectura Radical europea, especialmente en su etapa junto a uno de los investigadores de referencia en la primera parte de esta tesis, Virilio, con el que forma el equipo Architecture Principe de 1963 a 1968.

Antes de entrar en materia sobre el tema específico de este capítulo –los circuitos–, se hace necesario entender el estado de ánimo de estas dos personalidades, que, como se verá, se mueven en los terrenos pantanosos entre el desasosiego y el humor. Una primera prueba de ello es su curiosidad hacia uno de los iconos específicos del horror de su generación: el búnker. Según varios testimonios (en este caso se recoge el de Niklas Maak en su artículo "Claude Parent: the supermodernist"[24]), el foco de contagio de este interés proviene de Virilio, que investigó como arquitecto el Muro del Atlántico (una línea de varios miles de búnkeres construidos por el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial que salpican las costas del norte de Francia). Por cierto, el hecho de que un arquitecto –además francés, y que vivió el terror de la guerra en su infancia– se sintiese tentado por un cerrado,

[24] MAAK, N. "Claude Parent: the supermodernist", en https://032c.com/2011/the-supermodernist-architect-claude-parent/

belicista y tosco búnker alemán muestra hasta qué punto el impulso estético comienza a *desviarse* o a ser más impredecible.

Para este equipo el búnker alemán es el pretexto perfecto para comenzar una escalada de provocación en la Francia de los años sesenta y setenta. Una primera versión del búnker se reinterpretará en algo tan alejado a este tipo de inquietud en el imaginario burgués como sus centros comerciales (Tinqueux, 1969; Sens, 1970; Ris-Orangis, 1971; Epernay-Pierry, 1970). Estos supermercados construidos, de fachadas toscas y desnudas de hormigón –*béton brut* u hormigón crudo, típico del brutalismo– van más allá de ese estilo por las nulas concesiones estéticas para un uso comercial. De hecho, estos volúmenes emergen de los aparcamientos de los clientes como un acantilado o una fortaleza gigante y hermética (transformando lo comercial en hostil), en una imagen contemporánea de lo sublime, como sugiere Maak en el siguiente texto:

> "Parent […] transformó el supermercado en una mega escultura, una masificación sintética de acantilados de hormigón y masas inclinadas. De este modo, la estética de lo sublime re-emerge en los centros de consumo cultural pop"[25].

[25] *Ibid.,* (Trad. del A. Cita original: "*Parent […] turned the Hypermarché into a megasculpture, a synthetic massif of concrete cliffs and tilting masses. Thus, the aesthetic of the sublime reemerged at the centers of pop and consumer culture*").

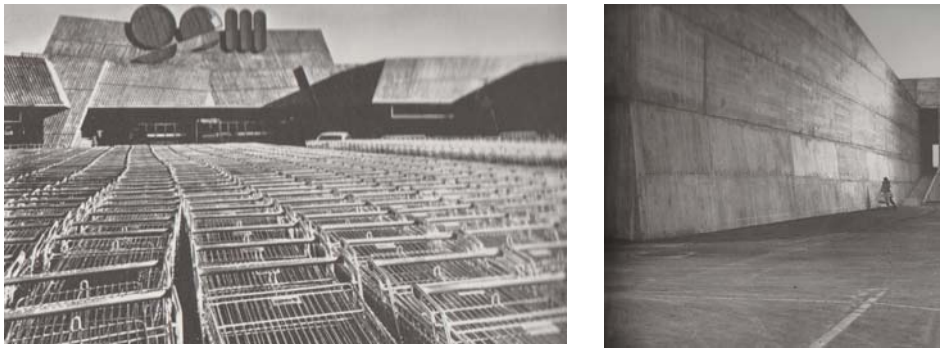


Figura 13. PARENT, C. Centro comercial en Tinqueux (izquierda) y en Epernay-Pierry.

La visión superpuesta, casi como si se tratase de un fotomontaje, de los inofensivos carros de la compra y los clientes y la agresiva pared del centro comercial-búnker nos retrotrae a las imágenes de lo siniestro en lo cotidiano del primer capítulo "Anomalías domésticas". Y a pesar de este tipo de situaciones provocadoras, lo más curioso es que estos centros fueron construidos en varias ciudades, y por lo tanto tolerados. Pero el siguiente tipo de versión del búnker iría demasiado lejos. Este se materializará en los controvertidos proyectos de Parent de centrales nucleares. Esta vez el arquitecto, y no el ingeniero, diseña con un afán esteticista digno de Boullée (mutando lo hostil en comercial) el objeto arquitectónico prohibido, el tabú, aquel que no debería tener ninguna aspiración a lo bello. No olvidemos que Parent se embarca en estas propuestas en pleno auge del terror nuclear constantemente alimentado por la Guerra Fría y los movimientos pacifistas y anti-nucleares. En uno de los artículos sobre Parent recopilados en la publicación organizada con motivo de la exposición "Claude Parent, l'oeuvre construite/l'oeuvre graphique" (Cité de l'arquitecture & du patrimoine, 2010), se recoge este sentimiento de atracción fatal hacia la central nuclear. Nos

referimos al ensayo “Les ritournelles de l’oblique” (“Las cantinelas de lo oblicuo”) de Christian Girard, del que seleccionamos el siguiente extracto:

> “Con su asesoramiento en proyectos de centrales nucleares, Parent encuentra un programa que no puede corresponder mejor al trabajo teórico efectuado sobre el tema del búnker. Cenotafios y sarcófagos, como el de Chernobyl”[26].

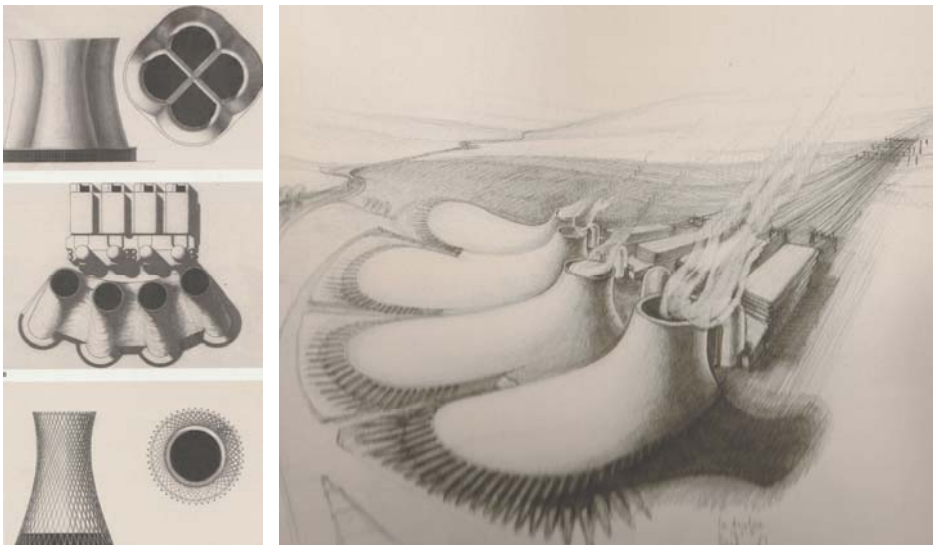


Figura 14. PARENT, C. Estudios de torres de refrigeración de centrales nucleares.

[26] GIRARD, C. “Les ritournelles de l’oblique”, en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (Comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique.* Paris: Cité de l’architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010. 158. (Trad. del A. Cita original: “*Avec la consultation pour des projets de centrales nucléaires, Parent recontre un programme qui ne peut pas mieux correspondre aun travail théorique effectué sur le thème du bunker. Cénotaphes ou sarcophages, comme pour Tchernobyl*”).

Estas metamorfosis de lo comercial en hostil o lo hostil en comercial y la recreación en el mundo del búnker, ejemplifican cómo Parent se siente cómodo en el mundo de la controversia. Pero en breve comprobaremos que al polémico búnker se le podrá sacar un partido que vaya más allá de su aspecto inhóspito y cerrado.

5.2.2. Utopías torcidas

Las formas de búnker son la perfecta metáfora arquitectónica de la caja negra, como cuerpo hueco, cerrado y aislado del mundo del que nada conocemos. Su potencia está en la imagen escultórica exterior, y no debería estarlo en su probable interior oscuro y compartimentado. Pero, en ciertos casos, el interés por el áspero caparazón externo aumenta dentro. A Virilio le llamó la atención que alguno de los búnkeres del Muro del Atlántico estuviese en una posición inclinada e inestable, flotando semienterrado en la arena y casi zozobrando[27]. Pero lo más impactante le esperaba en el interior, donde la inclinación de suelos y paredes hacían que estos se confundiesen entre ellos. Maak resume esta sensación como sigue:

> "Los conceptos de 'pared', 'suelo', 'arriba' y 'abajo' no tenían mucho sentido en las ruinas de esa arquitectura de defensa. Era, recuerda Parent, un sentido

[27] MAAK, N. "Claude Parent: the supermodernist" en https://032c.com/2011/the-supermodernist-architect-claude-parent/ En esta experiencia, Parent recuerda cómo Virilio "había visto un búnker hundido en el terreno y que estaba, además, inclinado, y le impactó. Experimentó una sensación de vértigo" (Trad. del A. Cita original: "…*had seen a bunker which had sunk into the ground, and was therefore sloping, and had been very struck by it. He had experienced a feeling of vertigo*").

del espacio que no podrías tener en ningún otro sitio: un delirio, una extravagancia que ni la más turbulenta iglesia barroca podría inducir"[28].

Figura 15. VIRILIO, P., imágenes de búnkeres fotografiados por él. Revista *Nueva forma,* 1969. Se enfatiza imagen de búnker inclinado.

[28] *Ibid*. (Trad. del A. Cita original: "*The concepts of 'wall', 'floor', 'up' and 'down' didn't make any sense at all inside these ruins of a defense architecture. It was, Parent remembers, a sense of space that you couldn't have anywhere else: a delirium, a dizziness that even the most turbulent Baroque churches couldn't induce*").

De este modo, y por acción de la naturaleza contra una arquitectura compacta y a la deriva, el paradigma de la pared vertical y el suelo horizontal se rompe en mil pedazos, imponiéndose el vértigo y el mareo. A raíz de esta experiencia emerge, según admite el propio Parent, su interés por lo oblicuo.

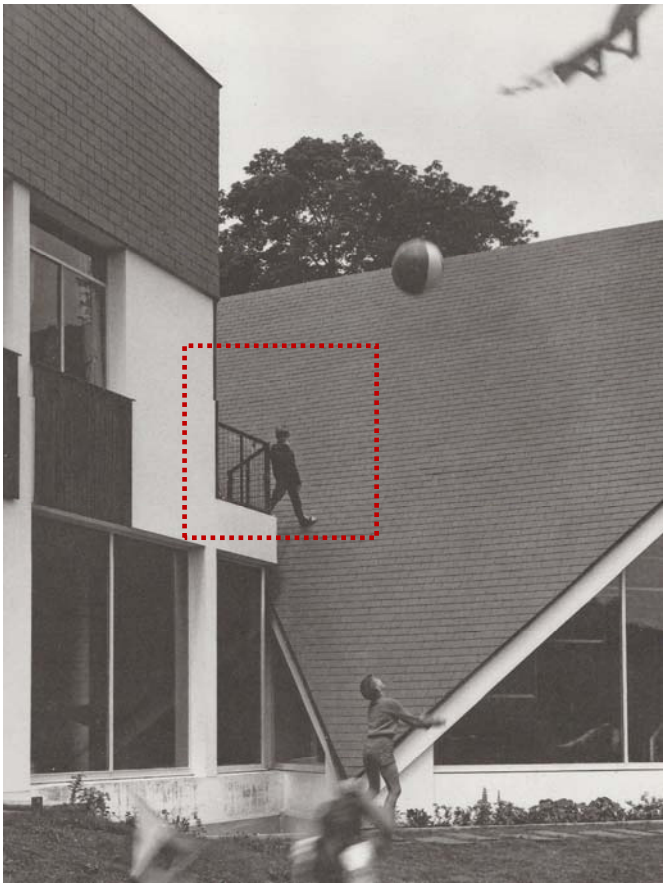


Figura 16. PARENT, C. Maison Soultrait. Foto de EHRMANN, G. (Fondos Claude Parent).

No era, sin embargo, la primera vez que este arquitecto exploraba las formas inclinadas, ensayadas en varias de las cubiertas de sus viviendas (cubierta recta en la Maison Soultrait 1956-58 y en la Maison Drusch 1963-65;

cubierta ondulada en la Maison Bourdeux Le Pecq). Si bien los suelos en estos espacios domésticos seguían siendo horizontales y lo inclinado era no practicable (se circunscribía al ámbito de la cubierta), detectamos un aviso premonitorio en una de las imágenes de esas casas.

En concreto, escogemos una foto de Ehrmann de la *Maison Soultrait*. Esta podría pasar inadvertida de no ser por una pequeña anomalía: en la zona central de la imagen se detecta la silueta oscura de un niño que parece caminar en la superficie oblicua de la cubierta, en una situación *unheimlich* (lo inesperado en lo doméstico) de auténtica precariedad. Efectivamente, al fijar la mirada se cae en la cuenta de una preparada puesta en escena en la que los hijos del barón Pierre de Soultrait recrean simultáneamente *el juego* (el niño con la pelota) y *el peligro* (el niño *paseando* en la cubierta inclinada del salón). La foto de Ehrmann, que recoge el artículo "Maison Soultrait" de Audrie Jeanroy en *Claude Parent l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique,* documenta el momento en que lo oblicuo se hace practicable gracias al espíritu de juego del niño, que, desconocedor de los tabúes arquitectónicos, salta desde la cercana terraza a la cubierta inclinada, conquistándola. Esa experiencia infantil (y dionisiaca) abre la veda a la acción de pisar las cubiertas y las fachadas[29]. Así pues, interpretamos que la experiencia de los suelos oblicuos de los búnkeres, que comienza a visitar a partir de 1963 influido por Virilio, no hizo sino reafirmar una intuición previa que se adivina en imágenes como la de Ehrmann.

[29] En el artículo de Jeanroy, este escribe que esta fachada oblicua inquietaba al barón de Soultrait por parecerle "una plataforma de lanzamiento".

A partir de ahora, los búnkeres reencarnados en centros comerciales tendrán una voluntad de ser practicables en todas sus partes de un modo no mecanizado ni escalonado sino continuo; tal y como transmite, por ejemplo, el centro comercial de Sens (Yonne, 1967-1970) con su sistema de rampas de acceso a los locales. En ese mismo centro se revela una vocación de colonizar también todo el exterior, intención retratada en una fotografía de G. Guillat: desde las fachadas oblicuas (que, aunque no son practicables, no descartan la posibilidad de ser asaltadas) hasta la cubierta planta. Esta última está, además, ocupada por un personaje que salta. Así, el juego reflejado en la foto de 1958 de Ehrmann de la Maison Soultrait se vuelve a manifestar en la foto de Guillat de 1970, que asigna al objeto arquitectónico el papel de una topografía artificial de juego.

Todo este estado de ánimo tiene que acabar emergiendo en un cuerpo teórico, en el que precisamente la resonancia de la tierra como entidad geológica será una de sus claves. Estas especulaciones se inauguran en un artículo-manifiesto que dará nombre al grupo titulado “Architecture Principe” (de Parent y Virilio publicado en *L’Architecture d’aujord’hui,* 1968). En primer lugar, para defender su tesis de lo oblicuo, el grupo expone su antítesis: lo horizontal (asociado al pueblo antiguo horizontal) y lo vertical (asociado a la metrópolis vertical) como un primer y segundo orden urbano:

> “Igual que el primer orden urbano horizontal era natural y físicamente practicable, el segundo orden, el vertical, es artificial y finalmente

impracticable. Este crea una discontinuidad en las relaciones sociales por la ruptura profunda que establece entre la habitación y la circulación"[30].

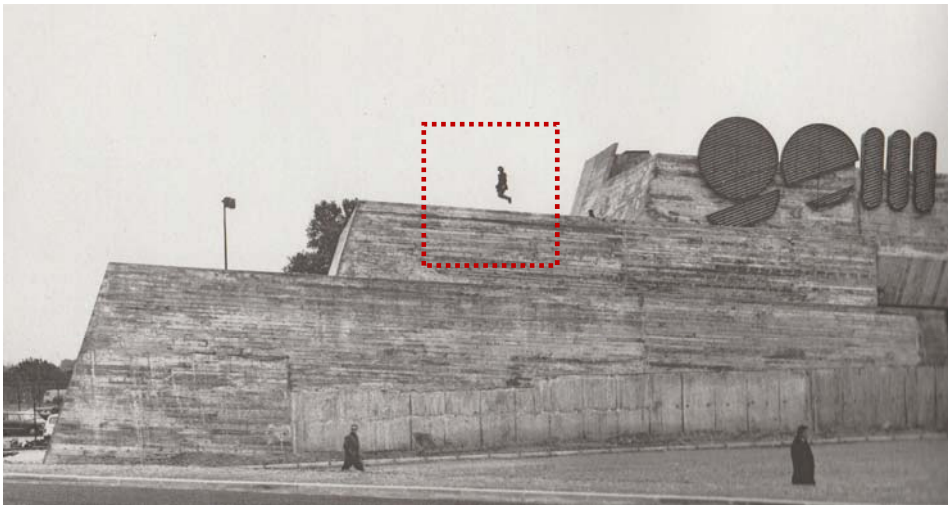


Figura 17. PARENT, C., centro comercial de Sens. Fotografía de GUILLAT. G.

El texto anterior destaca que el orden vertical, que es el realmente cuestionado en su teoría, establece una ruptura en las relaciones sociales al establecerse circulaciones desvinculadas de las habitaciones. En ese orden por ejemplo las escaleras son consideradas por *Architecture principe* un "*corps étranger*". Como alternativa a estos dos órdenes propone un tercero, el

[30] ARCHITECTURE PRINCIPE (Claude Parent y Paul Virilio), "Architecture príncipe", en *L'Architecture d'aujord'hui,* Vol. 39, Nº 139, septiembre de 1968. 75-76. (Trad. del A. Cita original: "*Autant le premier ordre urbain horizontal était natural et physiquement practicable, autant le second, le vertical, est artificiel et finalement impracticable. Il crée une discontinuité dans les relations sociales par le rupture profonde qu´il établit entre l´habitation et la circulation*").

oblicuo. En el siguiente extracto del manifiesto se esbozan alguna de las fuentes de esta alternativa:

> "Generalizado en el mundo de la geología, en la naturaleza que nos soporta, nosotros lo contemplamos [el orden oblicuo] desde hace tiempo con las propiedades de los problemas de trayectorias y fluidos, de la acústica y la hidráulica o de obras de ingeniería (puentes y nudos viarios)"[31].

