

REIA #07-08 / 2017  
298 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Andrés Abásolo Alcázar

Universidad Europea de Madrid. EAID / andres.abasolo@universidadeuropea.es

### *La ansiedad del arquitecto; utopía negra en Manhattan / The Anxiety of the Architect; Black Utopia in Manhattan*

Este artículo explora el fenómeno psicológico-estético de lo siniestro en la Metrópolis en dos planos paralelos. Por un lado en el cuerpo teórico desarrollado por figuras como Anthony Vidler, Colin Rowe, Fred Koetter, Ernst Bloch y Mike Davis, donde se diseccionan las fobias y cicatrices urbanas, la ansiedad del ciudadano (y del arquitecto) y la teoría de la utopía negra. Y por otro lado en un plano de imaginario de la misma categoría, utilizando el caso de Manhattan como escenario ritual de la insurrección contra la metrópolis que experimentan varios nombres de la Arquitectura Radical.

This article explores the uncanny in the metropolis as an aesthetic phenomenon in two parallel levels. On one side in the theoretical corpus developed by Anthony Vidler, Colin Rowe, Fred Koetter, Ernst Bloch and Mike Davis, who analyze the urban phobias and scars, the anxiety of the citizen (and the architect) and the theory of black utopia. On the other side in the plane of the collective imagination of the same category by focusing on the case of Manhattan, as a ritual scenario of the insurrection against the metropolis experimented by various names of the Radical architecture.

---

Siniestro urbano; Manhattan; Anthony Vidler; Colin Rowe; Ernst Bloch; Arquitectura Radical  
/// Urban Uncanny; Manhattan; Anthony Vidler; Colin Rowe; Ernst Bloch; Radical Architecture

Fecha de envío: 17/10/2016 | Fecha de aceptación: 04/12/2016



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. Ahora bien, paralelamente a la atracción por ésta y la euforia que le es propia, el temor hacia ella 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 evocar viejas cicatrices que se han mantenido en nuestra memoria colectiva, como las borradas del mapa y “pecadoras” 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 romanas 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 de dicotomía 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 éste, con sus altibajos, su humanismo y sus dosis de salvajismo, sea sentido cada vez más como algo propio que como algo 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 períodos 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 subrayar los negativos y oscuros, ese sueño de la civilización dará señales de torcerse. Este extrañamiento —o incluso ensañamiento— mezclado con la atracción hacia ella, es parte esencial del caldo de cultivo del estado de ansiedad del hombre moderno. Los orígenes de este tipo de ansiedad y la fobia por lo urbano son expuestos por Anthony 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 Victor 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 urbanas* que resumimos brevemente para contextualizar el soporte científico de estos efectos secundarios de la urbe: la *agorafobia*, identificada por Carl Otto Westpal y Legrand du Saulle, y que Moriz Benedikt define como un “vértigo horizontal”; la *claustrofobia*, desarrollada por Benjamin Ball; las fobias de las emociones definidas por Charles Férés, 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.

El interés por estos fenómenos, endémicos desde entonces, salta del campo de la psicología al campo 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 extrapolarse a la claustrofobia, recuerdo remoto —en nuestra opinión— de la tupida jungla o bosque. Así, casi podríamos hablar 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.

Estos 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<sup>1</sup>. 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”<sup>2</sup>. 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”<sup>3</sup>.

Los síntomas de estos “trastornos psicológicos” o “estados patológicos” serán reflejados con toda su crudeza muy especialmente por el arte

- 
1. 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.
  2. VIDLER, Anthony. *Warped space*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2000. 26 p. (Traducción del autor).
  3. ROWE, Colin y KOETTER, Fred. “Collage City”, 1975. En: NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p.268. (Traducción del autor). El término original usado por los autores es “psychological dislocations”. Lo hemos traducido como trastorno psicológico, término más frecuente que dislocación psicológica.

Figura 1. *Die brennende Stadt* (La ciudad en llamas), 1913. MEIDNER, Ludwig. Detalle superior derecha: personas deformadas. Detalle inferior: edificios deformados.



expresionista, que entendemos como una “fiebre urbana”. Pero este síntoma en el arte indica algo que se acerca a un trastorno más extremo que un mero conjunto de fobias. En ese sentido, Paul Virilio, en una entrevista con el artista Enrico Baj documentada en la obra *Discorso sull’ orrore dell’ arte* (*Discurso sobre el horror en el arte*, 2007), relaciona este tipo de arte con la *pulsión de muerte* (asociada a la figura de *Thanatos*) que desarrolla Freud en su obra *Jenseits des Lustprinzips* (*Más allá del principio de placer*, 1920), contrafuerza de la *pulsión de vida* (vinculada a *Eros*)<sup>4</sup>. Las aportaciones en ese territorio en cuanto a la revelación del miedo del hombre de artistas como Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, George Grosz y Otto Dix entre otras figuras son notables. Sin embargo, dentro de este grupo de pintores, hay uno que hace que la angustia del hombre le desborde y que ésta llegue a contagiar la arquitectura de la ciudad. Esa figura sería la de Ludwig Meidner.