Según esta reflexión el orden oblicuo está inspirado en diversas ciencias físicas y referencias ingenieriles, pero entre todas ellas siempre destacará la geología y su fuerza motriz: el telurismo, que provoca los desplazamientos tectónicos de placas y estratos en movimientos inclinados. Esa influencia sigue siendo aludida por Virilio en su artículo "Architecture príncipe" (2003) con la perspectiva de todo ese tiempo transcurrido, el cual menciona "el contacto de las ondulaciones de un relieve natural, resultante del telurismo de nuestro planeta"[32]. En esta nueva lógica se plantea lo siguiente: si las calles de la ciudad se inclinan y se adaptan a la topografía, ¿por qué no los pisos y sus circulaciones? Regresando al artículo "Architecture príncipe" de 1968, Parent y Virilio se hacen la siguiente pregunta: ¿por qué se ha evitado hasta ahora este orden? Y responden lo siguiente:

---

[31] *Ibid.* (Trad. del A. Cita original: *"Généralisé dans le monde géologique, dans la nature qui nos supporte, nous l´employons depuis for longtemps dans des problèmes de trajectoires et de fluidité, dans l´acoustique, l´hydraulique ou dans les ouvrages de franchissement (ponts, échangeurs)*").

[32] VIRILIO, P. "Architecture principe", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique*. Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010. 173. (Trad. del A. Cita original: *"[…] au contact des ondulations d´un relief naturel, issu du tellurisme de notre planète*").

> "Todo simplemente porque [el espacio oblicuo] parece rechazar el confort del habitante. Porque, para nuestra consciencia inmediata, este [espacio] que abordamos se identifica automáticamente con lo que se va a precipitar, es la imagen de la inestabilidad y de la inminencia de un peligro de caída"[33].

Su respuesta subraya los prejuicios asociados al espacio oblicuo: falta de comodidad para habitar ese espacio y falta de tranquilidad psicológica por su inestabilidad. Y esa intranquilizadora premonición de caída se refiere no solo a la nuestra sino a la del propio espacio. Por otro lado, cuestionando que lo horizontal esté necesariamente asociado a lo cómodo, utilizan como contraargumento en el mismo artículo las posiciones en cuclillas de los japoneses o las recostadas de los romanos en acciones tan básicas como comer. Del mismo modo ponen en entredicho que lo oblicuo se asocie a un espacio mentalmente inseguro que sugiera preocupación. Al contrario, vinculan lo vertical al angustioso orden socio-político "antiguo" que se expresa en lo inamovible del suelo horizontal y la pared vertical (tal y como nos recuerda Béatrice Simonot en su análisis de la obra de Parent: "La función oblicua, rompiendo lo horizontal y vertical de los espacios establecidos, abrirá la crítica social y política"[34]). Es en ese contexto asfixiante y represivo donde

[33] PARENT, C. y VIRILIO, P., "Architecture principe", en *L´Architecture d´aujord´hui*, Vol. 39, Nº 139, Septiembre 1968. 75-76. (Trad. del A. Cita original: "*Tout simplement parce qu´il semble récuser le confort de l´habitant. Parce que, pour notre conscience immédiate, ce qui penche s´identifie automatiquement à ce qui va tomber, c´est l´image de l´instabilité et de l´imminence d´un danger de chute*").

[34] SIMONOT, B. "L´inclisite: donner lieu à l´utopie", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique* Paris: Cité de l´arquitecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010. 261. (Trad. del A. Cita original:

nace –según este equipo– la pulsión de lo inclinado en la arquitectura, la última disciplina en cuestionar el sistema caduco. La ambigüedad (dionisiaca) ente la pared y el suelo, que pasan a confundirse, sería la punta de lanza de esta rebelión, que por otro lado tuvo precursores conocidos por nosotros. Por ejemplo, Francis Rampert, en su artículo "Absolutement atypique, résolument modern" nos recuerda la influencia en la arquitectura de Parent y Virilio de la *Endless house* de Kiesler en cuanto a la desaparición del límite entre suelo y pared, que pasan a ser un continuo curvo y por lo tanto oblicuo.

A partir de ese momento, *Architecture principe* construye una desarrollada teoría de diseño idealista en unos terrenos de presunta utopía realizable. En esa línea, las propuestas son altamente arquitectónicas, detallándose aspectos funcionales definidos en diagramas geométricos, de soleamiento, de circulación y de habitabilidad entre otros. Y todo ello para justificar los tres grandes méritos de su propuesta: el *aprovechamiento mayor del espacio* (las fachadas oblicuas son también planos de circulación); la *comodidad,* (los habitantes se acomodarán en las paredes oblicuas, que como las paredes de las cuevas sustituirían al mueble); y la *huida del sedentarismo* mediante el ejercicio del cuerpo (sobre ello aportan estudios fenomenológicos sobre el esfuerzo). Al hilo de este último tema, Parent dibuja la dicotomía vital del ser humano asociada a la dialéctica a favor o en contra de la gravedad de la

---

"*La fonction oblique, rompant l´horizontale et l´ortoghonale des espaces établis, ouvrirait à la critique sociale et politique*").

arquitectura oblicua: “Hacia abajo: euforia, llamada a la vida […]. Hacia arriba: fatiga, esfuerzo, voluntad […]”[35].

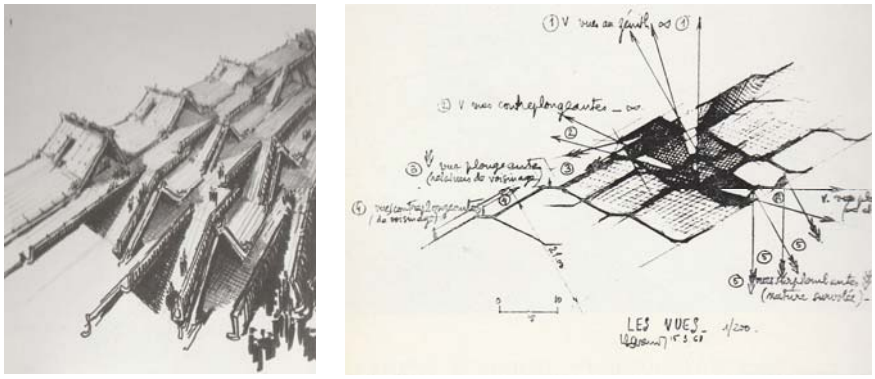


Figura 18. PARENT, C. Imagen izquierda: *La colline de Sens. Project de ville oblique*, 1971. Imagen derecha: *Project de ville oblique*, 1968. Estudio de circulación.

En definitiva, se intenta construir todo un armazón lógico-científico-idealista que aportaría un soporte sólido a esta teoría de diseño. No obstante, y sin cuestionar el discurso oficial de Parent y Virilio, queremos ir más allá y buscar su sombra. No debemos olvidar que una de las caras del *zeitgeist* de los años 70 refleja la atracción por el vértigo y lo inestable. En ese sentido**,** quizás no sea tan defendible la “tranquilidad” y sus bondades filantrópicas como único ingrediente de la arquitectura oblicua. Y por qué no, esta atracción por lo tambaleante de la época se podría manifestar de un modo literal,

[35] PARENT, C. “Phénoménologie du mouvement oblique et potentialisme” en *Les entrelacs de l´oblique.* Col. Archirecture “les hommes”. Paris: Edition. Du Moniteur, 1981. 183. (Trad. del A. Cita original: “*Vers l´aval: euphorie, appel au vide, […].Vers l´amont: fatigue, effort, volonté […]*”).

alterándose lo único que hasta ahora se seguía respetando en este campo, incluso en los diseños más desasosegantes: la sagrada horizontalidad del suelo, hasta ahora la única balsa de aceite entre los grandes y frenéticos cambios que experimentaba la arquitectura. Con ello se forzaría aún más un rumbo en el que lo oscuro convive con lo luminoso. Continuando en esta línea, no hay que pasar por alto que lo oblicuo, o lo torcido, es la traducción literal de lo siniestro, al menos en las lenguas latinas (*sinister* en latín; *sinistre* en francés, etc.). También nos viene a la memoria cuando Trías, en los preámbulos de su obra *Lo bello y lo siniestro*, escribe lo siguiente: "Opuesto a diestro, en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo y torcido"[36]. Esa asociación toca además lo nefasto, incluso lo diabólico, tal y como nos recuerda Francis Rampert en el artículo previamente citado "Absolutement atypique, résolument moderne" al aludir al escritor y crítico literario francés Julien Gracq, el cual se refiere precisamente a los planos oblicuos habitables de Parent en estos términos: "*Le diable c´est l´oblique*"[37].

Así pues, la utopía de lo torcido pasaría a ser simultáneamente una utopía torcida o, dicho de otra forma, esta arquitectura se posicionaría en una pulsión de la provocación y de distopía bajo una máscara de utopía. De algún modo esto nos recuerda cómo lo dionisiaco se camuflaba en lo apolíneo en la tragedia griega, según Nietzsche. El objetivo final tiene que ver con la

[36] TRIAS, E. *Lo bello y lo Siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 43.
[37] RAMPERT, F. "Absolutement atypique, résolument moderne", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique*. Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010. 24. (Se prefiere mantener la cita en idioma original, por ser la traducción evidente).

estrategia de la que esa tragedia se servía para para expiar las oscuras supersticiones que obsesionaban al griego clásico. En el caso del moderno hombre occidental, se trataría de conjurar el miedo a lo inestable, al accidente y a lo torcido, como la nueva superstición del positivismo tecnológico. Para ello nada mejor que transgredir terapéuticamente una serie de dogmas arquitectónicos prescindiendo del mueble, produciendo mareo, buscando la incomodidad y confundiendo el espacio de circulación y el espacio del reposo. Todos estos son efectos colaterales de la de decisión simple y básica de torcer el espacio, obsesión que puede interpretarse como un deseo –esta vez metafórico– de *torcer la arquitectura* como reflejo de la sociedad.

En cualquier caso, de cara a nuestra investigación, debemos dejar atrás estas posiciones de equilibrio inestable entre la utopía y su reverso y buscar a partir de ahora el rastro de propuestas radicalmente escoradas en los terrenos periféricos de la evasión y la distopía. Para ello abandonamos las definidas y precisas villas oblicuas de *Architecture principe* y nos aproximaremos a los posteriores indefinidos circuitos (también oblicuos) de Parent, más afines con el tema principal tratado en este capítulo.

5.2.3. Circuitos aéreos y carteles urbanos

En este apartado, en busca de evasivos laberintos alejados de la realidad arquitectónica (la vivienda, el urbanismo, la sociedad), nos centraremos en el circuito puro y abstracto concebido con el pretexto del diseño urbano. Para ello pondremos el foco en las series de dibujos de Parent de 1971 *Les spirales-ponts* y *Les ondes*, pertenecientes a la familia de *Les villes obliques.* Estas ilustraciones, realizadas después de su etapa común con Virilio, no se identifican a priori con una imagen concreta arquitectónica o urbana a pesar

del nombre de su familia. Audrey Jeanroy en su artículo "Pratiquez l´architecture¡ Les actions culturelles de Claude Parent. 1969-1975" nos aclara su naturaleza urbana como "serie de colinas y puentes habitables"[38]. Por su parte Francis Rambert define de este modo estas imágenes: "Del lado del habitante, se halla esta serie de 'ciudades improbables'. Del lado urbano, 'las ciudades están en marcha, estas son continuas, invaden un territorio, avanzan'"[39] (emparentándose así, pensamos, al Monumento Continuo de Superstudio). Ahora bien, si son ciudades podríamos cuestionar su inclusión en un capítulo dedicado a circuitos. Sí, se nombran como *"villes obliques"*, pero nada se sabe sobre su funcionamiento, escala o interior. De hecho, estas series están muy alejadas de las investigaciones previas de otras propuestas realmente urbanas como *Les villes cônes* 1960, *Les vagues* 1965-66, *Les turbines* 1965, los *Projects de ville oblique* de 1966 y de 1968 o el proyecto de *Colline de Sens* (*Project de ville oblique,* 1971). En todos estos proyectos, como comprobamos en el apartado anterior, se manifiesta una intención de arrojar luz sobre una nueva ciudad: hay secciones, se detallan análisis en *zooms* y

[38] JEANROY, A. "Pratiquez l´architecture¡ Les actions culturelles de Claude Parent, 1969-1975", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique* Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010. 167. (Trad. del A. Cita original: "*…la représentation graphique d´un ville associant nature et circulation, en 'une série de collines, des ponts habitables'*").

[39] RAMBERT, F. "Absolutement atypique, résolument modern", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique* Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010P. 23. (Trad. del A. Cita original: "*Côté l´hábitant, il y a cette série de 'maisons improbables'; Côté urbain, 'les villes sont en marche, elles sont continues, elles envahissent un territoire, elles avancent'*").

diagramas, y, en definitiva, hay personas habitando estos espacios. Sin embargo, los dibujos de *Les villes* de 1971 (*Les spirales-ponts* y *Les ondes*) se desvían de esa ruta proyectual. Son pura forma exterior, atemporal y de escala desconocida. Cada imagen podría ser interpretada como una ciudad lineal o una pasarela; como una cuidad futura o una ensoñación primitiva. Por ello, a pesar del título "urbano", tienen una intención más próxima a la poética del circuito ritual que al de la ciudad utópica o distópica. Y al margen de lo que suceda por dentro de esas plataformas continuas, y aunque no se encuentran habitantes recorriendo sus cubiertas, sí nos los podríamos imaginar allí: como si se tratase de puentes, como de hecho son nombradas. Por ello trataremos a estos proyectos como circuitos u ondas practicables.

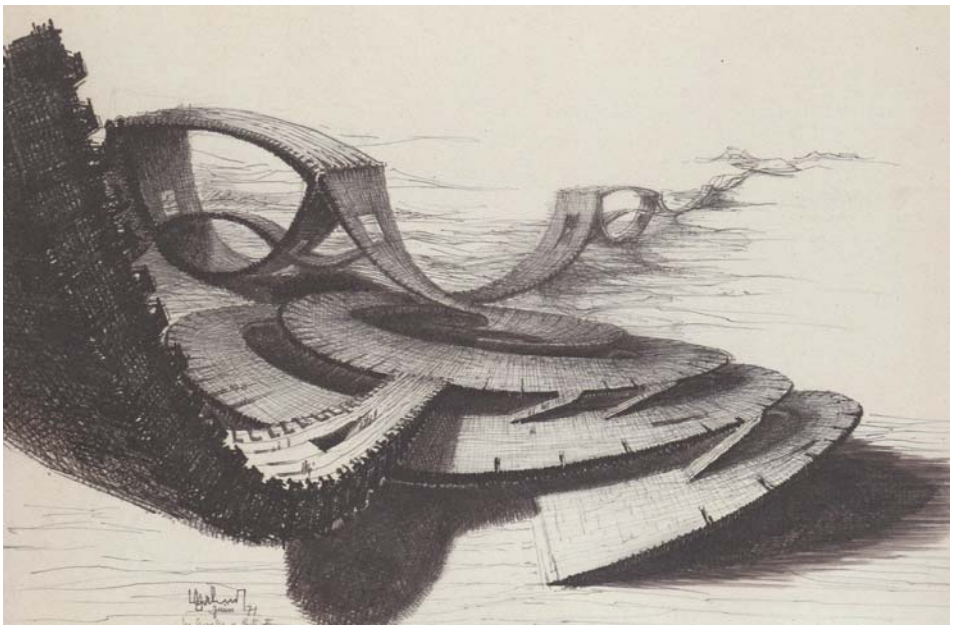


Figura 19. PARENT, C. *Les spirales-ponts III.*

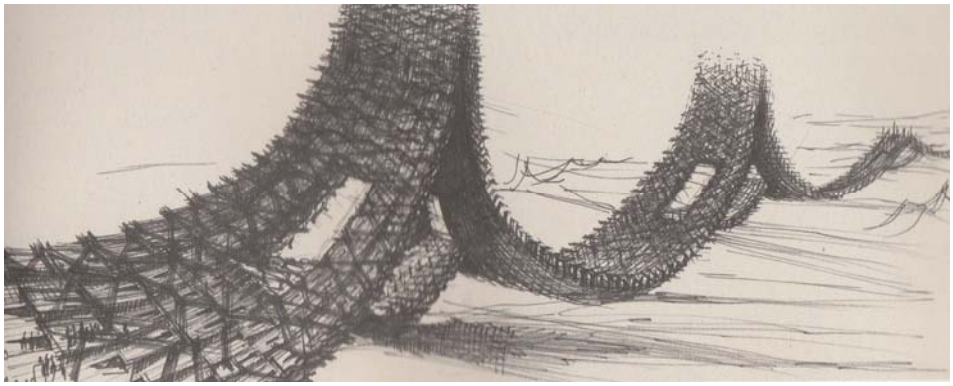


Figura 20. PARENT, C. *Les ondes*.

Les spirales-ponts o *Les ondes*, en su vocación aérea, se apoyan levemente en el terreno (en los mínimos puntos posibles, del mismo modo que las serpientes en las abrasadoras arenas del desierto); y levitan y se yerguen sobre un paisaje abstracto y yermo. En cuanto a *Les spirales-pontes* se comportan además como un reptil flexible: se enroscan a ratos en composiciones espirales, o se estiran en un movimiento ondulatorio y continuo hacia el infinito. Comparamos por ello previamente esta propuesta al Monumento Continuo de Superstudio; pero el circuito de Parent, a diferencia del proyecto del equipo italiano, está ensimismado en sí mismo. No invade ningún paisaje o ciudad conocida. Así pues, y a pesar de su carácter presuntamente utópico (el proyecto se denomina también "La ciudad del mañana") se puede interpretar como una huida al desasosiego a través del laberinto. Porque desde nuestro punto de vista lo que vemos es una versión de este arquetipo: un circuito ritual unidireccional (que sigue el patrón en espiral del laberinto ancestral) en el que la conexión entre dos puntos no es en línea recta; y en el que se fantasea con lo infinito.

¿Pero qué estrategia se esconde tras estas evasiones? Jeanroy, en el artículo mencionado con anterioridad, nos da la clave al recordarnos una pregunta que se hacía el arquitecto francés: ¿cómo hacer llegar la *Arquitectura* (con mayúscula) al ciudadano de a pie? Esta duda se asocia a su toma conciencia de la endogamia de la especulación arquitectónica y de su distanciamiento de la sociedad. A partir de esa idea Parent piensa que sus alejados y poéticos diseños de *les ponts* y *les ondes* tendrán más capacidad de remover conciencias aletargadas que otro tipo de proyectos de perfil más arquitectónico. El siguiente paso será hacer llegar estas imágenes al ciudadano que jamás consultaría una revista de arquitectura, y para ello recurrirá nada más y nada menos que a la publicidad (pagada de su bolsillo). Jeanroy nos recuerda este provocativo episodio vital de Parent, en el que recrea una acción situacionista *(Affiches urbaines)* de gran ironía empotrada en el mundo de la publicidad. Para ello alquilará en 1972 carteles publicitarios en varias calles de Paris, donde anunciará el advenimiento de esta arquitectura del futuro. Y utilizará como gancho sus dibujos de *Les spirales-ponts* y *Les ondes*, que serán expuestos en carteles publicitarios –junto a otros carteles de refrescos o electrodomésticos, en una lógica del absurdo– con el objetivo de abrir los ojos a la gente y sacar la arquitectura de la caja hermética de los arquitectos.

De nuevo la ambigüedad es la clave, y sobre todo, la reflexión. Una arquitectura de extrañamiento va a tener más capacidad de movilización (a largo plazo) que una vanguardista pero familiar y reconocible como la de sus detalladas *villes obliques*. Por ese motivo Jeanroy subraya en que el objetivo de Parent no es hacer llegar "su" arquitectura, sino simplemente la "arquitectura del mañana". Pero ni siquiera persigue ese fin de un modo eficiente y cortoplacista. Por ello su campaña publicitaria no será ortodoxa, y de hecho rompe las reglas más elementales de la publicidad de la época: no hay

repetición del mismo cartel en distintos sitios ni momentos. Por el contrario, aparecerá un único cartel en una calle, y tiempo después otro distinto en otra alejada. Y así hasta en cuatro acciones diferentes, imposibles de ser retenidas y conectadas por el peatón al pasar demasiado tiempo entre cada una. Pero otra cosa es el peatón del mañana. Al fin y al cabo será la documentación de la acción la que podría convertir sus dibujos en semillas de un mensaje.

Estos carteles con imágenes incluyen también texto manuscrito del propio Parent. Según Jeanroy, las palabras escritas están "entre un relato poético y una premonición"[40]; como si esa arquitectura, un "arca de Noe" contemporánea, fuese la única que sobreviviese a todas las demás en un futuro. Así, el cartel del *Boulevard Raspaid* (agosto 1972) incluye un manifiesto titulado "*Demain la ville*", aludiendo claramente al carácter utópico de la ciudad del futuro. Por su lado, el cartel en la *Rue de Marignan* (noviembre 1972) incorpora un texto (que creemos innecesario traducir) que dice: "*Un jour vous villes seront ces océans pétrifiés et vous vivrez enfin dans la liberté de l´espace poétique*", mensaje que buscará complicidades aéreas y futuras.

[40] JEANROY, A. "Practiquez l´architecture¡ Les ations culturelles de Claude Parent, 1969-1975", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique* Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010. 167. (Trad. del A.).

Figura 21. PARENT, C. Imagen superior izquierda. *Les spirales-pontes II.* Imagen superior derecha: exposición *Villes obliques.* Imágenes inferiores: *Affiches urbaines.*

Parent seguirá dibujando circuitos hasta los últimos años de su vida, pero estos dejarán de ser aéreos. Poco a poco irán perteneciendo más a la tierra, ocultándose, enterrándose, volviendo al origen "grutesco" del laberinto; quizás en una actitud de acercamiento a la muerte. Su último legado se recopila en su libro de ilustraciones *Demain la terre,* 2009 (esta serie deja atrás los sueños de *Demail la ville*), en el que el propio título de esta obra crepuscular evoca ese regreso a lo estereotómico (y el abandono de la ciudad,

es decir, de la vida). Rambert, en su artículo "Absolutement atypique, résolument moderne" cita al propio Parent, que contrapone estos diseños de "urbanismo esculpido"[41] a los de sus fantasías aéreas de este modo: "*Le contraire de la fonction oblique aérienne, une fonction oblique cryptique*[42]". Esto anticipa el recogimiento y enterramiento del circuito antaño aéreo; su huida a las entrañas de la tierra y a lo críptico; y nos introduce la especie que abordaremos en el último caso a estudio de la tesis.

[41] RAMBERT, F. "Absolutement atypique, résolument modern", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique* Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010. 23. (Trad. del A.).
[42] *Ibid.,* 23.

Figura 22. PARENT, C. *Surplomb de l´incision,* 2007, en *Demain la terre.*

5.3. CIRCUITOS EN LA TIERRA: EL HOLOCAUSTO SEGÚN EISENMAN

5.3.1. Lo desenterrado y el circuito

Inauguramos este epígrafe final con dos imágenes. Por un lado, una de las antiguas iglesias excavadas en la roca, enterradas y conectadas entre sí mediante grutas de Lalibela en Etiopía [43]. Por otro lado, la obra *Displaced/Replaced Mass* de 1969 del artista del *Land art* Michael Heizer (creador relacionado con Walter de María, al que introdujimos en el análisis de Superstudio). El escritor Ryszard Kapuscinski escribe sobre las iglesias de Lalibela en su obra *Ébano* y argumenta que el motivo por el cual se concibieron semi-enterradas y ocultas era que sus siluetas no fuesen detectadas desde el exterior. Por su parte, Heitzer plantea su obra como un regreso conceptual a la tierra. Enfrentando la iglesia del siglo XII y la escultura del siglo XX intuimos que comparten, a pesar de la distancia temporal y cultural, los ecos de lo ancestral y la vocación del terreno como una plancha de grabado en la que hacer incisiones. Así, las trazas quedarían como una huella cuya profundidad estaría determinada por la intensidad de su sombra. Igualmente, ese vacío se intuye como una cripta capaz de albergar un objeto oculto que, una vez desenterrado, se muestra. A esto se sumaría, en el caso de Lalibela, el tema del circuito ritual de sus pasadizos subterráneos. La potencia de ambas situaciones

[43] Iglesias construidas sobre el siglo XII por los ahmaras, cristianos de rito oriental. Estos templos se hallan escondidos y enterrados en la roca según ciertas teorías para que no fuesen visibles por los musulmanes invasores. Asimismo, existen galerías subterráneas que conectan estas iglesias para poder ser evacuadas en caso de amenaza.

estereotómicas nos da pie a introducir a un arquitecto contemporáneo con un vínculo íntimo –al menos así lo entendemos– con lo excavado, lo desenterrado y el circuito: Peter Eisenman.

Figura 23. Imagen izquierda: Iglesia de Lalibela, Etiopía. Foto: CATALÁN, A. Imagen derecha: HEIZER, M. *Displaced/Replaced Mass.*

Para desentrañar las implicaciones de estas variables en Eisenman recurriremos a Anthony Vidler y a Jacques Derrida. Derrida, que como es sabido es uno de los grandes referentes teóricos de Eisenman, colabora con este en el concurso para el parque de *La Villette* en Paris en 1986, propuesta multidisciplinar y coral (filósofo y arquitecto) bautizada precisamente como *Chora L. Works*. Este proyecto compartido será especialmente revelador a la hora de mostrar la mirada de Eiseman sobre el terreno como lienzo primordial de dibujos/incisiones, como si pensásemos en unas líneas contemporáneas de

Nazca. Otra comparación más cercana en el tiempo que nos ayuda a entender la operativa de *La Villette* sería vincularlo al *cut-drawing* de los años setenta de Gordon Matta-Clark, asumiendo las profundas diferencias conceptuales (y personales) entre ambos creadores. El *cut-drawing* se configura por una serie de cortes en el plano determinados por la superposición de varias capas geométricas. Estas incisiones tienen distintas intensidades, anchuras y profundidades: desde el corte insinuado (solo la línea de lápiz) hasta el corte profundo (sombra negra), pasando por otros de profundidades intermedias (sombra grisácea).

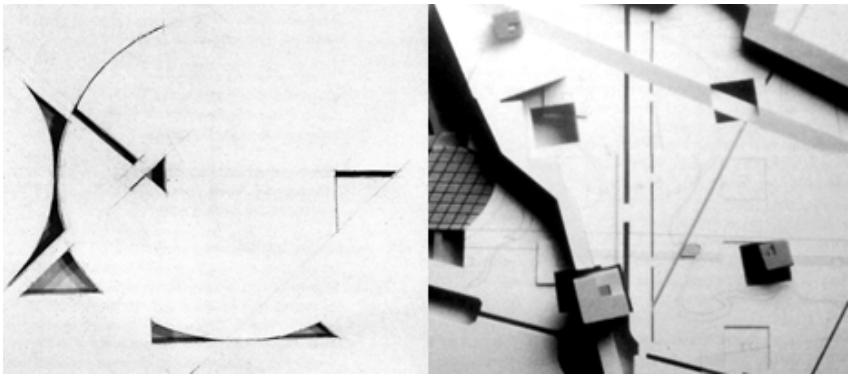


Figura 24. Imagen izquierda: MATTA CLARK, G. *Cycle cut-F (cut drawing)* 1977. Imagen derecha: EISEMAN, P. y DERRIDA, J. Versión de proyecto *Chora L. Works* en La Villete, Paris.

Eisenman concibe este tipo de superposiciones y huellas de distintas intensidades y profundidades como una imagen poética que denomina *palimpsesto.* "Un galimatías de estructuras superimpuestas", escribe Derrida en su artículo "Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros", haciendo un ejercicio de introspección del proceso proyectual compartido. Esta estrategia sigue la línea explorada por el arquitecto norteamericano en los proyectos de

Romeo y Julieta en Verona y en la plaza del Cannaregio en Venecia (1978), e incluye como temas principales el juego de escalas del objeto (que Eisenman denomina *scaling*), el laberinto y la cantera, como nos recuerda Derrida en el mismo artículo[44].

Por su parte, Anthony Vidler sondea la imagen de lo desenterrado y la cantera en la obra de Eisenman en el capítulo "Shifting ground" de *The Architectural Uncanny* (publicado parcialmente y traducido al castellano por Luis Feduchi en la revista del COAM *ARQUITECTURA* de enero 1988, en el artículo "Después del fin de la línea"). El texto hace un recorrido por la serie de casas del arquitecto desde la *House I* hasta la *House X*, deteniéndose en la *House XI* y en la *Fin d´Ou T Hou S* (1983). Paralelamente, Vidler apunta a los contextos no domésticos de Eisenman, como es el caso del Cannaregio y Romeo y Julieta. En el segundo proyecto, nos recuerda el crítico, aparece el antecedente de la *Fin d´Ou T Hou S* en distintas escalas parcialmente enterrada en unas incisiones rectangulares sobre el terreno. Asimismo, compara este juego de "casas" aumentadas y disminuidas (en un dionisiaco juego de *scaling*) con algo pre-consciente y ancestral, escribiendo que estas son "como los megalitos silenciosos de algún sistema de memoria pre-histórica del cual se ha perdido la llave […]"[45]. Pero añade una imagen más sobre los "obeliscos" (imitaciones de las casas en distintos tamaños), refiriéndose a estos como sigue:

---

[44] DERRIDA, J. "Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros", en *ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.* Nº270. Madrid: COAM, 1988. 55.
[45] VIDLER, A. "Después del fin de la línea", en ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Nº 270. Madrid: COAM, 1988. 94.

> "Así abandonadas adquieren el aspecto de tumbas preparadas […]. La línea divisoria entre la casa de los vivos y la casa de los muertos ha sido siempre, en forma y función, peligrosamente delgada, como megalitos silenciosos. Más aun, como tumbas, son entonces, a sabiendas o no, monumentos […]"[46].

El texto anterior dibuja la frontera entre la casa como hogar de los vivos y la tumba como monumento y hogar de los muertos. Esta última habla de individualidad, pero otro asunto es cuando la singularidad se sustituye por la serie: "Estos objetos repetidos, seriados, pierden debido a su repetición dicha significación; si son tumbas, entonces son los sepulcros de personas anónimas; si son monumentos, son monumentos a héroes desconocidos"[47].

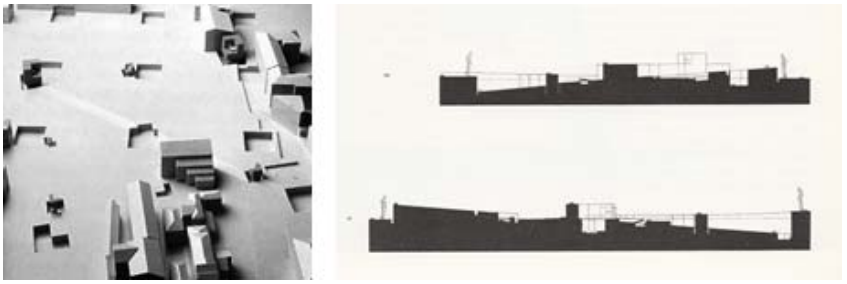


Figura 25. EISEMAN, P. Maqueta y secciones de proyecto en la plaza del Cannaregio en Venecia.

En este punto, Vidler se aventura a hacer un ejercicio de descodificación del sentido de estos megalitos. Por un lado, sugiere lo siguiente: "En este contexto, las piedras-alzadas rojas de Cannaregio pueden

[46] *Ibid.,*94.
[47] *Ibid.,*95.

ser interpretadas como huellas póstumas de tal muerte [de la arquitectura]. Estas no son monumentos simbólicos del orden de los pilares-lingam, de los obeliscos […]"[48], refiriéndose a la "defunción" de la arquitectura profetizada por Hegel. Por otro lado, se repliega y admite que la interpretación (como sucede con cualquier figura simbólica) nunca será plena, y escribe: "[…] todo esto dota a estos tótems de ausencia postestructural de algún tipo de significado, aunque convirtiéndolos en signos"[49]. Y en medio de este baile confuso de signos, aparece en el texto la palabra *tótem,* con todas sus connotaciones ambivalentes, si bien esta vez esa figura pierde la singularidad que le es propia.

A su vez, en el mismo artículo Vidler se interesa por el concepto de la arquitectura semi-sepultada de Eisenman. No tanto como una construcción preconcebida bajo tierra sino como una soterrada irrealmente bajo la línea de tierra. Tomando como punto de partida las reflexiones de Boullee sobre la arquitectura sepultada de Egipto (*L´architecture ensevelie*) y de Hegel sobre la arquitectura enterrada como embrión primigenio de la futura construcción en superficie, formula que "devolver la arquitectura a la tierra, por tanto, sería devolverla a un origen"[50]. A partir de esa intuición, Vidler identifica dos situaciones: la primera son los casos de la *House XI* y la *Fin d´Ou T Hou S* (extensible a los tótem-casa de *La Villete* y Cannaregio); en esos escenarios se insinúa el enterramiento con excavaciones cúbicas donde se asienta la mitad

[48] *Ibid.,* 96.
[49] *Ibid.,* 96.
[50] *Ibid.,* 102.

de la casa, aunque la línea de tierra sigue siendo una frontera muy nítida entre el espacio arquitectónico (por encima de esa línea) y el terreno (por debajo).

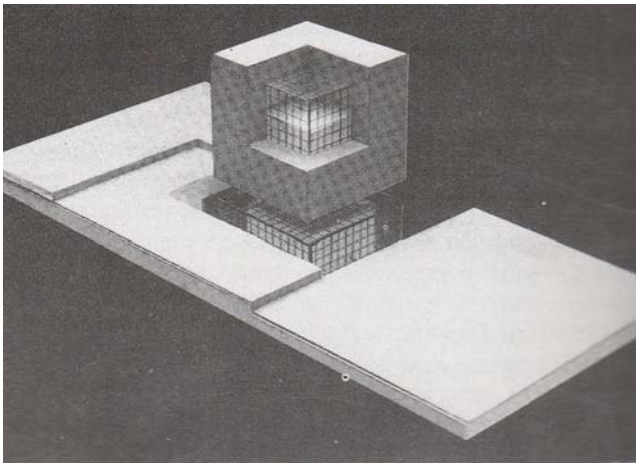


Figura 26. EISEMAN, P. Maqueta de *House XI.*

La segunda situación es más ambigua, y se refiere a proyectos como el de Romeo y Julieta, donde se evoca, según Vidler, una arquitectura sepultada, aun bajo tierra; y que comienza a descubrirse a través de pequeños restos y huellas sobre la línea de tierra, lo cual sintetiza de este modo: "Uno podría imaginarse debajo de la aparente cama-roca del paisaje de Romeo y Julieta, un inmenso espacio subterráneo, cerrado herméticamente, que nunca volverá a ser habitado"[51]. Esto es, se habla de un espacio que, al irse metafóricamente desenterrando, se revela. A raíz de esta imagen, Vidler formula una de sus hipótesis más singulares al vincular esta operación a lo *siniestro freudiano*,

[51] *Ibid.,* 103.

como algo que estuvo oculto y que emerge al ser desenterrado. A continuación, y debido a la importancia de esta proposición, se reproduce íntegramente el párrafo de Vidler que lo defiente, apoyándose en Schelling, Freud y en las nociones de *heimlich* y *unheimlich*:

> "Pero cuando tales prehistorias escondidas se llevan a la luz, descubiertas por la excavación arquitectónica que lleva a cabo el analista mucho después del triunfo del espíritu sobre sus oscuros sueños primarios, se establece una condición para que se dé lo que Freud llama lo siniestro. Tomando prestada una definición del *unmehimlich* o, literalmente, lo no casero, de Schelling, Freud caracteriza los fundamentos de lo siniestro moderno como manifestaciones de todo que lo que debería haber permanecido escondido y secreto y que, aun así, sale a la luz. La amenaza de ausencia enunciada por las construcciones no sepultadas de Eisenman participa en esta compleja psicología, que Freud vincula al sentido de algo que fue una vez casero (*heimlich*), y que se convierte, de pronto, al llegar al fin de la línea, en algo no casero (*unheimlich*)"[52].