Este pintor es tenido en cuenta por el sociólogo y teórico urbano Mike Davis en su libro *Dead Cities* (*Ciudades muertas*, 2002). En el arranque de esa obra se cita el siguiente texto de 1913 del Meidner que ayuda a

4. BAJ Enrico, VIRILIO Paul. *Discorso sull’ orrore dell’ arte*, Milano: Eleuthera editrice, 2007 (Trad. Esp.: *Discurso sobre el horror en el arte*. 2ª ed. Madrid: Casimiro libros, 2013. 40 p.)

entender su angustia y visiones ante 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”<sup>5</sup>. Ese mismo año el artista ha pintado *Die brennende Stadt* (*La ciudad en llamas*), cuadro que ilustra el angustioso y profético ambiente pre-bélico y pre-apocalíptico en el que se anuncia la pérdida de la dignidad humana: en él los seres humanos torturados se deforman simbolizando esa ansiedad, y la ciudad —la arquitectura— acompaña esa deformación y dolor en sintonía con los cuerpos.

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 de la firme defensa de la ciudad moderna. Ésta no sólo se dará en pleno Movimiento Moderno, sino más adelante. Así, la crítica de arquitectura Kate Nesbitt, en su introducción al artículo de Rem Koolhaas “Postscript: Introduction for New Research ‘the contemporary City’” (Postdata: Introducción a una nueva investigación “la ciudad contemporánea”, 1988), 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 éstas, Koolhaas ensalza su “todavía no reconocible belleza”<sup>6</sup> 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 Leon Krier —defensor de la reconstrucción de la ciudad europea— y Aldo Rossi —coautor de *Città Analoga* (*La ciudad análoga*, 1976), proyecto colaborativo con Bruno Reichlin, Fabio Reinhart y Eraldo Consolascio—. Y, saliéndonos de los ámbitos de la crítica arquitectónica y en busca de referentes de esta actitud no afín hacia la ciudad moderna, Mike Davis, en su obra previamente citada *Dead Cities*, señala la figura de Ernst Bloch. Este filósofo

---

5. ELIEL, Carol. *The apocalyptic landscapes of Ludwig Meidner*. Catálogo exposición retrospectiva en sobre el artista. Los Angeles 1989 .65 y 72 p. Citado por: DAVIS, Mike. *Dead Cities*. 1ª ed. New York: The New Press, 2002. 7. p (Traducción del Autor).

6. KOOLHAAS, Rem. “Postscript. Introduction for new research ‘the contemporary City’”, 1988. En: NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p. 325. La cita textual es: “The contemporary city will be a retro-active manifesto for the yet to be recognized beauty of the late twentieth-century urban landscape”.

asociará —sin apenas mencionarlo— la categoría psicológico-estética de *lo siniestro* (*das Unheimliche*<sup>7</sup>) a la ciudad moderna en sus *Ensayos literarios* (1913-1964), y en concreto en el capítulo escrito en 1929 “La ansiedad del ingeniero”. 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 tecnificada. En ese punto crítico, el ingeniero pasa a entender la ciudad moderna como una entidad con “desapego y distancia a la naturaleza”<sup>8</sup> así como “compleja y vulnerable”<sup>9</sup> 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, actor que finalmente sucumbe a la neurosis y la ansiedad por su posición contra-natura y su complejo de culpa.

Por otro lado, a las visiones “perturbadoras” de la ciudad moderna, se podrían añadir “espejismos” basados en distopías urbanas futuras mezcladas con la realidad urbana presente. Este tipo de visiones serían, entendemos, un ataque encubierto a la metrópolis, imaginándola evolucionada y abocada a un destino inquietante. El mismo Bloch propone en el apartado “Imágenes del deseo objeto de mofa y odiadas...” de su obra *Das princip Hoffnung* (*El principio esperanza*, 1938-1947) como una de las referencias de esta tendencia al ilustrador francés Jean Jacques Grandville<sup>10</sup>, autor de *Un Autre Monde* (*Otro mundo*, 1844), sobre el cual escribe:

“En la cubierta del libro se nos prometen: *transformations, visions, incarnations, acensions, locomotions..., metamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsychoses, aphoteoses et autres choses*. Lo prometido no se cumple en todas sus partes, pero sin embargo el telón se alza ante un criadero utópico de pesadilla”<sup>11</sup>.