Estamos a finales de los años 80 del siglo XX, y con esta hipótesis se verbaliza uno de los orígenes de la influencia de lo siniestro en la crítica arquitectónica posterior. Esto lo hemos comprobado en capítulos previos, donde creadores como R&Sie o teóricos como Mike Davis o Michael Menser analizando la obra de Woods se apoyan en esa noción y citan como fuente a Vidler y su libro *The Architectural Uncanny*. Por nuestra parte, la lectura de lo siniestro como la arquitectura enterrada que "sale a la luz" será especialmente

[52] *Ibid.,* 103.

útil de cara al caso a estudio que vamos a analizar a continuación. En este proyecto también podremos recuperar la serie de "tótems anónimos o tumbas anónimas" que Vidler imaginaba en el Cannaregio. Nos referimos al Memorial del Holocausto en Berlín, que exploraremos desde cuatro enfoques o "memorias"[53]: la tierra, el megalito, la lógica y el sujeto.

5.3.2. La memoria de la tierra

El monumento a las víctimas del Holocausto en Berlin o Memorial, inicialmente concebido por Eisenman y por el escultor Richard Serra (aunque este abandonó el proyecto) fue inaugurado en 2005. Por ello es de todos los casos a analizar el menos lejano en el tiempo. Seleccionamos en su día esta propuesta por intuir que recoge gran parte de los aspectos de interés del capítulo dedicado a los circuitos, con la ventaja añadida de estar construida y ser por ello realmente "habitable".

Releyendo artículos de los años cercanos a su construcción, se puede comprobar hasta qué punto el proyecto fue controvertido. Pasando por alto polémicas sobre su idoneidad o no para un tema tan sensible como es el Holocausto, llama la atención el inmenso esfuerzo público administrativo mediante la cesión de un terreno tan amplio y céntrico… para un espacio que aparentemente no es aprovechable en el sentido práctico y occidental de la palabra: no es un parque, no es una plaza, no es un museo al aire libre con piezas singulares; ni siquiera es un cementerio. Más bien se trata de un no-

[53] "Memoria", recordando el artículo de Luis Fernández Galiano sobre el Memorial de Berlín "La memoria y sus laberintos".

espacio, en gran parte no colonizable por la alta densidad de prismas de hormigón[54]. Si bien en los vacíos entre prismas hay espacios de recorrido o circuitos en principio ocupables, hablamos de una ocupación efímera, ya que se hace potencialmente hostil aprisionada en los innumerables pasillos idénticos y estrechos del sistema (por no hablar de la angustiosa imagen de repetición obsesiva de los prismas en los márgenes). Por lo tanto, y a diferencia del proyecto de *La Villette* o del Cannaregio, que sí tenían carácter de plaza y grandes espacios libres y aprovechables, nos enfrentamos a algo salvaje y selvático en medio de la ciudad civilizada: un *espacio del absurdo*, un auténtico *animalario* para hombres o *humanario* urbano. O, si se prefiere, un *laberinto* (recordemos que estos sistemas no son necesariamente espacios de pérdida en los que no se encuentre la salida).

[54] De los 2.711 prismas, la mayoría de ellos –los que superan la altura para sentarse en ellos– no son ocupables ni en su interior ni en su cubierta (no está permitido caminar sobre ellos). Si calculamos la superficie de unos aproximadamente 2500 prismas no transitables, hablaríamos, si nos situásemos en una posición exclusivamente práctica, de 5.560 metros cuadrados de suelo céntrico de Berlín de puro muro o masa no aprovechable.

El patrón de comportamiento de este sistema consiste en la repetición obsesiva de un prisma en posición reticular, cuya variabilidad estaría en sus alturas y excepcionalmente en su inclinación. Al tener el prisma anchura similar al pasillo en sección el lleno es en cierto modo el negativo del vacío. El resultado es un espacio pixelado en red, emparentado con las analogías del mundo digital que inauguraron en los años 70 ciertos artistas (recordamos al hilo de esto la obra de Vjeneslav Richter *Reliefometer F*. de 1971 mencionada en la primera parte de la investigación).

Figura 27. RICHTER, V. *Reliefometer F.* Colección Getulio Alviani, Milán.

La escultura de Richter –que es una materialización de sus infinitas topografías posibles– se asocia al arte cinético. Precisamente la recreación del movimiento de las piezas y la topografía artificial asociada va a ser una de las ideas motrices del Memorial de Berlín[55]. Por ello, el proyecto plantea no una sino dos cotas de referencia de los prismas, que a su vez definen "dos superficies topológicas y ondulantes marcadas por las cubiertas y las bases de

[55] Richard Serra, coautor del proyecto inicialmente, jugaba con el movimiento de sus esculturas en *Torqued ellipses.*

los pilares"[56] según sugiere Eisenman en su artículo "The Silence of Excess". Por ello, se manifiestan dos topografías: la aérea, luminosa y agrietada de las cubiertas; y la sombría y oculta del terreno, que deja de tener relación con el relieve real de la ciudad. Entre ambas superficies se manifiesta, continua el arquitecto, una "zona de inestabilidad"[57] que nos recuerda a la imagen poética que dibuja Ernst Bloch de Berlín en su libro *Spuren Berlin* (*Visiones de Berlín visto,* 1932). Allí se describe una ciudad asentada precariamente sobre arena y un antiguo pantano. Así, la imagen literaria de Berlín sobre un suelo "movedizo" onírico sería coherente con la hondonada del suelo del Memorial de hasta -2,4 metros con respecto al perfil de la calle. La consecuencia de este hundimiento es que la mayoría de los prismas nacen por debajo de la línea de tierra de la calle, emergiendo de un subsuelo donde antes había, imaginariamente, suelo (como sucede con la iglesia de Lalibela en Etiopía o con la *House XI* de Eisenman).

Por añadidura, se da otra operación esencial, especialmente visible en las fronteras del proyecto, donde hay prismas cada vez menos elevados conforme nos acercamos a la calle. En algunos casos observamos la cubierta del prisma enrasada en el suelo (como una alfombra); y en otros casos esta tapa ni siquiera muestra su huella. La periferia, a ratos evitada en las visiones de otros laberintos –para aspirar al infinito–, y con frecuencia rotunda y

[56] EISENMAN, P. "The Silence of Excess", en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*. Verona: EBS Editiorale Bortolazzi, 2005. (Trad. del A. Cita original: "*This is achieved through the denial of the ground as a datum reference. Instead, there are two topological and ondulating surfaces marked by the tops and the bottoms of the pillars. These define a zone of instability*").
[57] *Ibid.*

cerrada, se muestra aquí suave y porosa. En una actitud de ensoñación se podría entonces sugerir que los prismas (antes ocultos) van emergiendo bajo tierra conforme el terreno se va hundiendo.

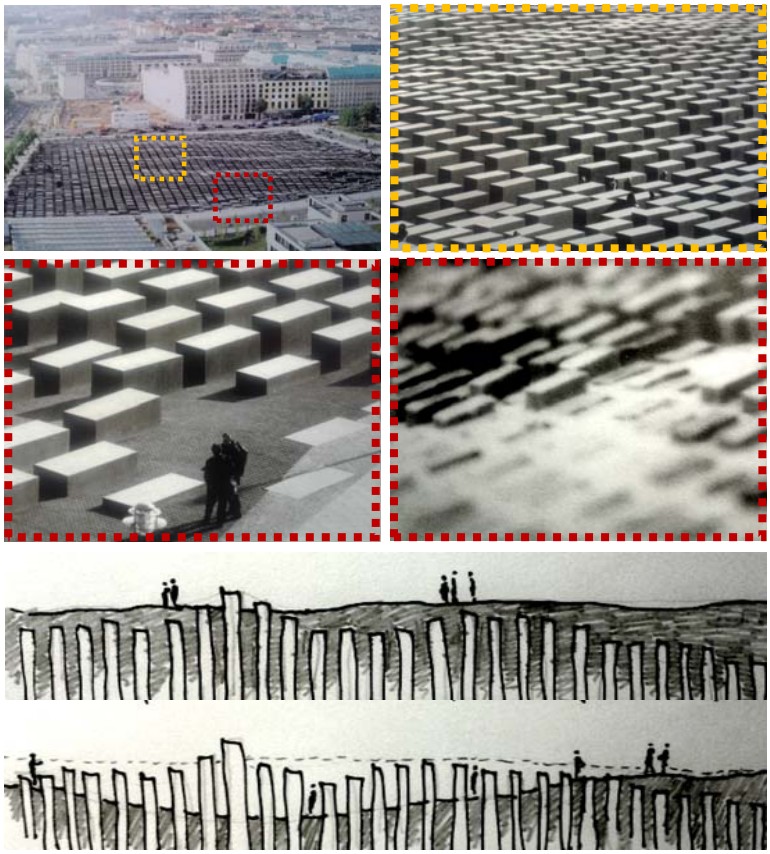


Figura 28. Imagen superior izquierda: Memorial contextualizado (finito). Imagen superior derecha: zoom del Memorial descontextualizado (infinito). Imágenes intermedias: zonas periféricas del Memorial (foto BINET, H.; maqueta EISENMAN, P.). Imagen inferior: esquema en sección de sistema antes y después de su desenterramiento parcial imaginario (dibujo del Autor).

De acuerdo con esta visión, todos estos prismas estarían profundamente enraizados. Luis Fernandez Galiano tuvo en su día esa intuición

al describir en su artículo "La memoria y sus laberintos" los prismas del Memorial "como icebergs de hormigón que emergen del inframundo"[58]. Dicho de otro modo, se podría entender este sistema, como un *laberinto infinito* y *enterrado* que sale a la luz parcialmente en una operación arqueológica; como la *cantera* recuperada que Eisenman buscó en *La Villette*, Verona y Venecia; y como lo oculto revelado propio de lo siniestro, de acuerdo con la intuición de Anthony Vidler sobre la *House XI.*

5.3.3. La memoria del megalito

El simbolismo de este espacio nos abre las puertas a más interpretaciones aparte de las esbozadas hasta ahora, ninguna de ellas satisfactoria ni definitiva. La obra *El triunfo de la muerte* de Peter Brüeghel el Viejo nos ayudará a esbozar una primera aproximación. En la escena principal del cuadro los moribundos caminan empujados y en desorden resistiéndose a su fatal destino mientras los muertos (veteranos) les aguardan en actitud estática. Pronto los hombres y mujeres aún vivos, singulares y vestidos, se transformarán en esqueletos casi idénticos y desnudos; con leves variaciones de posición y altura, y apiñados de pie en una escena de masificación opresiva. De hecho, cabe pensar que se trata no solo del triunfo de la muerte sino del de su *uniformidad*. A partir de este detalle del cuadro podemos revivir una pesadilla análoga trasladada al Memorial, donde sus casi idénticos prismas –con leves variaciones de altura y puntualmente de inclinación– representarían

[58] FERNANDEZ GALIANO, L. "La memoria y sus laberintos", en *El PAÍS* 10/05/2005. Fuente: http://elpais.com/diario/2005/05/10/cultura/1115676001_850215.html

cristalizaciones abstractas, uniformes y desnudas de la multitud de muertos (recordando la masificación de la muerte del pogromo): esqueletos (o lápidas) de pie en lugar de tumbados.

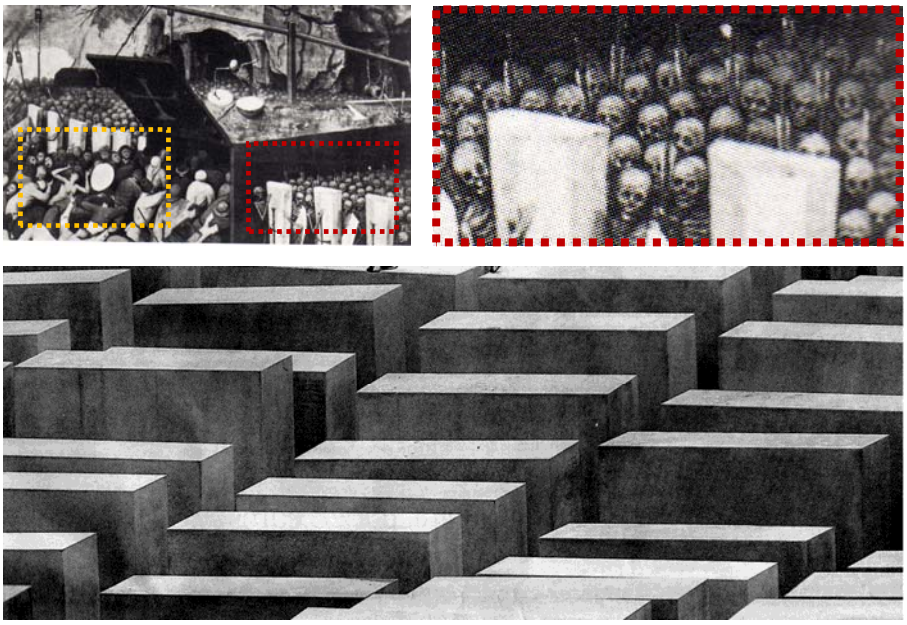


Figura 29. Imagen superior: BRÚEGHEL EL VIEJO, P. Detalle de *El triunfo de la muerte.* Imagen inferior: EISENMAN, P. Detalle del Memorial en Berlín.

Este primer acercamiento puede ser complementado por otro más enraizado en el inconsciente colectivo. En una mirada contemporánea, asociaríamos cada prisma del lugar a la imagen del pixel. Pero en paralelo algunos sentiríamos lo atávico y lo atemporal, al pensar en monumentos megalíticos de carácter ritual (como los conocidos en Stonehenge en Inglaterra o en Carnac en Francia). La antítesis de esta idea podría ser representada por el crítico del arte Hanno Rauterberg, que no estaría de acuerdo en esa percepción, tal y como recoge en su artículo sobre el Memorial "Building site

of remembrance": "Algunas personas podrían recordar a las piedras megalíticas, como esas de Bretaña […]. Pero esas asociaciones no cuadran con la perfección industrial del monumento"[59].

Figura 30. Alineamientos en Carnac (Francia).

Efectivamente, los monumentos neolíticos están construidos mediante piedras de geometrías imperfectas, y se puede alegar en consecuencia que la relación entre estos y los perfectos prismas de hormigón de Berlín no es coherente. Ahora bien, también se puede defender que el bloque monolítico de hormigón es la versión contemporánea del menhir de piedra: el megalito y el pixel no tienen inscripciones ni significado aparente, y ambos se repiten obsesivamente dentro de un sistema. Coincidiendo con Rauterberg en que los

[59] RAUTERBERG, H. "Building Site of Remembrance", en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*. Verona: EBS Editiorale Bortolazzi, 2005. (Trad. del A. Cita original: "*Some people may be reminded of the megalithic standing stones, like those in Brittany […]. But these associations do not quite tally with the industrial perfection of the stelae*").

prismas no deben ser asociados a mensajes concretos (el simbolismo del espacio no nos lo permite), sí creemos en la posibilidad de una resonancia psíquica que despertaría al arquetipo dormido del monumento megalítico. Por otro lado el monumento a partir de una piedra, manipulada o no, simboliza según varios autores la eternidad del ánima desde tiempos inmemoriales, y así estaría codificado en nuestro inconsciente colectivo. De este modo lo describe Marie Louise Von Franz:

> "Los antiguos germanos por ejemplo creían que los espíritus de los muertos continuaban viviendo en sus monumentos de piedra. La costumbre de colocar piedras en las tumbas puede arrancar, en parte, de la idea simbólica de que algo eterno permanece en la persona del muerto […]. Aunque el ser humano difiere lo más posible de una piedra, el centro más íntimo del hombre se paree de modo especial y extraño a ella […]. En ese sentido, la piedra simboliza lo que, quizá, es la experiencia más sencilla y profunda: que el hombre puede tener en esos monumentos en que se siente inmortal e inalterable"[60].

Por ello no desechamos leer el prisma como una versión contemporánea del megalito; como algo que simboliza no ya la uniformidad de la muerte en cadena (analogía dolorosa) sino el ánima eterna (analogía esperanzadora) del cuerpo efímero. Así, la idea de la muerte y de las almas de los difuntos estarían presentes sin necesidad de explicación alguna. Y esto nos comienza a encajar con las reflexiones de Vidler en su artículo "Después del fin

[60] VON FRANZ, M. L. "El proceso de individuación", en JUNG, G. C*. et al. El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995. 209.

de la línea" sobre otros prismas; los que, repetidos y seriados, emergían del proyecto de la plaza del Cannaregio tratados, como vimos previamente, como "megalitos", "sepulcros de personas anónimas" y "monumentos a héroes desconocidos"[61].

La propuesta de Eisenman en el Cannaregio, que no era un proyecto funerario, sugiere a Vidler a finales de los años 80 imágenes de tumbas, megalitos y monumentos. Con el tiempo transcurrido desde esas reflexiones, casi parecería como si parte del artículo del crítico norteamericano fuese la memoria genética del proyecto del Memorial –esta vez explícitamente mortuorio– que saldría a la luz en 2005. En cualquier caso, y al margen de esta posibilidad, lo cierto es que si Vidler interpretó los volúmenes del Cannaregio como "megalitos silenciosos", no descartamos extender esta asociación a este rincón de Berlín. De este modo estaría también poblado de tumbas anónimas, como unos silenciosos menhires contemporáneos recuperados de otra época. O quizás, sería más adecuado pensar en *casas-tumba anónimas* –como también sugería Vidler en su artículo–; en una auténtica ciudad en miniatura de muertos dentro de una ciudad de vivos. El visitante, como un Gulliver gigante en Lilliput, recorrería así esos prismas (como si fuesen bloques de viviendas) asumiendo que está en un sistema extraño, en una ciudad "gobernada por sus propias leyes" como nos recuerda Rauterberg en su artículo.

[61] VIDLER, A. "Después del fin de la línea", en *ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.* Nº 270. Madrid: COAM, 1988. 94-95.

5.3.4. La memoria cartesiana

Si el Memorial es concebido como una ciudad dentro de Berlín, un siguiente paso sería analizar su trama. A diferencia de las complejas composiciones en palimptesto de los proyectos de Cannaregio y Romeo y Julieta, esta propuesta se adapta a un trazado haussmaniano. Esto nos introduce en otro tema que trata Eisenman en este proyecto: *la inquietud por lo racional.* El Memorial se dispone en red ortogonal, sin opción de pérdida, lo cual no ahuyenta desasosiego (recordemos que el sistema en retícula en red es a menudo visto como el clímax del pensamiento racional, como irónicamente recogía Lebbeus Woods en su texto "Radical Reconstruction"[62]).