7. Mike 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: “The uncanny is precisely that ‘nothingness (non integration with nature) that stands behind the mechanized world’”. “In the ‘Americanized big city’, by contrast, the quest for the bourgeois utopia, of a totally calculable and safe environment has paradoxically generated radical insecurity (*unheimlich*)”.
8. BLOCH, Ernst. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1965 (Trad. Inglés: *Literary essays*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998. 310 p.) (Traducción del Autor).
9. *Ibidem*. 310 p.
10. El verdadero nombre de este caricaturista era Jean Ignace Isidore Gérard. Entendemos que su pseudónimo Grandville (Granciudad) es bastante significativo.
11. BLOCH, Ernst. *Das princip Hoffnung. In fünf Teilen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1959. (Trad. Esp.: *El principio esperanza I*. 2ª ed. Madrid: Editorial Trotta. 2007. 494 p.)

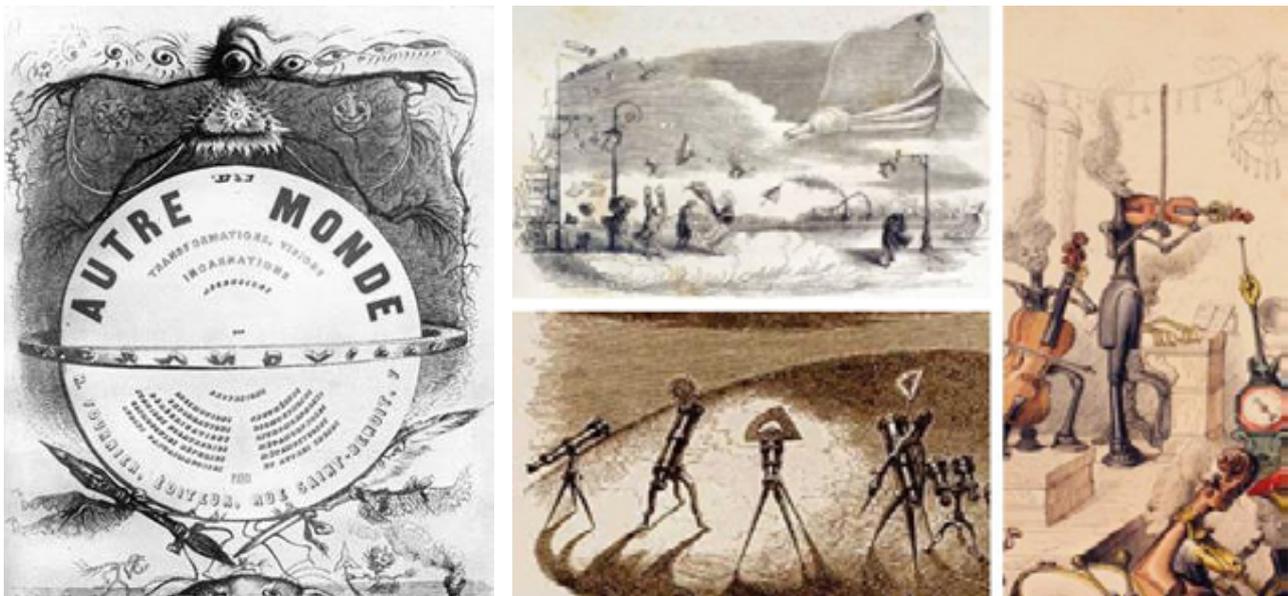


Figura 2. Ilustraciones de *Un Autre Monde* (Otro mundo), 1844. GRANDVILLE, Jean Jacques.

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 como sucede en el delirante mundo de El Bosco, al cual el filósofo sitúa como antepasado conceptual de Grandville<sup>12</sup>. 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 de otro tipo de visiones relacionadas con las nuevas *tecnofobias* modernas como son el insecto-mecanizado gigante (ilustración de 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 asocia con el concepto que denominará “utopía negra”, *ecosistema* de las nuevas especies del horror tecnológico que siente este autor, 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”<sup>13</sup>.

Hasta aquí hemos introducido las visiones muy particulares de este filósofo, crítico con la huella de la tecnología, aunque simultáneamente se

12. Bloch vincula el mundo de Grandville al de El Bosco en la siguiente frase: “Fuera del surrealismo, donde esto se pone de manifiesto es en el montaje del infierno del *paradisum voluptatis* de El Bosco”.

13. BLOCH, Ernst. *Das princip Hoffnung. In fünf Teilen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1959. (Trad. Esp.: *El principio esperanza I*. 2ª ed. Madrid: Editorial Trotta. 2007. 495 p.)

apoye en ella para dibujar un paisaje distópico, que simplemente podría haber ignorado. 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. Asimismo, estas reflexiones no son ajenas a un estado de ánimo que va ganando peso durante el pasado siglo. Nos referimos a la represión de lo familiar y la sobre exposición de un futuro perturbador que encarna la asociación *ciencia ficción-distopía*. Estos mundos —también mundos urbanos— serán recreados por figuras como Aldous Huxley en *Brave New World*, (*Un mundo feliz*, 1931), George Orwell en *1984* (1946), el director de cine Chris Marker en su cortometraje *La Jetée* (1962) y Philip K. Dick en su novela *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, 1968), entre otros. La arquitectura y el campo de la ciencia ficción cinematográfica tendrán una estrecha colaboración<sup>14</sup>, pero más allá de ello, ciertos arquitectos desarrollarán elaboradas distopías en su propia producción proyectual. Uno de los casos más emblemáticos es el Monumento Continuo del grupo de arquitectos Superstudio. En referencia a este proyecto, el crítico de arte Filiberto Menna nos recuerda que está íntimamente vinculado a las reflexiones sobre las “desviaciones” de la utopía esbozadas en 1968 por el mismo equipo. Esta toma de conciencia se hace aún más visible a partir de 1972 cuando, a raíz de la gran exposición en Nueva York del equipo italiano, el propio Menna escribe lo siguiente en la publicación del catálogo de ésta:

“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 liberar al hombre de todas las estructuras formales y morales que le impiden juzgar con libertad su propia condición e historia”<sup>15</sup>.

Por su parte, Superstudio desarrolla su propia versión de la otra cara de la utopía en su artículo “Utopía, Antiutopía, Topía”, de la que seleccionamos los siguientes extractos:

“Por tanto, sólo en el horror hay esperanza [...]. Desde ese sueño me gustaría introducir la larva del averno y los sueños viscosos de Bosch [...]. 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 [...]. Nos negamos, por tanto, a cultivar utopías, flores imposibles sin perfume, frágiles y delicadas [...]. Por el contrario, preferimos cuidar nuestro tropel de monstruos [...]”<sup>16</sup>.

Estas provocadoras ideas de Superstudio (en las que se apela a la mezcla del horror y la esperanza, a lo monstruoso y, al igual que Bloch, al legado de El Bosco) serían varios de los ingredientes básicos de lo que

14. Por ejemplo, Lebbeus Woods colaborará en la película de Terry Gilliam *Doce monos* (1995), parcialmente basada en *La Jetée* de Chris Marker.

15. MENNA, Filiberto, “Catálogo Superstudio. Exposición Nueva York”, 1972. Citado por: TORALDO DI FRANCIA, Cristiano. “Superstudio&Radicales”. En: *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 212 p.

16. SUPERSTUDIO. “Utopía, Antiutopía, Topía”. Revista IN nº7, 1972. 93 p.

ellos denominan “anti-utopía”. Pero dejemos de momento a este equipo, al que recuperaremos al final de este artículo, ya que queremos añadir a este recorrido de reacciones hacia la ciudad una última posición: una que asuma la neurosis por la metrópolis y que no se sitúe en un extremo opuesto de ataque o de defensa de ésta. Este posicionamiento de intermediación podría ser representado en nuestra opinión por Colin Rowe y Fred Koetter en su ensayo citado al principio de este artículo “Collage City” —que precisamente arranca con el análisis de la utopía de Supers-tudio—. 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”<sup>17</sup>. Un deseo que supone aceptar, para bien y para mal, el peso de la tecnología. A su vez, y añadiendo otra variable a su discurso, hablan de la relación presente en el debate de la ciudad entre el pasado y futuro del siguiente modo:

“El conjunto de la humanidad tiende a ser, a la vez, conservadora y radical, preocupada por lo familiar y entretenida por lo inesperado [...]. La dicotomía entre memoria-profecía, tan importante en la arquitectura moderna, podría además ser considerada ilusoria por entero, útil hasta cierto punto pero académicamente absurda si se fuerza”<sup>18</sup>.

Esta dicotomía entre lo familiar y lo extraño podría extrapolarse al enfrentamiento que otros autores establecen entre la ciudad familiar y la ciudad extraña (o moderna), y que sin embargo Rowe y Koetter entienden como algo indisoluble. Además, en este caldo de cultivo 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, Stravinsky, 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 [...]”<sup>19</sup>.