Eisenman alerta en su diseño del peligro de los sistemas cerrados y autárquicos, con unas supuestas trazas racionales; y que pueden sustentarse en unos cimientos irracionales, regresivos y violentos. El arquitecto considera que este tipo de mundos, cuando crecen con demasiada rapidez, entran en un proceso de entropía, destrucción y autodestrucción (quizás haciendo un paralelismo con el atroz contexto histórico que rodeó al Holocausto y a la "industrialización" de la muerte que recuerda Virilio). Y escribe sobre esta lección lo siguiente:

---

[62] WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 21. (Trad. del A. Cita original: "*Orthogonal architectural forms are applications of a dominant system of reasoning that rejects deviations as irrational in principle. In present society, Cartesian logic and its mathematical apotheosis, the orthogonal grid of x, y and z coordinates […] are the common denominators by which differences, contrasts and conflicts of every kind are reconciled*").

> "El proyecto manifiesta la inestabilidad inherente en lo que parece un sistema, una retícula tradicional, y su potencial para disolver el tiempo. Sugiere que cuando un supuestamente ordenado y racional sistema crece demasiado y fuera de control sobre su propósito inicial, en realidad pierde la noción del razonamiento humano. Entonces empiezan a revelarse las perturbaciones innatas y el potencial de caos […]"[63].

La reflexión anterior sugiere que la retícula es la materialización de esa organización "inicialmente racional" pero que comienza a mostrar ciertas anomalías: desde algunos prismas que se desvían del eje vertical hasta los movimientos verticales. Esto provoca que la aparente seguridad de la malla estalle en pedazos, y sobre ello escribe el arquitecto: "La agitación del terreno altera cualquier noción de absoluta axialidad y revela en su lugar una realidad omnidireccional. La ilusión del orden y seguridad en el interior de la retícula y el marco de la calle son así destruidos"[64]. Estas alteraciones se podrían gestionar en un sistema complejo y contradictorio (humano), pero no así en un sistema de lógica unilineal en el que se facilitaría su extinción. Aquí estamos pensando en las alteraciones que comenzó a experimentar el ordenador Hal 9000 en *2001, una odisea en el espacio*. Según esta pesadilla cibernética

[63] EISENMAN, P. "The Silence of Excess", en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*. Verona: EBS Editiorale Bortolazzi, 2005. (El libro no está paginado). (Trad. del A. Cita original: "*The project manifests the instability inherent in what seems to be a system, here a rational grid, and its potential for dissolution in time. It suggests that when a supposedly rational and ordered system grows too large and out of proportion to its intended purpose, it in fact loses touch with human reason. It then begins to reveal the innate disturbances and potential for chaos […]*").
[64] *Ibid.*

imaginaríamos este espacio como un mecanismo autónomo (una inteligencia artificial "primitiva" y no compleja de los años 90 y 2000) gobernado por un ordenador implacable, cuya lógica de movimientos de los pixeles escapase a nuestro control y entendimiento. En ese sentido, esta "ciudad" podría ser entendida como una versión moderna del laberinto donde se aúna lo arcaico del tótem y lo contemporáneo de la máquina viva.

5.3.5. La memoria del sujeto

Antonio Juárez en su artículo "Danzar encadenado" nos recuerda cómo el compositor y artista John Cage exploró las posibilidades de lo aleatorio y lo condicionado en la serie *Ryoanji*. Esta consistía en unas trazas de dibujo libres pero sorteando unos cantos rodados a modo de obstáculos colocados en el papel. Como en un juego, las piedras se van colocando en distintas posiciones, y las trazas se mueven libremente pero sorteando los obstáculos de un modo no previsible: a veces apurando la cercanía al obstáculo, casi tocándolo; o a ratos pasando de largo lejos. Una vez retirados los cantos en el dibujo final, las huellas de los lápices de distintas durezas y grosores se van superponiendo unas a otras, revelando las distintas estelas de movimiento de este circuito.

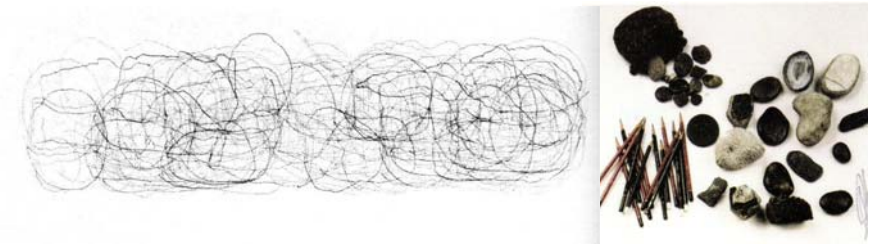


Figura 31. CAGE, J. Serie *Ryoanji* de John Cage de 1992. Imágenes recogidas en JUAREZ, A., en "Danzar encadenados".

Si cada uno de los visitantes dejase su huella en el Memorial de Berlín –como los lápices de la serie de Cage– y luego retirásemos los prismas-obstáculo, visualizaríamos un sistema de trazas libre/restringido emparentado con el de *Ryoanji*. El movimiento horizontal de los individuos recorriendo el *humanario*, con innumerables posibilidades y variaciones (pero también con restricciones) se superpondría así al movimiento vertical del suelo y techos de los prismas.

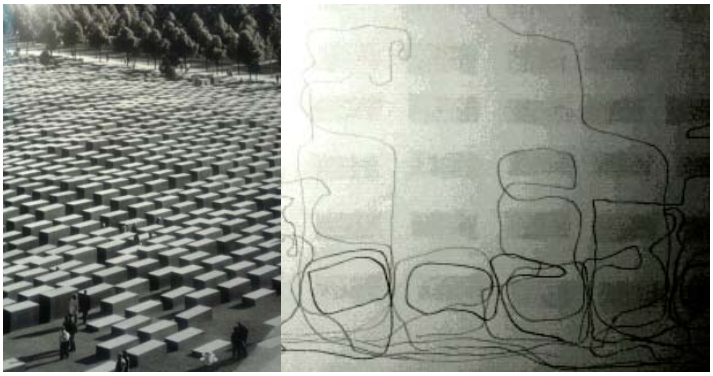


Figura 32. Imagen izquierda: interior y periferia del sistema. Se observan más personas en la periferia que en el interior. Imagen derecha: boceto del autor aplicando la táctica gráfica de Ryoanji sobre la planta del memorial. Las líneas representan itinerarios virtuales de personas, más densos en la periferia (zona inferior de dibujo) que en el interior (zona superior).

Con todo, ese derecho al desplazamiento horizontal no se ejerce con la misma frecuencia en todos los recorridos del circuito. En la periferia del sistema los prismas no nos cubren, pero poco a poco –y aquí aprovechamos la metáfora de Hanno Rauterberg, que compara en su artículo al Memorial con un "mar de piedras"– nos vamos sumergiendo hasta que en su zona más interior nos cubre totalmente. De hecho, examinando distintas imágenes semiaéreas de la serie de fotos de Héléne Binet del libro *Holocaust Memorial Berlin*, se deduce que los visitantes frecuentan más la orilla del circuito que sus profundidades (así lo intentamos reflejar en el boceto que presentamos aplicando la táctica gráfica de *Ryoanji*). Además, en el núcleo más recóndito de topografías más elevadas (hay zonas de prismas de hasta 5 metros) las personas allí ubicadas apenas se detectarían. Fernandez Galiano, en su artículo sobre el Memorial, describe este camino iniciático de fuera a dentro del recinto como sigue:

> "[…] deslizándose entre bloques de hormigón que conforman un enloquecedor laberinto de orden, fluido como un campo pautado de lava volcánica, para descender a un submundo exacto y opresivo: un rito de paso inevitablemente asociado con la muerte, agobiante al internarse en el bosque geométrico mientras los bloques se hacen más altos, se pierden las referencias urbanas circundantes y sólo puede verse un retazo de cielo"[65].

Si uno se adentrase demasiado, el único foco de tranquilidad sería la referencia a la calle que nunca se pierde: siempre hay al menos una visión de

[65] FERNANDEZ GALIANO, L. "La memoria y sus laberintos", en *El PAÍS* 10/05/2005. Fuente: http://elpais.com/diario/2005/05/10/cultura/1115676001_850215.html

periscopio que la alcanza ya que los recorridos no tienen interrupciones visuales. Pero en lo más profundo del sistema, las fachadas de Berlín están demasiado lejos. ¿Con quién nos podemos cruzar en cada una de las encrucijadas en esas zonas tan alejadas? Allí las personas aparecen y desaparecen de un modo imprevisible. Por añadidura, el aumento de la densidad de masa prismática en altura, que hace que los pasillos parezcan cada vez más estrechos y sombríos, acentúa la sensación de claustrofobia. Y esta inquietud del interior de la hondonada no da tregua al visitante, como sugiere también el propio Eisenman en su artículo sobre el Memorial: "[…] la serenidad y el silencio percibidos desde la calle se rompe por la interna densidad claustrofóbica, que da poco respiro al envolver al visitante que entra en el lugar"[66]. Por su parte, Fernandez Galiano también incide en la idea de esa fobia espacial, a pesar del orden y apertura al exterior del Memorial:

> "Monumento y plaza, figura y fondo, este cruce entre la escultura y el paisaje es en realidad una instalación excavada, arquitectónica y urbana, que somete al espectador a la desorientación y al extravío. Perdido en una malla regular, y atrapado en un pasaje abierto, el visitante siente angustia en el orden, y claustrofobia sin enclaustramiento, percibiendo a través del cuerpo y los sentidos la presencia del mal en un mundo reglado"[67].

[66] EISENMAN, P. "The Silence of Excess", en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*. Verona: EBS Editiorale Bortolazzi, 2005.
[67] FERNANDEZ GALIANO, L. "La memoria y sus laberintos", en *El PAÍS* 10/05/2005.

Figura 33. BINET, H. (Fotografías). Imagen izquierda: cruce de personas en las encrucijadas. Imagen derecha: visión de la calle desde el interior del sistema, en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*.

Realmente, en otro tipo de ciudad o en ciertos barrios de metrópolis contemporáneas, este sistema se convertiría una auténtica "ratonera" y no sería recomendable explorarlo. Y si bien en el civilizado centro de Berlín del siglo XXI es un espacio que atrae, eso es hasta cierto punto; quizás en el sentido literal de "hasta cierto punto". Continuando con la metáfora del mar, casi todos los visitantes se mojarían los pies en la orilla, muchos se adentrarían hasta una cierta semiprofundidad, y los menos continúan hasta zonas donde uno se sumerge. Por lo tanto, no se puede decir que este inmenso espacio sea siempre ocupable. Al contrario, existen fronteras virtuales que cada sujeto establece según sus umbrales de claustrofobia. Así, cada uno de nosotros podría dibujar en este *humanario* su propio mapa de los distintos espacios mentales: los *heimlich* en la periferia y los *unheimlich* en el interior. En esa topografía, el paso de lo familiar a lo siniestro sería tan suave e imperceptible como sus curvas de nivel. La consecuencia de ello es que el sistema, aunque aparentemente abierto y permeable, plantea resistencias a una colonización

total, como si planease una imperceptible amenaza. O mejor dicho, como si estuviésemos en una tierra de nadie, en una posición a caballo entre la inquietud y sus opuestos. De esta manera nos podemos enfrentar a este espacio desde una posición de sosiego y reflexiva, desde una de euforia, o desde una actitud de desasosiego. Esto nos invita a identificar, por ejemplo mediante las fotografías captadas por Héléne Binet, la siguiente visión caleidoscópica de las actitudes de diversos visitantes del Memorial: los únicos puntos de color en un mundo de grises:

- *Juego:* la vida sigue, y a pesar de la gravedad de los recuerdos del espacio, por qué no permitir que los niños (y adultos) jueguen en este laberinto y lo hagan suyo.
- *Reflexión:* el espacio invita a una reflexión necesaria para una comprensión imposible.
- *Pérdida e inmersión*: la bajada a la hondonada recordaría a una inmersión al inconsciente individual y colectivo.
- *Tacto:* el principal sentido en los laberintos del mundo del muro. La estrechez de los corredores y la cada vez mayor altura de los prismas generan en el interior espacios de cierta penumbra que favorecen la prevalencia de este sentido.

Figura 34. BINET, H. (Fotografías). Diferentes actitudes de visitantes, de arriba abajo y de izquierda a derecha: reflexión, juego, tacto, inmersión y pérdida, en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*.

5.4. LA RESISTENCIA DEL LABERINTO

Poniendo frente a frente *Les villes de demain* (*Les spirales-pontes* y *Les ondes*) de Parent y el Memorial de Eisenman, podemos destacar que todos ellos son sistemas emparentados con lo laberíntico: el primero unidireccional y el segundo bidireccional. Como tales, ambas propuestas muestran las imágenes propias de lo siniestro y lo dionisiaco de este arquetipo, tales como la repetición del módulo de recorrido y el circuito. También serían sistemas cerrados: las ciudades del mañana de Parent no tocan apenas el suelo, y carecen de accesos claros desde la tierra, permaneciendo como sistemas ensimismados; en cuanto al Memorial, su autarquía es muy sutil, ya que tras su aparente permeabilidad se esconde un mundo tan cerrado y oculto como un océano. Al hilo de lo anterior de algún modo los dos sistemas son vinculados con metáforas del mar. Así, Parent define a sus ondas como "océanos petrificados" (en sección) mientras que críticos como Rauterberg se imaginan el Memorial de Eisenman como un "mar de piedras".

Las grandes diferencias las hemos nombrado en los títulos de los epígrafes: los circuitos de Parent son aéreos y danzarines (como Dioniso); el de Eisenman –originariamente enterrado– va emergiendo oníricamente, poco a poco evocando lo siniestro (lo oculto que se revela). Al fin y al cabo los primeros hablan de la vida, de la "ciudad del mañana" de vivos, y el segundo es una ciudad de muertos

En cuanto a las prescripciones arquitectónicas desobedecidas comenzamos por la relación del proyecto con el contexto. El Memorial no es precisamente un parque o plaza integrada en la ciudad. Su vocación no es esa, a pesar de tener un tamaño en altura humilde. Aunque tampoco imaginamos a la ciudad del mañana de Parent en armonía junto a una ciudad (realmente no

se presenta esa opción en los dibujos del arquitecto francés, que la representa aislada). Sobre la ocupabilidad, la dureza del Memorial en cuanto a materiales y la presencia predominante de las galerías –por no hablar de su claustrofobia– hacen que sea más que inhóspito habitar dentro. Solo la periferia, como una playa, ofrecería una tregua permitiendo un descanso y un habitar urbano. Por otro lado la funcionalidad o sentido tampoco es el objetivo prioritario en los dos casos (si excluimos lo ritual de lo funcional en el caso del Memorial). Del proyecto de Parent nada sabemos de su interior, y del de Eisenman tampoco podemos arrojar mucha más luz, a pesar de ser totalmente visible.

Terminamos el análisis de estos quebrantamientos con dos diferencias entre ambos casos en cuanto a ausencias o presencias: el usuario no es visible en la ciudad del mañana de Parent; y sí lo es en el Memorial, que sí lo necesita (como *humanario*). Lo contrario sucede con el arquitecto, que desaparece del Memorial, que aparenta ser un sistema autónomo regido por leyes extra humanas; y sí tiene una fuerte presencia en *Les villes de demain*, (Parent firma con su nombre en los carteles de la acción *Affiches*).

La siguiente tabla, como en capítulos anteriores, trata de reflejar las variables detectadas en estos casos así como las narrativas propuestas:

Imágenes de experiencia estética (Variable A)		Parent		Eisenman
A1-Deformación	**A1**	Superficies helicoidales y curvas	**A1**	Superficie de bases y cubiertas de prismas
A2-Mezcla contra natura				
A3-Inversión de escala				
A4-Circuito	A4	Superficie exterior de los puentes-ondas	**A4**	Pasillos del Memorial
A5-Multitud				
A6-Animado-inanimado				
A7-Déjà vu	**A7**	Módulo de recorrido repetido	**A7**	Ritmo monótono de prismas
A8-Herida				
A9-Asco atávico				
A10-"Caja negra"	A10	Sin contacto con el suelo	**A10**	Núcleo como un *humanario* opaco

Subversiones arquitectónicas (Variable B)		Parent		Eisenman
B1-Fragilidad estructural				
B2-Precariedad de la envolvente				
B3-Anomalía formal				
B4-Opacidad				
B5-Degradación				
B6-Invasión				
B7-Inadaptación al entorno	**B7**	No llega a la ciudad, y no se adaptaría	**B7**	Elemento hostil en ciudad

B8-Incomodidad, inocupabilidad			**B8**	Sistema que solo puede ser recorrido
B9-Afuncionalidad	**B9**	Función poco clara	**B9**	Función ritual
B10-Pérdida				
B11-Fobia espacial, peligro			**B11**	Claustrofobia
B12-Ausencia de habitante	**B12**	No hay habitantes		
B13-Ausencia de arquitecto			**B13**	Espacio autogenerado

Narrativa (variable C)	**Parent**	**Eisenman**
	Les spirales-pontes y *Les ondes* siguen una narrativa poética trazada por Parent en los carteles "publicitarios" de su acción de *Affiches* en varias calles de Madrid. En estas imágenes se representan estas formas como la profecía de una "arquitectura del mañana" con forma de "océanos petrificados".	La narrativa de Eisenman toca varios temas: el sistema infinito y desenterrado; la superposición de la rigidez ortogonal en planta y la flexibilidad de movimientos en sección que anuncian la anomalía; y la convivencia de la imagen ancestral del megalito y la contemporánea del sistema cibernético.

Tabla 1. Fuente propia.

A punto de finalizar este último capítulo, tenemos que ir más allá de Parent y Eisenman y recuperar a otros creadores analizados en esta tesis. El hecho es que la figura del laberinto ha sido recreada o diseñada por todos ellos: las excursiones de Matta-Clark por las cloacas subterráneas de Paris; los túneles del proyecto *Underground Berlin* de Woods; el *Labyrinth of Recycled glass* de R&Sie; el Memorial al holocausto de Eisenman; la *Citta clocea temporale* de Supersudio; y los circuitos de *Demain la terre* de Parent. Esta circunstancia no la buscamos al principio de la investigación; para nosotros el laberinto no era un hilo conductor que relacionase a estos autores. Pero el hecho es que ese hilo de Ariadna existe, y conforme íbamos avanzando con los casos a estudio, surgían ramificaciones que siempre llevaban a este arquetipo. Quizás esto no es tan casual: el laberinto se resiste a desaparecer y aprovechará la más mínima oportunidad de emerger cuando se juegue con el inconsciente y el desasosiego.