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.

---

17. ROWE, Colin y KOETTER, Fred. “Collage City”. En: NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press, 1996. 268 p. (Traducción del autor). La frase original es: “Perhaps dislocation is a value itself. Perhaps we should have more of it. Perhaps, hopelily embracing technology”. Se ha preferido traducir “have more of it” como “asumirlo más” que como “tenerlo más”.

18. *Ibidem* 271 p.

19. *Ibidem* 286 p.

Figura 3. Serie de fotos de *Anarchitecture*, 1974. MATTA-CLARK, Gordon.



Lo que viene a decir, porque *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* [...]”<sup>20</sup>.

Habiendo profundas divergencias entre la visión de un filósofo como Bloch y de críticos de arquitectura como Colin Rowe y Fred Koetter (el primero cercano a la *tecnofobia*, los segundos asumiendo que la tecnología debe ser abrazada) llama la atención que ambos argumentos tengan una intersección en un concepto como el de la *ironía* (el primero para mezclarla con la utopía, los segundos para huir de ella y predicar una anti utópica ciudad-collage) y en el *trastorno* (como algo negativo para el primero, como algo a asumir para los segundos). También en este terreno común podríamos encontrarnos con Superstudio.

A partir de ahora, y tras esta serie de reflexiones y reacciones de varios autores sobre la ciudad moderna, buscaremos un caso concreto para explorar la relación entre la ansiedad y lo urbano en el que se visualicen los conceptos de la ironía y el trastorno como puntos de encuentro entre tres de las posiciones analizadas hasta ahora: Bloch, Superstudio y Rowe y Koetter. Para identificar ese lugar, recuperamos de nuevo a Mike Davis, el cual en su relectura de la metrópolis delirante de Bloch sugería que éste “debería haber estado pensando en Nueva York”<sup>21</sup>. En nuestro caso, esta metrópolis será la probeta elegida en esta parte final del artículo por su fuerte simbolismo y por la serie de proyectos de carácter distópico que la utilizarán como escenario. Pero antes de abordar estas propuestas arquitectónicas, queremos abrir un paréntesis, y recordar una historia real bien conocida que se abre en 1973 y se cierra en 2001, para

20. *Ibidem* 292 p.

21. DAVIS, Mike. *Dead Cities*. 1ª ed. New York: The New press. 2002. 10 p. (Traducción del Autor).

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 a la mirada del neoyorkino Gordon Matta-Clark en una serie de fotografías de perturbadoras situaciones arquitectónicas y de ingeniería civil —sus imágenes de *Anarchitecture*—, muchas de ellas entre el humor y el horror. Entre las imágenes de este “bestiario”, como una anomalía o accidente más, figuran las torres gemelas del *World Trade Center* inauguradas en los años 70 del pasado siglo, símbolo ambivalente del poder burgués-capitalista. Éstas son una realidad admirada y estigmatizada simultáneamente en su época: el *tótem de tótems* de Nueva York.

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 11S sirve de arranque de *Dead Cities* de Mike Davis, y allí, queriendo reforzar la hipótesis de Bloch sobre la fragilidad de la ciudad, describe que: “[...] el sistema de interdependencia tecnológica —como América descubrió en septiembre de 2001— ha llegado a ser simultáneamente tan complejo como vulnerable”<sup>22</sup>. Pero en esta fecha se descubrirá algo más que la invulnerabilidad de Nueva York: se sentirá sobre todo incredulidad, lo imaginario en lo real o, en otras palabras, *lo siniestro*. 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<sup>23</sup>.

En esta ocasión vez no se trataba de la falsa invasión extraterrestre en Nueva Jersey que emitió Orson Welles por radio en 1937, sino 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 bien conocedor de ella. Como es sabido —tal y como nos recuerda Paul Virilio en su libro *La administración del miedo*— Mohamed Atta, el líder de los terroristas que estrellaron los dos aviones, 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.

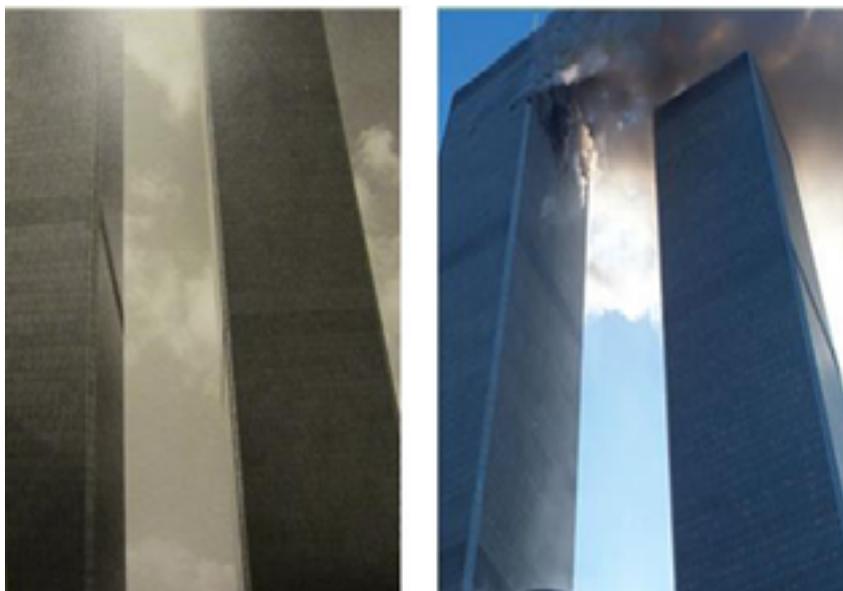
Siendo estos ataques reales una situación extrema de rencor contra la metrópolis personalizada en Nueva York y una de las máximas expresiones de lo siniestro, cerramos este paréntesis, y del final de esta historia nos trasladamos justo antes de su comienzo en los últimos años 60 del pasado siglo. Allí pasamos a considerar otro tipo de reacciones menos extremas y no en lo siniestro real sino en lo siniestro estético y encubierto, entre la utopía y distopía urbana, pero en el mismo escenario totémico de Manhattan. En nuestra visión, entendemos que la ansiedad,

---

22. DAVIS, Mike. *Dead Cities*. 1ª ed. New York: The New press. 2002. 6 p. (Traducción del Autor).

23. *Ibidem*. 6 p. (Traducción del Autor). Lo siniestro, ese es el nombre que usa este autor para definir esa escena de una versión contemporánea de la ciudad apocalíptica, en una situación “cuando la diferencia entre lo imaginario y lo real se desvanece (...)”.

Figura 4. Imagen izquierda. *Anarchitecture*, 1974. MATTA-CLARK, Gordon. Fotografía sacada un año después de la inauguración de las torres gemelas. Imagen derecha: atentado torres gemelas Nueva York 2001.



los estados patológicos o el trastorno en los 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 podrían extrapolar al arquitecto. De acuerdo con esta posibilidad, el arquitecto, manteniendo su fascinación por la ciudad, no sería inmune a las fobias urbanas que sufre el ciudadano. En una primera aproximación uno se imaginaría unas hipotéticas consecuencias de ello. 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). Según esta idea, ese oscuro deseo contra la ciudad que le “doblega” podría desatarse, en una insurrección parricida, haciendo pagar con su misma moneda a la emblemática y global Nueva York con la humillante ocupación de la misma. Dejemos en el aire esta posibilidad, pero lo que sí tenemos más claro es que estas acciones invasivas serían más deshonrosas que las de su destrucción, que le darían un aura de heroicidad a la ciudad. Los encargados de esta tarea, sin coordinar una estrategia entre ellos, serán varios arquitectos asociados al “lugar cultural” —tomando prestada la expresión de autores como Andrea Branzi o Francisco Jarauta— de la Arquitectura Radical. Para ello mezclarán nuevas “especies” arquitectónicas con la masa reconocible y familiar de las torres de Manhattan, que pasarán a ser insignificantes “cabañas”.

Si uniésemos en una serie una selección de las propuestas sobre Manhattan más conocidas de la Arquitectura Radical (Haus-Rucker-Co, Archigram, Superstudio, W. Fuller) podríamos identificar varias de las nuevas criaturas arquitectónicas de lo siniestro arquitectónico, que se sucederían en varias “apariciones” urbanas. En este submundo, los *insectos gigantes* de Grandville se transformarían en los edificios-insecto *Walking city* de Archigram; las *prótesis* del mismo ilustrador francés en las cápsulas tecnológicas junto a los edificios neoyorkinos de Haus-Rucker-Co; Superstudio encorsetaría las torres de Manhattan en un denigrante “parterre” configurado por su Monumento Continuo; por su parte, Fuller diseñaría una cúpula transparente aparentemente utópica.

Figura 5. Imágenes de arriba a abajo y de izquierda a derecha: *Lower Manhattan*, 1999. WOODS, Lebbeus; *Walking City*, 1964. ARCHIGRAM; *Pneumakosm*, 1967. HAUS-RUCKER-CO; Fotomontaje del Monumento Continuo en Nueva York, 1969. SUPERSTUDIO; Bóveda geodésica diseñada para una zona de la isla de Manhattan, 1968. FULLER, Westminster.