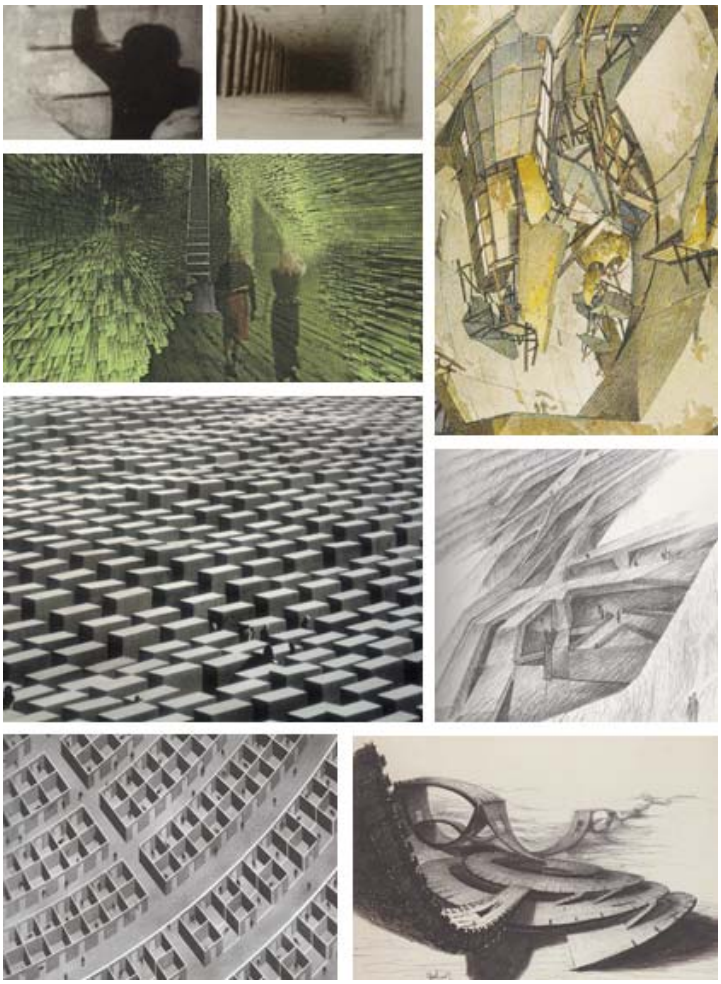


Figura 35. Laberintos-circuitos contemporáneos. MATTA-CLARK, G. *Soul Paris*, WOODS, L. *Underground Berlin*, R&SIE(N) *Labyrinth of recycled glass,* EISENMAN, P. Memorial en Berlín, PARENT, C. *Demain la terre*, SUPERSTUDIO *Cittá clocea,* PARENT, C. *Les pontes-ondes.*

6. CONCLUSIONES

6.1. RESPUESTAS A LAS HIPÓTESIS DE PARTIDA

- Retorno del horror al arte

En la primera parte de la investigación se ha seguido el rastro de uno de los diversos signos del espíritu de nuestro tiempo; una sombra proyectada a raíz del "divorcio entre el hombre y su decorado" (como sugería Albert Camus en *El mito de Sísifo*): el horror psicológico en lo estético. El reconocimiento de lo sublime en el Romanticismo propició su reactivación, para finalmente desatarse en el siglo XX empujado por la colección de traumas psicológicos, sociales, bélicos y existenciales que impactaron en el hombre moderno**.**

A partir de allí, hemos realizado un ejercicio de *arqueología* de este fenómeno en el arte y la literatura, desde lo contemporáneo a lo primigenio, en busca de sus evoluciones y sus cepas más antiguas. En ese recorrido nos hemos encontrado con el *horror a cara descubierta*, como es el caso del *entartete Kunst* o arte degenerado y lo grotesco (un grito dionisiaco indisimulado). Pero también nos hemos topado con el *horror encubierto* y velado relacionado con las categorías de lo *dionisiaco* (tal y como entendía Nietzsche esta fuerza, camuflada en lo apolíneo y vinculado a la euforia) y aquel propio de lo *siniestro* (insertado en lo doméstico y vinculado a la calma). Esto nos determina una zona de investigación de un sentimiento variable y con matices, que se podría situar en distintas posiciones dentro de un triángulo cuyos vértices serían la calma, la euforia y el horror puro o pesadilla.

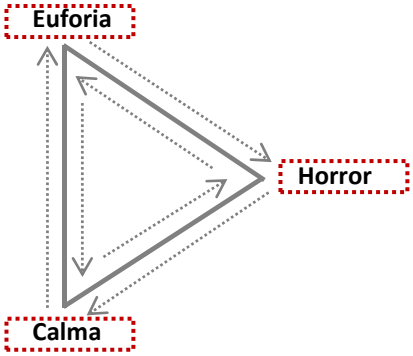


Tabla 1. Fuente propia.

A su vez, se han ido desgranando una serie de temas o imágenes primordiales provenientes de las dos categorías estéticas objeto de estudio –lo dionisiaco y lo siniestro–, que en su mayoría han sido tomadas prestadas de Freud, Hocke y Trías, siendo el resto una propuesta personal del autor. Estas imágenes arcaicas se han relacionado con sus *alter ego* contemporáneos, reforzando la idea de la gran tenacidad de estas en un inconsciente colectivo y atemporal. De este modo, el horror podría resurgir en lo estético de un modo no reconocible (pero remotamente familiar) disfrazado con atributos modernos. Así como de la imagen del robot o de la imagen virtual podrían llegar resonancias de la *ambigüedad entre lo animado e inanimado* propia del ancestral tótem, otro tipo de emparejamientos serían posibles: *herida o amputación de sacrificio ritual-destrucción del cuerpo moderno*; *mezcla dionisiaca* contra natura-*hibridación genética*; déjà vu-*clonación genética*; *juego de escala grotesco-gigantismo o enanismo genético; asco atávico-náusea contemporánea; circuito ritual-circuito digital; deformación grotesca-deformación genética; horda dionisiaca-multitud urbana; camera obscura-caja negra*.

- La negatividad en la arquitectura

Las imágenes de lo perturbador, conviviendo con otras muy distintas e incluso opuestas, poblarán el arte y la literatura del siglo XX y además invadirán ciertos territorios de otros campos creativos como el cine o la música. La arquitectura mantendrá en principio un alto grado de resistencia frente a este asalto, a pesar de sus fuertes vínculos con el arte. Pero esa solidez no podrá impedir que aparezcan pequeñas fisuras permitiendo imperceptibles infiltraciones de lo inquietante, que encontrará en este campo –una vez vencidas sus defensas– a un "huésped" propicio. Al fin y al cabo, la arquitectura (al menos una parte de ella), en su vocación de atrapar el poliédrico espíritu de su época, no puede dar la espalda a una de sus caras. Así, como un "cuerpo", somatizaría una serie de traumas, personales, familiares y colectivos. Por otra parte, entendemos que se producen dos "vías de agua" que permiten la infiltración de lo inquietante en la arquitectura, viniendo la primera a través de su proximidad al arte. En ese campo tanto el *entartete Kunst* como el arte de un horror más disimulado podrán ejercer una cierta influencia a través de sus imágenes (por ejemplo, de los dominios de lo dionisiaco y lo siniestro).

Esta contaminación puede llegar de un modo directo sin la intermediación del arte mediante una segunda vía. Los estados de ansiedad del ciudadano (y, por qué no, del arquitecto) podrían así impactar en la arquitectura manifestándose en aspectos que tienen que ver con el *habitar*. Esto diferenciaría nuestro campo de observación de los diseños arquitectónicos objeto de estudio de Vidler, inquietantes pero en general con cierta vocación de ser habitables (en una obra de vanguardia de los años 80 y 90 del pasado siglo, construida o que aspiraba a ello) y en los que lo

desasosegante tiene que ver sobre todo con la sombra de lo siniestro estético y psicológico. En nuestro caso desplazamos el foco a otra familia especialmente permeable a este tipo de influencia y capaz de conducir la inquietud en grados mayores de intensidad.

De cara a identificar nuestro *constructo*, debemos comenzar por nombrarlo, y de hecho lo hemos ido haciendo de varios modos. Por un lado lo entendemos como una *entartete Architektur* o arquitectura "desviada", importando el nombre de su homólogo en el arte (que a su vez lo tomó prestado del término médico *Entartung*: degeneración o enfermedad). Creemos además que una de las misiones de este tipo de producciones sería la de psicoanalizar su época, de modo análogo a ciertas obras de arte. Y para detectar sus neurosis nada mejor que recurrir a un paciente en un estado extremo, en una situación límite arquitectónicamente hablando: esto nos determinaría el segundo nombre: *arquitectura extremófila*. Por otro lado, dentro de la Arquitectura Radical hay un territorio que el crítico Frédéric Migayrou denominó, pensando en el Monumento Continuo y en *Las doce ciudades ideales*, "Arquitectura negativa". Nosotros no vemos esa familia como exclusiva de Superstudio ni de la Arquitectura Radical. Por el contrario, entendemos que se ha dado antes y después de ese periodo: de Piranesi y Boullée al propio Woods, pasando por nombres como Hermann Finsterlin, Roberto Matta, Frederick Kiesler, entre muchos otros muchos (herederos del carácter de "lo terrorífico" en la arquitectura que Blondel identificó en el siglo XVIII). Por ello *arquitectura negativa* sería el tercer nombre planteado y el que entendemos más completo.

En cualquier caso, se nombre como se nombre, esta familia sería aquella proclive a recrear imágenes de lo dionisiaco y lo siniestro del arte; pero también a quebrantar una serie de prescripciones arquitectónicas mínimas,

cuestionando la filantropía propia de la disciplina; y a apoyarse en una narrativa que creemos es imprescindible en este caso. Estos tres aspectos o variables han sido detectados en los distintos casos a estudio analizados, que también nos sugieren otras conclusiones. En ese sentido, creemos encontrarnos más que con una producción (que no es frecuente) con un estado de ánimo subterráneo, latente e inconstante, que a ratos se manifiesta en una ensoñación arquitectónica. Pero aún más escasa es su materialización, ya que en general hablamos más de algo imaginado que construido. Y sobre todo, es sumamente heterogénea, siendo el único hilo conductor lo *torcido* y el *trastorno* (y además la *ironía*).

- Lo dionisiaco y la utopía negra arquitectónica

Del mismo modo que el cielo necesitaba el contrapunto del infierno, la búsqueda de la utopía –que surge con el declive de la hegemonía religiosa y su promesa celestial– necesitará su contrario. Así, en una hipotética tercera parte del libro sobre la utopía de Tomás Moro[1], el explorador Raphael Hythoday descubriría también la *isla de Distopía*. Nos la podríamos imaginar colmatada de espanto, con detalladas normas opresivas, sumisiones, rebeliones y castigos; y también con precisas descripciones de diseños arquitectónicos y urbanos, (del mismo modo que la novela original de Moro) que facilitarían un tipo de habitar inhóspito y desasosegante. Asimismo podríamos evocar el horror de esa isla enmascarado de humor para hacerlo soportable. Aquí

[1] MORO, T. *Libro del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía.*

entraríamos de lleno en la tradición moderna del humor negro y la atracción hacia el *reductio ad absurdum* varias de cuyas raíces llegan al Bosco y J.J. Grandville y cuyos hitos en la literatura del siglo XX fueron las obras de Kafka y Beckett entre otros. De hecho, en la investigación hemos detectado en todos los creadores estudiados experiencias en las que la ironía se solapaba con la arquitectura (con la excepción de Eisenman en su Memorial).

Teniendo la tradición utópica un íntimo vínculo con la arquitectura y el urbanismo, cobra sentido que la distópica también se transmute en estos campos, en territorios que hemos encontrado durante nuestra indagación bajo diversas denominaciones: *utopía negra* (Bloch), *utopía negativa* (Menna), *anti utopía* (Superstudio) o *collage* (Rowe, aunque en este caso es menos subversivo). Es en este tipo de mundos extraños y poco familiares donde entrevemos un caldo de cultivo para que lo dionisiaco (en su mezcla de horror y humor) se revele en la arquitectura, ya que hemos identificado varias de sus imágenes propias (recogidas del mundo del arte) en ciertos casos analizados. Ahora bien, estas no son exclusivas de la distopía, y también se pueden manifestar en lo doméstico y en el mundo del laberinto. A continuación repasamos las imágenes detectadas, las cuales configuran la primera variable (A del 1 al 5) a tener en cuenta en este tipo de propuestas:

> *A1-Deformación*. Esta imagen dionisiaca no es exclusiva de ningún territorio doméstico, distópico o laberíntico, y la encontramos en todos ellos: en la *Mosquito Bottleneck house* de R&Sie, en las especies de Woods en ciertas invasiones urbanas, en los laberintos como el de Sicilia, Serra, Kiesler (estos dos últimos fragmentos de esa figura) y en los suelos y techos de los prismas del Memorial de Berlín de Eisenman.

A2-Mezcla contra natura. Adivinamos esta situación cuando se entreteje el edifico convencional/familiar y el invasivo/extraño. En ese tipo de escenas se intuye un eco dionisiaco relacionado con el "acoplamiento entre opuestos" que obsesionó al Manierismo (fascinado por la figura grotesca e híbrida del Minotauro). En cuanto a los casos a estudio referenciales podríamos incluir los distópicos Monumento Continuo (Superstudio) y las especies invasivas de Woods en ciudades como Sarajevo, Zagreb o Berlín; y, en un terreno más doméstico, añadimos las acciones *Bingo* o *Conical interect* (Matta-Clark) donde lo familiar se encuentra con anómalas incisiones.

A3-Inversión de escala. El grotesco juego de escalas se hace patente en ciertas fantasías en las que el edificio convencional invadido queda empequeñecido o engrandecido al lado del cuerpo invasor. Nombramos varias distopías urbanas en esa línea: los contextos convencionales de Superstudio al lado del Monumento continuo y los escenarios urbanos junto a las especies de Archigram o Woods. En terrenos más disciplinares, también recordamos las operaciones de *scaling* de Peter Eisenman en sus proyectos de Cannaregio y *La Villette*.

A4-Circuitos. Hemos divisado este tema en los *humanarios* o *animalarios para humanos*. Este tipo de mecanismos arquitectónicos, diseñados para el recorrido o incluso para el encierro expresarían la derivada negativa del itinerario ritual del laberinto dionisiaco. Se manifiestan tanto en su versión de superficie (su cara festiva) como en su versión de castigo y catacumba (como lugar de culto en lo grotesco

o “lo que es de la gruta”). Varios de los casos estudiados pertenecientes a esta familia serían los siguientes: *Les spirales-pontes* y *Les ondes* (sistemas entre ciudad y laberinto unidireccional, de Parent), *Labyrinth of Recycled glass* (R&Sie) y el Memorial del Holocausto de Berlín (Eisenman).

A5-Multitud. El inmenso Monumento Continuo podría ser imaginado albergando una inabarcable e incontrolable multitud. De este modo, la demofobia podría llegar a activarse ante su asalto a metrópolis ya de por sí superpobladas. Otros casos afines podrían ser las torres de Fuller y Shoji Sadao en Harlem, Nueva York.

- Lo siniestro y la anomalía doméstica arquitectónica

Quizás el mismo desmontaje del cielo y su otra cara, el infierno aludido previamente, justificase la vocación cada vez más clara de la arquitectura hacia la búsqueda por encima de todo de la casa práctica, cómoda y habitable por antonomasia, como un pequeño jardín o casa soñada. Su contrapunto inconsciente y necesario se detecta en ensoñaciones como las dibujadas en las *Cartas a una música* de Rilke, de las que Bachelard se imagina “un 'negativo' de la casa, una inversión de la función de habitar”[2]; o, en otras palabras, una casa que dejó de estar amparada por Hestia. Según esta pesadilla doméstica, las imágenes de lo siniestro (categoría vinculada a lo familiar) podrían

[2] BACHELARD, G. *La poética del espacio.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. 74.

manifestarse en ambientes de domesticidad anómala. Pero estas visiones, como sucedía con las de lo dionisiaco, desbordarán ese escenario, pudiendo instalarse también en la distopía urbana y el laberinto. Continuamos así con las conclusiones sobre la variable referida a este tipo de imágenes (A del 6 al 10):

A6-Ambigüedad animado-inanimado. Esta imagen se detectaría básicamente en propuestas con reminiscencias organicistas, y aparece en nuestra investigación en ambientes de lo doméstico (*Endless house* de Kiesler, *Mosquito bottleneck* de R&Sie) y en situaciones de invasión urbana que evocan lo parasitario (como las criaturas cibernéticas de Woods, muy en especial en *Siteline Viena* y en Sarajevo).

A7-Déjà vu. Se circunscribe a la repetición obsesiva, y la hemos encontrado sobre todo en el último capítulo dedicado a los circuitos (Memorial de Eisenman, *Labyrinth of Recycled glass* de R&Sie, *Les pont-ondes* de Parent).

A8-Herida. En principio acotada al ámbito doméstico (el caso más claro sería el de Matta Klark) sin embargo se muestra en ciertas operaciones de Woods contra la ciudad; y en el laberinto cuando este se presenta fragmentado (como es el caso de la *Endless house de Kiesler, las torques ellipses* de Serra o la *Mosquito bottleneck* de R&Sie).

A9-Asco. Se manifiesta en algunos casos de arquitectura doméstica como en la *Mosquito bottleneck* de R&Sie y en algunas de las especies invasivas de Woods de aspecto parasitario o de costras o tejidos en descomposición.

A-10. "Caja negra". Imagen autárquica característica en ciertos circuitos-laberinto (Memorial de Eisenman) en el Monumento Continuo de Superstudio y en los *free spaces* de Woods. En un contexto más cercano a lo real y construido, los centros comerciales de Parent también experimentan esa asociación.