Y, aunque la gran explosión de estas situaciones imaginarias en Nueva York se dé a finales de los años 60 del pasado siglo, incluso más allá del ámbito temporal de la Arquitectura Radical se sucederá alguna propuesta puntual. A modo de ejemplo, dando un salto de unas tres décadas —un par de años antes de 2001— añadimos a la secuencia anterior la propuesta de Lebbeus Woods *Lower Manhattan*. En ella se plantea una imagen aterradora no con una presencia inmensa, sino con una ausencia sublime, vaciando de modo irreal el terreno bajo el mar y el agua mediante unas titánicas presas y “acropolizando” Manhattan, que pasa a elevarse sobre un inmenso acantilado. Este “vacío”, que habla de una nostalgia, quizás clausuraría la serie de “presencias” proféticas de finales de los 60.

Varias de estas escenas (las más distópicas, como son el caso de Woods, Superstudio y acaso Archigram, a pesar de su envoltorio de *Pop art*) provienen a nuestro parecer de dos “ecosistemas”. Por un lado, dentro de la Arquitectura Radical hay un territorio que el crítico Frédéric Migayrou denomina, pensando en Superstudio y su Monumento Continuo así como *Le dodici città ideali (Las doce ciudades ideales)*, “Arquitectura negativa”<sup>24</sup>: sería aquella que quebrantase una serie de prescripciones arquitectónicas mínimas y que cuestionase la filantropía propia de la disciplina. 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, como un estado de ánimo subterráneo e inconstante (heredero del carácter de “lo terrorífico” en la arquitectura que Jacques François Blondel<sup>25</sup> identificó en el siglo XVIII). Por otro lado, el segundo territorio lo intuimos en el campo del arte de

24. MIGAYROU, Frédéric. “Radicalismes européens” (Radicalismos europeos). En: *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002. 2 p.

25. BLONDEL, Jacques François. *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et constructions des bâtiments (1771-1777)*.

carácter más atormentado. En ese lugar tan amplio, encontramos el término estético —y originariamente médico— “*Entartung*”<sup>26</sup> (desviación, degeneración, enfermedad) o “*entartete Kunst*” (arte desviado) que nos aventuramos a tomar prestado. El motivo es que entendemos que este tipo de arte, tan atacado como redimido, tan reprimido como desatado, tiene capacidad de alcanzar la arquitectura, a pesar de la gran resistencia de ésta. Ahora bien, así como en los casos de “Arquitectura negativa” o “*entartete Architektur*” previos a la Arquitectura Radical se ponía el foco más al edificio que a la ciudad, en este caso Nueva York estaría en el punto de mira de este estado de ánimo, en una situación de “*entartete Stadtplanung*” o “Urbanismo negativo”.

De este modo, tanto por parte del “reverso” de la arquitectura como de la estética y la psicología, se alentaría que en este tipo de proyectos lo *torcido* y el *trastorno* (también la *ironía*) entrasen en escena. Esta vez, incorporando la imagen estético-psicológica de la mezcolanza atroz propia de lo *grotesco* al entretejer lo familiar y lo extraño (en la necesidad de mezcla de pasado y futuro de la *Collage City* de Rowe y Koetter). Y además sumando a las imágenes propias de la estética (lo sublime, lo siniestro, lo grotesco) una serie de prescripciones arquitectónicas quebrantadas. Por ejemplo, la invasión del espacio urbano, incluso de edificios ajenos; la inutilidad de esos espacios o su función poco clara; su *gigantismo*; su opacidad y claustrofobia (en el caso del Monumento Continuo y de *Walking City*); el vértigo del proyecto de Woods *Lower Manhattan*; o la exacerbación de otras fobias espaciales, como ilustra el proyecto de Superstudio, capaz de generar en sus márgenes una sensación de agorafobia que sería, en palabras del psicólogo Moriz Benedikt, un “vértigo horizontal”.