El siguiente cuadro a modo de conclusión relacionaría los tres géneros considerados en le investigación (casa-trampa, ciudad invadida y circuito) con las especies identificadas (casa rota, casa biológica, ectoparásito, colmena, circuito aéreo y circuito semienterrado) y con las diez imágenes primordiales estudiadas de lo dionisiaco y lo siniestro como variable de la inquietud estética. Comprobamos que los temas de ambas categorías se reparten en los tres géneros establecidos del siguiente modo:

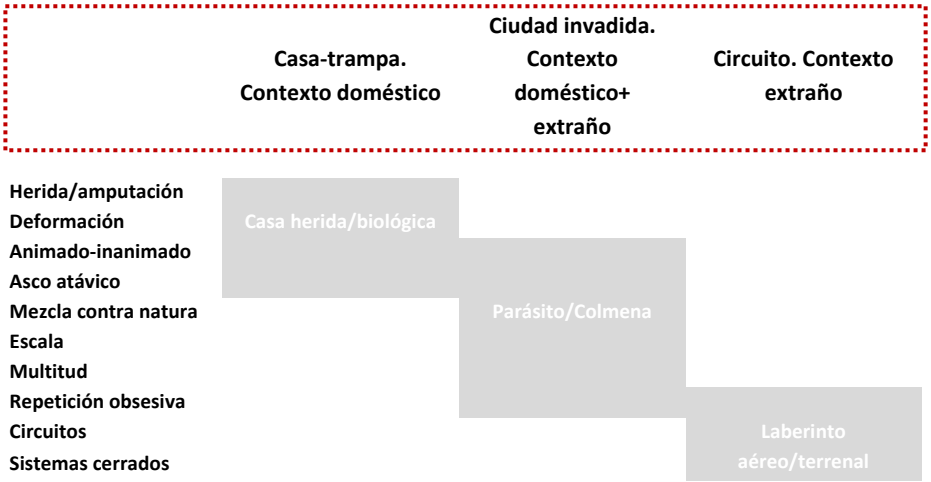


Tabla 2. Fuente propia.

- Subversiones de la arquitectura

Las arquitecturas objeto de estudio subvierten todo lo que tenga que ver con el carácter filantrópico de la producción (incluso imaginada). Así, hemos comprobado que los casos a estudio seleccionados se recrean en quebrantar distintas prescripciones arquitectónicas, yendo más allá de los aspectos estético-psicológicos de lo dionisiaco y lo siniestro (y retroalimentándose así la inquietud por la convivencia del atributo arquitectónico negativo y el estético-psicológico). Las desobediencias detectadas, que configuran la segunda variable (B) a tener en cuenta en este tipo de proyectos, son las siguientes:

B1-Fragilidad estructural o peligro de la seguridad tectónica. Los ejemplos más ilustrativos de inseguridad estructural los encontramos en los espacios cortados (incluso en su estructura) de Matta-Clark y en los objetos cibernéticos de Woods.

B2-Precariedad de la envolvente. En estos espacios prevalece lo inacabado y lo no cerrado. Las *srabs* de Woods y otro tipo de pieles mal ensambladas de especies invasivas muestran una carencia total de estanqueidad. Por su parte Matta-Clark lo que más ataca es precisamente la piel del edifico, cuestionando su protección y seguridad.

B3-Anomalía formal. Esto se hace especialmente visible en escenarios donde lo doméstico y familiar de la casa o la ciudad convive con lo extraño. Las grietas de las acciones de Matta-Clark o las viviendas de Woods con sus invasiones internas ejemplificarían este tipo de imágenes.

B4-Opacidad. Este tipo de lugares cerrados y autárquicos los vinculamos a una imagen personal de la "caja negra" y la claustrofobia, como es el caso del Monumento Continuo y de ciertos laberintos del último capítulo.

B5-Degradación. Se detectan espacios en los que se juega con la imagen del asco y de la amenaza a la salud en la *Mosquito Bottleneck* (tanto por la presencia del insecto como por el aspecto viscoso de la casa) así como en las especies invasivas de Woods de apariencia parasitaria o de costra.

B6-Invasión. Calles y plazas de ciudades habitadas son ocupadas por elementos arquitectónicos invasivos. Pero también se invaden edificios existentes en operaciones análogas a una acción de parasitismo externo (a través de la fachada) o interno. Woods se especializa en este tipo de operaciones, así como Matta-Clark con sus ocupaciones domésticas a través de un cuerpo virtual.

B7-Inadaptación al entorno. Aspecto fuertemente relacionado con el anterior, pero extensible prácticamente a todos los casos expuestos. Ninguno de ellos se integraría de modo armónico en un contexto urbano o natural.

B8-Incomodidad, inocupabilidad. Cumplirían esta cualidad los *free spaces* de Woods, los suelos inclinados de Parent… pero también prácticamente todos los casos analizados, salvo el Monumento Continuo, de cuyo interior nada sabemos.

B9-Afuncionalidad. Espacios no útiles, carentes de significado Los *free spaces* de Woods serían un claro ejemplo: espacios absurdos, listos para negociar con la incertidumbre.

B10-Pérdida. Este tema es prácticamente exclusivo de ciertos circuitos.

B11-Fobia espacial, peligro. Ejemplos de estas emociones podrían darse en el proyecto de Woods *Lower Manhattan* y Matta-Clark en *Office-Paris* (vértigo) o la exacerbación de otras fobias espaciales, como ilustra el Monumento continuo y su "vértigo horizontal".

B12-Ausencia de habitante. Gran parte de los proyectos estudiados carecen de la imagen del usuario habitándolos. Citamos a varios de ellos: el Monumento Continuo, los cuerpos arquitectónicos de Woods, *Les spirales-pontes, Les ondes* y la *Mosquito Bottleneck*.

B13-Ausencia de arquitecto. Esta desaparición es especialmente evocada en los proyectos de vocación "auto organizada" de Woods, en el Monumento Continuo y en el Memorial de Eisenman.

Tras el análisis de los casos a estudio concluimos que todos en mayor o menor medida cumplimentan varios de estos quebrantamientos, siendo el arquitecto que más número acapara Woods. Por otro lado, y pensando en la versatilidad de lo dionisiaco y lo siniestro, que pueden adoptar muchas caras, postulamos que estas imágenes podrían vincularse, tratadas como "desobediencias", a temas propios de lo dionisiaco. Pero también deberíamos pensar en lo siniestro. Allí intuimos dos posibles temas a aportar entre esta serie de subversiones: las "invasiones", cuando lo invadido es el edificio-ciudad convencional, por la presencia de lo familiar y cotidiano; y las "ausencias" (de

usuario o arquitecto), como nostalgias que nos recuerdan al vacío lacaniano *(das Ding).*

- Narrativas

Se comprueba que junto a las imágenes del arte (dionisiaco y siniestro) y las de la arquitectura analizadas anteriormente, la narrativa tiene un peso específico a la hora de incorporarse en este tipo de proyectos. El caso más intencionado es sin duda el *storyboard* del Monumento Continuo realizado por Superstudio, pero otras propuestas podrían tener su propio *storyboard* (por nuestra parte planteamos una propuesta personal de narración resumida para cada proyecto).

- Huellas de lo inquietante, del horror, de lo dionisiaco y de lo *unheimlich* en la crítica de la arquitectura moderna

La arquitectura del desasosiego (de la que la *arquitectura negativa* sería una de sus ramificaciones) se ha sentido siempre y no es exclusiva de ninguna época (así como en el siglo XX tampoco es propio de ninguna década); sobre todo por el carácter subjetivo y cambiante del criterio estético y psicológico de cada individuo y de la sociedad. Pero sí es cierto que de cara a la producción teórica, *The Architectural Uncanny* (1992) de Anthony Vidler supone uno de los grandes hitos en cuanto a la toma de conciencia de este género. Por ello nos apoyamos en la fecha de la publicación de esta obra para comparar (antes y después de esta y de modo muy sintético y a modo de conclusiones) la dirección del pensamiento sobre el horror en lo arquitectónico en las décadas objeto de estudio. Comenzamos con las reflexiones anteriores a la obra de Vidler:

Ernst Bloch recurre a lo *unheimlich* al referirse a la metrópolis en su ensayo "La ansiedad del ingeniero", pero de un modo muy indirecto (alude a lo siniestro cuando habla de la "luz artificial" de la ciudad). Décadas después, Mike Davis interpretará que Bloch fue el precursor de este término en lo urbano. Y volviendo a Bloch, el Bosco es también reivindicado por él como padre de los "infiernos llenos de risa" de la utopía negra.

Coop Himmelblau (Wolf. D. Prix) proclama en la acción *La arquitectura debe arder*: "No queremos excluir de la arquitectura todo lo que sea inquietante".

Superstudio escribe en su artículo sobre teoría la anti-utopía "sólo en el horror hay esperanza". Y Además, recurren a El Bosco y sus infiernos como referente conceptual.

Koolhaas afirma que "el muro de Berlín, sugería que la belleza de la arquitectura es directamente proporcional a su horror".

Salvo en el caso de Bloch (tangencialmente arquitectónico) la expresión *unheimlich* no aparece en el vocabulario de este tipo de reflexiones o proclamas. Sí se menciona el horror, lo inquietante, y se reivindica la figura del Bosco. En cuanto a las alusiones a los siniestro, estas se darán como apuntábamos con mayor frecuencia a partir de 1992, después de la publicación de *The Architectural uncanny.* En nuestra indagación hemos recopilado tres ejemplos, dos de los cuales incorporan por añadidura la teoría de la utopía negra de Bloch:

Michael Menser, en su artículo "We still do not know what a building can do", habla del concepto de*"Unheimlichkeit"* para referirse a las "*injections, scabs, scars, and new tissue*" que explora Lebbeus Woods en su propuesta *Radical reconstruction*. Menser cita como fuente *The Architectural uncanny* de Vidler.

Mike Davis en su obra *Dead cities* se refiere también a la misma obra de Vidler para asociar lo siniestro o *unheimlich* a la metrópolis distópica imaginada por Ernst Bloch en su ensayo "La ansiedad del ingeniero". Asimismo, rescata la teoría de la utopía negra de Bloch citándole.

Giovanni Corbellini, analizando la *Mosquito Bottleneck* de R&Sie también se apoya en el término de "lo siniestro" (*Das Unheimiche*) en la obra *Bioreboot* aludiendo a Vidler. *The architecture of R&Sie*. En cuanto a R&Sie citan las atmósferas de la utopía negra citando a Davis pero no a la fuente primaria, Bloch.

Estos testimonios son coherentes con la teoría de Anneleen Masschelein sobre la expansión o "canonización" de lo siniestro a partir de los años 90 del siglo XX, como término adecuado no solo para dar soporte teórico a ciertas propuestas arquitectónicas de esa década y posteriores fechas (como de hecho se da) sino para revisar con este apoyo conceptual proyectos de los años 70.

6.2. APORTACIONES DE LA TESIS

Desde nuestro punto de vista consideramos que esta investigación aporta los siguientes aspectos al cuerpo de investigación relacionado:

- Se amplía el espectro de las imágenes de lo siniestro que Vidler propone en la arquitectura (*disección, ambigüedad animado-inanimado, Déjà-vu*, y los *sistemas cerrados*). Por nuestra parte, proponemos añadir a los anteriores el *asco* que identificara Kant (para vetarlo) y que recupera Trías para vincularlo, en el campo estético, a esta categoría. Además de estas imágenes, proponemos incorporar como temas de lo siniestro la ausencia del habitante o del arquitecto.

- Se aumenta el abanico de imágenes de lo perturbador al incorporar a lo siniestro la influencia de lo *dionisiaco*, que no es explícitamente explorado por Vidler. En este caso aprovechamos el parentesco entre lo grotesco y lo dionisiaco que establece Hocke en su indagación sobre el Manierismo, y recuperamos las imágenes de lo grotesco en lo estético (como la *ampliación de escala* –que Eisenman denomina *scaling*–, la *hibridación* y el *dolor o deformación*) para extrapolarlas a la arquitectura como temas propios de lo dionisiaco. A estas añadimos una propuesta personal para incluir en este grupo dos imágenes como el *circuito* y la *multitud.* Asimismo, las imágenes de las subversiones arquitectónicas son tratadas como temas propios de lo dionisiaco.

- En los cimientos de la investigación se hace un esfuerzo en vincular los horrores contemporáneos y los ancestrales, para entender su pulsión –

que va más allá de algo coyuntural– en la producción del arte del siglo XX (y su contaminación en la arquitectura).

- Se han enlazado un grupo de creadores y de proyectos dispares y los hemos asociado dentro de un *constructo* del que hemos definido sus parámetros y que denominamos como aportación *arquitectura negativa*, (extendiendo la expresión de Mygayrou sobre Superstudio a otras producciones anteriores y posteriores al grupo italiano), expresión con nexos pero diferenciada del *Architectural Uncanny* que exploró Vidler; aunque podría tener otros nombres que también proponemos como *arquitectura desviada* (*entartete Architectur*) o *extremófila.*

- Se incorporan/ordenan una serie de quebrantamientos de prescripciones arquitectónicas que, sumados a las imágenes del desasosiego del mundo del arte, cuestionan junto a estas los paradigmas de la arquitectura.

- Sondeando los orígenes de la distopía, reivindicamos las raíces en la utopía negra de Bloch, y en obras referenciales como *Un autre monde* de J.J. Grandville y sobre todo en *El Jardín de las delicias* del Bosco.

- Dentro de las especies de esta arquitectura, otra aportación personal es la propuesta de la recuperación de la denominación *humanario* (tomando prestado el nombre de la publicación del mismo nombre de Julio Cortázar, Sara Facio y Alicia D'Amico), concepto derivado de animalario, para cierto tipo de espacios (circuitos rituales, cárceles) diseñados para un *habitar negativo*.

- Se rastrea la influencia de Vidler y su aportación sobre lo *unheimlich* en la arquitectura en varios análisis sobre producciones posteriores a su obra *The Architectural Uncanny:* Corbellini sobre R&Sie, Mike Davis sobre la ciudad de Ernst Bloch, Menser sobre la obra de Woods.

7. EPÍLOGO

I

Lo sublime ha evolucionado y se ha adaptado conceptualmente al siglo XX (pensamos en Lyotard y en Eisenman) alejándose del origen kantiano o burkiano. Sin embargo en las relecturas de lo siniestro de finales del siglo XX, aunque enriquecidas y complejizadas, reconocen no solo la raíz sino la influencia hoy en día de Freud como gran referencia en la estética (y de Vidler en la arquitectura). Por este motivo no podemos garantizar el grado de pervivencia del imaginario propuesto en esta indagación. Dicho de otro modo, tras leer las distintas fuentes consultadas, al constatar la corta vida en la reflexión de lo siniestro como concepto psicológico-estético (en comparación con otros temas de la estética) y su carácter vivo, la sensación que se tiene es que está por culminarse una reconsideración total de esta categoría acorde con la denominada era poshumana: un reajuste que incluso cuestione ciertas imágenes freudianas. Solo por ilustrar con un ejemplo a qué nos referimos, quizás la ambigüedad animado-inanimado acabe dejando de ser invocada como tema de lo siniestro del siglo XXI (cuando el robot humanoide deje de ser una rareza y se convierta en cotidiano).

A estas caducidades se sumarán, y ya se están incorporando, nuevos temas de lo siniestro del siglo XXI propuestos por ciertos pensadores en las tres últimas décadas del siglo XX (Lacan, etc) así como por otros autores del mañana. Y en cuanto a lo que nos concierne aquí, la arquitectura, entendemos que la esencial visión de Vidler es análoga al punto cero que tuvo la estética con la mirada de Freud. En ese sentido, planteamos esta investigación en una zona inestable entre algo consolidado pero también entre algo nuevo por venir. Por ello no podemos desvincularnos de la seguridad conceptual Freud-Trías-Lacan-Vidler, pero también en un futuro habrá que aventurarse hacia

algo más desconocido, con todos los riesgos que eso conlleva, en busca de las metamorfosis de esta categoría estética en la arquitectura.

II

La octava hipótesis de esta indagación proponía lo siguiente: "La misión de estas arquitecturas desviadas no es impugnar la arquitectura y mucho menos acabar con ella, como sugiere la tesis de Hegel sobre el fin de la arquitectura en su Estética. Por el contrario, son necesarias válvulas de escape del arquitecto". Esta hipótesis no ha sido respondida tentativamente en las conclusiones de esta tesis por su marco indemostrable, y por ello reflexionaremos sobre esta posibilidad en el presente epílogo. La pregunta que queremos desarrollar es, al fin y al cabo, cuál puede ser el principio motor que impulse la creación de las propuestas objeto de estudio. Antes de esbozar una respuesta tratemos de resumir una serie de intuiciones que hemos ido construyendo durante esta exploración para identificar –desde un ángulo más subjetivo que en las conclusiones– este *corpus* arquitectónico:

- Del mismo modo que lo siniestro pertenece a lo angustioso pero no todo lo angustioso es siniestro, se podría sugerir que la arquitectura negativa es *absurda* (en cuanto a su divorcio con el contexto disciplinar, en cuanto a su ironía) pero no toda la arquitectura absurda es negativa.

- La ambigüedad *arquitectónico-no arquitectónico* (de modo análogo a la ambigüedad *animado-inanimado* del maniquí) sería una de las condiciones para plantearse un caso de arquitectura con un potencial de negatividad.

- Las propuestas analizadas aspiran a no tener (otra cosa es que lo consigan) un grado de caducidad en cuanto a su sensación de inquietud. Es decir, se intuye una vocación de atemporalidad en el horror que se intenta construir.

- Estas especies buscan una huida de la realidad arquitectónica en dos direcciones. Por un lado, atacando la realidad doméstica e inocua de la casa y la ciudad y simultáneamente dejándose fascinar por estas, en una relación ambigüedad. Y por otro lado, huyendo de esa realidad hacia el circuito.

- Cuando se interviene en una casa, edificio o ciudad familiar, estas entidades tienden a ser identificadas con símbolos del cuerpo (como los maniquíes o los tótem); esto es, serían considerados cuerpos sustitutivos en una operación psicológica de *metonimia.*

Estas intuiciones constituyen lo que para nosotros serían los rasgos de esta familia que denominamos arquitectura negativa, hija del arte que se recrea en el horror: lo *absurdo*, la *ambigüedad con lo arquitectónico*, la *atemporalidad,* el *ataque o repliegue de la realidad arquitectónica*, y el *simbolismo del edificio familiar.* Pero, ¿por qué ciertos creadores tienen la necesidad de representar una arquitectura con esos atributos? ¿Qué impulsa a recrear una casa anómala, una ocupación urbana ficticia o un escapismo hacia el circuito? ¿Por qué motivo escenificar quebrantamientos arquitectónicos y fobias, jugando con el trastorno y sobre todo con la ironía? Podríamos presuponer en una primera mirada que este tipo de visiones de castigo son fruto del deseo de insurrección (parricida) del inconsciente del arquitecto hacia lo que le es propio y a la vez le oprime: la propia disciplina arquitectónica

con todo el peso de su herencia. Si esa sedición tuviese un motor dionisiaco (en el sentido destructivo y salvaje de la horda) se perseguiría entonces la "muerte" de la arquitectura. Así, estas propuestas tendrían ecos de un canto del cisne de la lenta autodestrucción en este campo profetizada por Hegel. Vidler por ejemplo destaca el proyecto del Cannaregio en Venecia de Eisenman como una metáfora de tal muerte. También hay otras señales que preconizarían dicha agonía: R&Sie anuncia la sustitución del arquitecto humano por el arquitecto poshumano (el robot, el programa informático); Superstudio pretende llegar a un *momento cero* de la arquitectura, a su extinción mediante el Monumento Continuo; Parent, del mismo modo, aboga por una solución final (su arquitectura oblicua), incompatible con posteriores evoluciones y mezclas; Matta-Clark renuncia a construir: solo interviene en edificios existentes hiriéndolos (literalmente); y Woods por su parte rechaza también construir, prefiriendo dibujar sus distopías al máximo detalle, como una realidad paralela.

Ahora bien, en una segunda mirada podríamos considerar (en un impulso dionisiaco más civilizado, como lo fueron sus misterios) una posible necesidad no de "matar" a la arquitectura sino de ampliar su campo de significación mediante la representación de su propio "sacrificio" simbólico, deseo que quizás de un modo consciente o inconsciente se ha ido reactivando tras el paso del Movimiento Moderno. Pero no tanto de un sacrificio "insurrecto", como sugeríamos previamente, sino "ritual". Tal vez estos proyectos anómalos y evasivos tengan entonces que ver con la inquietud del hombre contemporáneo de reinterpretar los desahogos propios de lo *mitológico* y lo *trágico* en nuevos campos, incluida la arquitectura. Así, en un momento dado esta podría trascender su misión natural y convertirse en uno de los cuerpos intelectuales sustitutivos de la tragedia siniestra: buscando una

comunión con la sociedad a través de aspectos primarios que nos unen a todos como el miedo; y recreando quebrantamientos y prohibiciones arquitectónicas (del mismo modo que el mito de *Edipo* exhibía crudamente tabúes como el parricidio o el incesto). Podríamos alegar en contra del parentesco entre lo trágico y esta familia arquitectónica que la ironía y el humor negro de esta última no encajan a priori con las catarsis de lo primero. Sin embargo, quizás hoy en día no sean situaciones tan alejadas: no olvidemos que la inclinación a camuflar lo oscuro y el trastorno que se da en la modernidad no es tanto en la belleza (aquí uno recuerda la tesis de Nietzsche sobre lo dionisíaco encubierto por lo apolíneo) sino en lo absurdo y en la ironía (pensemos en Kafka, Joyce, o Beckett, y en su modo de entretejer el humor y lo trágico).

En definitiva, sean o no rituales estas imágenes, intuimos que en ellas se dibuja una de las pulsiones del arquitecto –utilizando el término freudiano– cuando este, actuando también como artista, se encuentra a solas con la casa y la ciudad, frente a frente. Nosotros la entendemos no como una pulsión de vida, ni de muerte, sino como una pulsión mixta con el poder ambivalente del tótem arquitectónico al que se enfrenta. En este escenario de acción terapéutica, quizás en un primer momento la ansiedad por esa arquitectura existente y paternal que nos observa se dispararía aún más, como si no tuviésemos bastante con la cruda realidad de esta. No obstante, el resultado final podría convertirse en un ejercicio de exorcismo que, en una aproximación al pensamiento paradójico, haría que pudiésemos aliviar o desdramatizar en parte nuestro desasosiego. Y para conjurar el miedo nada mejor que recrear historias no “edificantes” (en el sentido literal del adjetivo), con un discurso mudo –como diría Jacques Rancière– e ilegible por el lenguaje abstracto y no concreto de la arquitectura; un discurso desde el que se balbucean signos de un horror velado y un humor negro.

8-BIBLIOGRAFÍA

8.1. BIBLIOGRAFÍA REFERENCIADA

8.1.1. Libros, ensayos, entrevistas y catálogos de exposiciones

ADORNO, T.W. *Teoría estética.* Madrid: Akal, 2004.

BACHELARD, G. *La p.oética del espacio.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BEAR, L. "Entrevista a Gordon Matta-Clark", mayo de 1974, en MOURE, G. (Dirección) *Gordon Matta-Clark.* Publicación de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 2006. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

BECKER, J. y FLETCHER, J.D. *Lebbeus Woods, Architect*. New York: The Drawing Center, 2014.

BENJAMIN, W. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.

BERGSON, H. *Henri Bergson/Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

BORGES, J.L. *Ficciones.* Madrid: Alianza Editorial, 2003.

BOSING, W. *El Bosco. Entre el cielo y el infierno*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

BLOCH, E. *El principio esperanza I*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.

BLOCH, E. *Literary essays*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.

BLOCH, E. "A Phylosophical View of the Detective Novel", en *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1988.

BOLSTROM, N. y M. ĆIRKOVIĆ, M.M. *Global Castastrophic Risks*. Oxford University Press, 2011.

BRANZI, A. “La arquitectura soy yo”, en JARAUTA, F. MAUBANT, J.L. y MIGAYROU, F. *Arquitectura radical.* Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002.

BURKE, E. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello.* Madrid: Alianza Editorial, 2014.

CAMUS, A. *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.

COOP HIMMELB(L)AU. “La arquitectura debe arder”, en PRIX, W.D. *Himmelblau no es ningún color*. Barcelona: Gustavo Gili. 2010.

CORBELLINI, G. “Anomalies: disturbed and disturbing architectures”, en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).* Milano: 22 Publishing, 2009.

CORTÁZAR, J. *Territorios*. México DF: Editorial Siglo XXI, 1978.

CRAWFORD, J. “Gordon Matta Clark: in Context”, en VON AMELUXEN, H., LAMMERT, A. y URSPRUNG, P. (Editors). *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012.

D´AMICO, A., FACIO, S. y CORTÁZAR, J. *Humanario*. Buenos Aires: Instituto salesiano de artes gráficas, 1976.

DAVIS, M. *Dead Cities*. New York: The New Press, 2002.

DERRIDA, J. “Architecture Where Desire Can Live”. Derrida entrevistado por Eva Meyer, en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

EISENMAN, P. “En Terror Firma. In Trails of Grotextes”, en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

EISENMAN, P. “The Silence of Excess”, en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*. Verona: EBS Editiorale Bortolazzi, 2005.

ELIEL, C. S. *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner*, catálogo de la exposición retrospectiva en Los Angeles County Museum of Art sobre el artista. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art Prestel, 1989.

FREUD, S. "Lo siniestro", en HOFFMANN, E.T.A. *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, Editor, 2008.

FREUD, S. *Tótem y tabú.* Madrid: Alianza Editorial, 2013.

GARGIANI, R. y LAMPARIELLO, B. *Superstudio.* Roma-Bari: Gius, Laterza & Figli, 2010.

GIRARD, C. "Les ritournelles de l'oblique", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (Comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique.* Paris: Cité de l'architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010.

GRAVES, R. *Los mitos griegos I.* Madrid: Alianza Editorial, 1992.

HARAWAY, D. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980´s", en WEED, E. (Editor) *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*. New York: Routledge, 1989.

HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte (vols. I, II y III*). Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.

HENDERSON, J. L. "Los mitos antiguos y el hombre moderno", en JUNG, G. C. *et al*. *El hombre y sus símbolos.* Barcelona: Paidós, 1995.

HEYNEN, H. "The Antinomies of Utopia. Superstudio in Context", en NATALINI, A. *et al. Superstudio: The Middelburg Lectures.* Middelburg: De Vleeshal + Zeeuws Museum, 2005.

HOCKE, G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1987.

JEANROY, A. "Practiquez l´architecture¡ Les ations culturelles de Claude Parent, 1969-1975", en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique*. Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010.

JUNG, C.G. “Acercamiento al inconsciente”, en JUNG, G. C. *et al. El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.

KANT, I. *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa Libros, 2013.

KIRSHNER, J. R. “Entrevista a Gordon Matta-Clark”, mayo de 1978, en MOURE, G. (Dirección). *Gordon Matta-Clark*. Publicación de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.

KOOLHAAS, R. “Postscript. Introduction for new research ‘the contemporary City’”, 1988, en: NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory* 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

LACAN, J. *El seminario de Jacques Lacan. Libro X. La Angustia. 1962-1963*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2006.

LE CORBUSIER. *New World of Space.* New York: Reynal and Hitchcock and the Institute of Contemporary Art, Boston, 1948.

LE CORBUSIER. *Voyage d´Orient 1910-11*. París: Éditions Forces Vives, 1966.

LÜBKE, W. *Geschichte der Architektur*. Verlag: Waltrop, Leipzig, Manuscriptum, 1999.

MACLUHAN, M. y FIORE, Q. *Guerra y paz en la aldea global.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1971.

MENNA, F. “New Behaviors in Italian Design”, catálogo de la exposición “Italy: The New Domestic Landscape”, Museum of Modern Art, New York, 1972.

MENSER, M. “We Still Do Not Know What a Building Can Do”, en WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997.

MIGAYROU, F. “Radicalismes européens” (Radicalismos europeos), en: *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002.

MORIN, E. *Introducción al pensamiento complejo*. México, D.F.: Gedisa Mexicana, 2004.

NATALINI, A. “Superstudio in Middelburg. Avant-garde and Resistance”, en NATALINI, A. *et al*. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Middelburg: De Vleeshal + Zeeuws Museum, 2005.

NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory* 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

NODIER, C. “Piranèse, contes psychologiques, à propos de la monomanie réflective” in *Ouvres complètes de Charles Nodier*, Paris: Eugène Renduel.

PALLASMAA, J. “The geometry of feeling: A Look at the Phenomenology of Architecture”, en: NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory* 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1986.

PARENT, C. “Phénoménologie du mouvement oblique et potentialisme” en *Les entrelacs de l´oblique.* Col. Archirecture “les hommes”. Paris: Edition. Du Moniteur, 1981.

RAMÍREZ, J.A. *Edificios-cuerpo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RAMPERT, F. “Absolutement atypique, résolument moderne”, en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique*. Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010.

RANCIÈRE J. *The Aesthetic Unconscious*. Cambridge: Polity Press, 2010.

RAUTERBERG, H. “Building Site of Remembrance”, en MÜLLER, L y EISENMAN, P. *Holocaust Memorial Berlin*. Verona: EBS Editiorale Bortolazzi, 2005.

ROCCA, A. “Colonies, biotopes and other robotic proliferations”, en CORBELLINI, G. *Bioreboot: The Architecture of R&Sie(n).* Milano: 22 Publishing, 2009.

ROCHE, F. “(Science) Fiction & Mass Culture Crisis”, en DURANDIN, B. y RUBI, A. (Editors). *R&Sie… architects. Spoiled climate*. Basel: Birkhäuser, 2004.

ROWE, C y KOETTER, F. “Collage City”, en: NESBITT, Kate. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory* 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

SIMONOT, B. “L´inclisite: donner lieu à l´utopie”, en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique* Paris: Cité de l´architecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010.

SLOTERDIJK, P. *Experimentos con uno mismo.* Valencia: Pre-Textos, 2003.

SLOTERDIJK, P. *Normas para el parque humano: una respuesta a la carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 2004.

TORALDO DI FRANCIA, C. “Superstudio & Radicales”, en: *Arquitectura radical.* Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002.

TRÍAS, E. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

URSPRUNG, P. “Gordon Matta-Clark and the Limits to Architecture”, en VON AMELUXEN, H., LAMMERT, A. y URSPRUNG, P. (Editors). *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012.

VALÉRY, P. “Discurso sobre la estética”, en *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1990.

VIDLER, A. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992.

VIDLER, A. “Theorizing the Unhomely”, en NESBITT, K. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*.

VIDLER, A. *Warped space. Art, Architecture and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2000.

VIRILIO, P. “Architecture principe”, en MIGAYROU, F y RAMBERT, F. (comisarios) *Claude Parent, l´oeuvre construite/l´oeuvre graphique* Paris: Cité de l´arquitecture & du patrimoine et Éditions HYX, 2010.

VIRILIO, P. *La administración del miedo*. Madrid: Editorial Pasos Perdidos en coedición con Barataria, 2012.

VIRILIO P. y BAJ E. *Discurso sobre el horror en el arte*. Madrid: Casimiro libros, 2013.

VON AMELUNXEN, H. "Gordon Matta Clark-scribe", en VON AMELUXEN, H., LAMMERT, A., URSPRUNG, P. (Editors). *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2012.

VON FRANZ, M.L. "El proceso de individuación", en JUNG, G. C. *et al. El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós, 1995.

WOODS, L. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997.

8.1.2. Artículos en revistas y en portales digitales

ARCHITECTURE PRINCIPE (Claude Parent y Paul Virilio), "Architecture príncipe", en *L'Architecture d'aujord'hui,* Vol. 39, Nº 139, septiembre de 1968. 75-76.

CONTRERAS, K. "Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime", en *rita_*. Madrid: octubre de 2015.

DERRIDA, J. "Por qué Peter Eisenman escribe tan buenos libros", en *ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.* Nº 270. Madrid: COAM, 1988.

ESPUELAS, F. "La última sonrisa de la materia. Matta-Clark en el Reina", en *ARQUITECTURA COAM. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, Nº 346. Madrid: ArquitecturaCOAM, 2006.

ESPUELAS, F. "Un futuro sin memoria", en *DC, Revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Nº 24, *Verbo conjugado*. Diciembre de 2012.

FERNANDEZ GALIANO, L. "La memoria y sus laberintos", en *El PAÍS* 10/05/2005. http://elpais.com/diario/2005/05/10/cultura/1115676001_850215.html

FULLAONDO, J. D. "Archigram. La nueva imagen", en *Nueva Forma. En la encrucijada del presente: agonía, utopía, renacimiento*. Nº 28. Mayo de 1968.

FULLAONDO, D. “Fuller, al margen de la estética”, en *Nueva Forma*. *En la encrucijada del presente: agonía, utopía, renacimiento*. Nº 28. Mayo de 1968.

JUAREZ, A. “Danzar encadenado. La última coreografía de Merce Cunningham y John Cage”, en *ARQUITECTURA COAM. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.* Nº 343. Madrid: ArquitecturaCOAM, 2006.

MAAK, N. “Claude Parent: the supermodernist”, https://032c.com/2011/the-supermodernist-architect-claude-parent/

SANCHEZ LAMPREAVE, R. “Límites de un apriorismo orgánico”, en *ARQUITECTURA COAM. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Nº 332. Madrid: Arquitectura COAM, 2002.

SPILLER, N. “The great forgetting”, http://lebbeuswoods.wordpress.com/2010/07/17/neil-spiller-the-great-forgetting/ .

SUPERSTUDIO. “La distruzione dell’oggetto”, *IN,* Nº 2-3, 1971

SUPERSTUDIO. “Utopía, Antiutopía, Topía”. *IN,* Nº7, 1972.

VIDLER, A. “Después del fin de la línea”, en *ARQUITECTURA. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Nº 270. Madrid: COAM, 1988.

WOODS, L. “Anty Journey to Architecture (day 2)”, http://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/07/27/anti-journey-to-architecture-day-2/

WOODS, L. “Lower Manhatan revisited”, https://lebbeuswoods.wordpress.com/2012/03/08/lower-manhattan-revisited/

WOODS, L. “Wild Buildings”, https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/07/19/wild-buildings/

WOODS, L. “Inevitable Architecture”, https://lebbeuswoods.wordpress.com/2012/07/09/inevitable-architecture/

WOODS, L. “Exuberant space”,

https://lebbeuswoods.wordpress.com/2011/09/13/exuberant-space/

8.1.3. Tesis doctorales

ALBA, T. *Genealogías de lo siniestro como categoría estética*. Tesis doctoral por la Universitat de Barcelona, 2015.
file:///C:/Users/2574/Downloads/TAR_TESIS.pdf

FOGUÉ, U. *Ecología política y economía de la visibilidad de los dispositivos tecnológicos de escala urbana durante el siglo XX. Abriendo la caja negra.* Tesis doctoral por la Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
http://oa.upm.es/37286/

QUESADA, F. *La caja mágica. Cuerpo y escena.* Tesis doctoral por la Universidad Politécnica de Madrid. Colección Arquíthesis nº 17. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

8.2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

8.2.1. Libros

ADDISON, J. *Los placeres de la imaginación*. Madrid: Antonio Machado, 1991.

BLONDEL, J. *Cours d'architecture ou Traité de la décoration, distribution et constructions des bâtiments* . Paris, 1750.
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85700r

BRAIDOTTI, R. *Lo poshumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.

COLLI, G. *Después de Nietzsche.* Barcelona: Anagrama, 2006.

COLLI, G. *El nacimiento de la filosofía.* Barcelona: Tusquets, 2000.

CHASTEL, A. *El grutesco*. Madrid: Akal, 2001.

DERRIDA, J. *La verdad en pintura.* Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.

DURAND, G. *La imaginación simbólica.* Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

DURAND, G. *Las estructuras antropológicas del imaginario.* México, D.F.: Fondo de cultura económica, 2004.

FREUD, S. *Más allá del principio del placer.* Buenos Aires: Amorrortu, 2016.

JODIDIO, P. *Architecture: Art*. Munich: Prestel Verlag, Munich, 2005.

JONAS, H. *El principio de la responsabilidad: ensayo de una ética para la civilización tecnológica.* Barcelona: Herder, 1995.

KAUFMANN, W. *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

KAYSER, W. *Lo grotesco: su realización en la literatura y la pintura*. Madrid: Antonio Machado, 2010.

KISTEVA, J. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline* . Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2004.

LOVECRAFT, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura.* Madrid: EDAF, 2002.

LYOTARD, J. F. *Leçons sur l'analytique du sublime.* Paris: Galilée, 1991.

MASSCHELEIN, A. *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late Twentieth-Century Theory* . Albany, Nueva York: SUNY Press, 2011.

NORDAU, M. *Degeneración*. Pamplona: Analecta.

OÑATE, T. *El nacimiento de la filosofía en Grecia. Viaje al inicio de occidente*. Madrid: Dykinson, 2004.