Ahora bien, ¿por qué motivo ciertos nombres tienen la necesidad de representar una ocupación ficticia como la de Nueva York en esta operación de “Arquitectura negativa”, escenificando quebrantamientos arquitectónicos y fobias urbanas, y jugando con el trastorno y sobre todo con la ironía? Podríamos presuponer que este terreno común en cierto tipo de visión de la ciudad, llámese *utopía negra* (Bloch), *utopía negativa* (Menna), *anti utopía* (Superstudio) o *collage* (Rowe), enmascarase algo más tras esa ironía: la necesidad de la representación del propio *sacrificio simbólico* de la metrópolis, que 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 distópicos en Manhattan tengan que ver con la necesidad del hombre contemporáneo de reinterpretar los

---

26. *Entartung* o *entartete Kunst* se asocia casi en exclusiva —sobre todo en Alemania— al término peyorativo que utilizaban los propagandistas nazis para referirse al arte moderno de su época debido al abuso de ese término entonces y de las duras consecuencias que siguieron a estos inicios censores. Sin embargo este término es mucho más antiguo (y se ha referido a varios tipos de arte, y con unas connotaciones no tan agresivas y burlescas como las que utilizaban en el nacionalsocialismo, sino simplemente con un sentido crítico), y en ese sentido también podría ser un término contemporáneo. En este artículo se pretende disociarlo de connotaciones políticas e históricas concretas y simplemente asociarlo a la pulsión por la desviación que pueden tener las expresiones culturales, provocando cambiantes reacciones a favor y en contra.

Figura 6. Imágenes de arriba a abajo y de izquierda a derecha: *El jardín de las delicias*, EL BOSCO. Detalle del infierno; *Collage de Walking City*, 1964. ARCHIGRAM y de Monumento Continuo en Nueva York, 1969. SUPERSTUDIO; *Collage de Lower Manhattan*, 1999. WOODS, Lebbeus y Bóveda geodésica, 1968. FULLER, Westminster; *Pneumakosm*, 1967. HAUS-RUCKER-CO.



desahogos de la *tragedia* en nuevos campos, incluida la arquitectura. Y además, quizás se relacionen con la inclinación a camuflar lo oscuro y el trastorno que también se dan en la modernidad, no tanto en la belleza (aquí uno recuerda la tesis de Nietzsche sobre lo dionisiaco encubierto por lo apolíneo en la tragedia griega en su obra *El nacimiento de la tragedia*) 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). Así, trasladando la ansiedad a la propia ciudad, la estrategia compartida sería la del *pensamiento paradójico* o *reductio ad absurdum* (que predicaba Superstudio).

Por añadidura, en estas imágenes urbanas intuimos que se dibujaría una de las pulsiones del arquitecto —utilizando el término freudiano— cuando éste se encuentra a solas con la metrópolis, frente a frente. Nosotros entendemos esa pulsión no como una pulsión de vida, ni como una pulsión de muerte, sino como una pulsión mixta con el poder ambivalente del tótem urbano al que se enfrenta. En este escenario de invasión terapéutica, quizás en un primer momento la ansiedad por la ciudad se dispararía aún más, como si no tuviésemos bastante con la cruda realidad de ésta. No obstante, el resultado final podría ser como un ejercicio de exorcismo que, en una aproximación a lo absurdo, haría que pudiésemos aliviar o desdramatizar en parte nuestro desasosiego.

En una fenomenología de la imaginación, ante este acercamiento a lo irracional y su vértigo caben dos reacciones. Parar y dar marcha atrás, o huir hacia adelante. 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. 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* de El 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) con el *actor constante* en esta representación (las torres y calles de Manhattan) sentimos cómo estos proyectos se han ido retroalimentando entre sí, cómo lo que se invadía no era sólo Nueva York sino su distopía anterior. Ahora bien, todas estas fantasías urbanas fueron evocadas en un Manhattan antes del 11S ¿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?

### Bibliografía

BLOCH, Ernst. *Das princip Hoffnung. In fünf Teilen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1959. (Trad. Esp.: *El principio esperanza I*. 2ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 2007.)

BLOCH, Ernst. *Literarische Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965. (Trad. Ingl: *Literary essays*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.)

DAVIS, Mike. *Dead Cities*. 1ª ed. New York: The New Press, 2002.

KOOLHAAS, Rem. "Postscript. Introduction for new research 'the contemporary City'", 1988. En: NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

MIGAYROU, Frédéric. "Radicalismes européens" (Radicalismos europeos). En: *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002.

NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

ROWE, Colin y KOETTER, Fred. "Collage City", 1975. En: NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995*. 1ª ed. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

SUPERSTUDIO. "Utopía, Antiutopía, Topía". Revista IN nº7, 1972.

TORALDO DI FRANCIA, Cristiano. "Superstudio & Radicales". En: *Arquitectura radical*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2002.

VIDLER, Anthony. *Warped space*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 2000.

VIRILIO Paul, BAJ Enrico. *Discorso sull' orrore dell' arte*. Milano: Eleuthera editrice, 2007 (Trad. Esp.: *Discorso sobre el horror en el arte*. 2ª ed. Madrid: Casimiro libros, 2013.)

