

LA CIUDAD COMO ESPACIO SIMBÓLICO EN EL TIEMPO DE LAS VANGUARDIAS

CONCHA LOMBA SERRANO
Universidad de Zaragoza

[...] me es imposible escribir versos en elogio de la naturaleza.

FUE LA RESPUESTA de Charles Baudelaire al editor Fernand Desnoyers en 1855 cuando le solicitó algún poema inspirado en la naturaleza para publicarlo. A cambio, le entregó «La soledad» y «El crepúsculo de la tarde», dos composiciones incluidas siete años después en *El Spleen de París*¹, en el que se reafirmaba en su contundente pronunciamiento inicial diciendo:

Y ahora la profundidad del cielo me consterna, su limpidez me exaspera. La insensibilidad del mar y la inmutabilidad del espectáculo me sublevan [...]².

Con estas declaraciones, Baudelaire abandonaba la que había sido una de las principales fuentes de inspiración artística para convertir a la ciudad, a París, en el escenario de sus composiciones poéticas; tal y como, a su entender, debía plantearse el artista moderno. Poco importaban las críticas que recibió. Porque el París del poeta maldito, el protagonista de *Las flores del mal*, era, en palabras de Walter Benjamin³ y del propio Baudelaire, una «[...] gran planicie donde el frío viento juega [...], las casas en las que la bruma alargaba la altura», simulando «los dos muelles de un río crecido», el amontonamiento de «palacios nuevos,

¹ BAUDELAIRE, CH., *El Spleen de París* (1862), Trad. E. Olsina, Barcelona, Fontamara, 1981. Parte de los poemas que contiene ya habían sido publicados en 1857 en la primera versión de *Les Fleurs du Mal*.

² BAUDELAIRE, CH., «El confiteor del artista», *El Spleen...*, *op. cit.*, p. 19.

³ «Notes sur les *Tableaux parisiens* de Baudelaire» fue el título de una conferencia impartida por Benjamin en mayo de 1939 en las «Décades» de Pontigny. *Vid.* MONNOYER, J. M. (ed.), *Walter Benjamin. Écrits français*, Paris, Éditions Gallimard / NRF, 1991, pp. 235-240.

andamiajes, edificios, viejos suburbios»; en síntesis, una ciudad en plena transformación. Muy distinto, por lo tanto, al elogiado por Víctor Hugo en 1867⁴.

Bajo esta nueva bandera y aclamado por sus numerosos acólitos, Baudelaire se convirtió en el *flâneur*, el paseante aparentemente ocioso que callejeaba por la ciudad, observaba y describía, siguiendo de nuevo a Benjamin: «[...] al asesino, el traperero, el mártir y también la prostituta, la dama criolla, la Beatriz o las que llama mujeres condenadas [...]»; la población marginal en cualquiera de sus formas.

Comenzaba entonces una etapa literaria, cuya traslación plástica fue inmediata. Porque, casi al mismo tiempo, los pintores de la vida moderna ensayaron un nuevo repertorio icónico en el que la ciudad y el complejo universo en ella contenido ocuparon un papel estelar. Hasta el punto de convertirla en un símbolo que los artistas utilizaron con deleite a lo largo de un amplio periodo de tiempo: el que alumbró las grandes transformaciones artísticas producidas durante el tiempo de las vanguardias.

Los flamantes escenarios poco tenían que ver, sin embargo, con las evocadoras ciudades que poblaban los fondos de los primitivos flamencos o con las sugerentes atmósferas urbanas y paisajísticas que recrearon los pintores renacentistas italianos. Tampoco con los paisajes ensoñadores y arquitecturas preciosistas que les precedieron.

Ni tan siquiera mantuvieron demasiadas vinculaciones formales y conceptuales entre sí. Los jóvenes adalides de la modernidad que siguieron la consigna del *flâneur* parisino ensayaron *maneras* estéticas distintas, que se fueron sucediendo en el tiempo en el territorio europeo que, poco a poco, abandonaba los antiguos regímenes políticos para adentrarse por el sendero de la modernidad. Y en lógica consecuencia, convirtieron a *sus* ciudades en símbolos distintos en función de su ideología poética y existencial.

Primero fueron Édouard Manet y algunos de sus coetáneos quienes hicieron de la vibrante ciudad del Sena su fuente de inspiración. Pero al comenzar el siglo xx, irrumpieron en la escena pictórica las nuevas ciudades industriales como la emergente Barcelona de la mano del joven Picasso; las industriosas Milán y Turín de los futuristas; la Roma eterna o la resplandeciente Ferrara recreadas por los metafísicos De Chirico y Sironi, que poblaron sus silentes arquitecturas clásicas de autómatas y maniqués. Unos maniqués que, de tanto en tanto, asomaban también entre las calles del Berlín escenario de los prodigios, de la nueva metrópolis que, primero, los *patéticos* y, esencialmente,

⁴ HUGO, V., *Elogio de París* (1867), Madrid, Ediciones Gadir, 2011.

Grosz, emplearon como recurso simbólico entre sus ácidas y delirantes imágenes; incluso cuando ya avanzado el tiempo, la *nueva objetividad* se apropió también de la ciudad. Imágenes oníricas y surrealistas creadas por Delvaux para narrar sus ensoñaciones urbanas en aquella Bruselas de atmósfera gris. Imágenes frías y veraces del Nueva York nacido tras la gran depresión compuestas por Hopper. E imágenes todavía más duras, como las concebidas de nuevo por Pablo Picasso, que rompieron el símbolo urbano en mil pedazos.

I. EL PARÍS MODERNO COMO PRIMER ESCENARIO

Los jóvenes pintores de la vida moderna respiraban el espíritu del *flâneur* baudelariano, convirtiendo a París en el referente simbólico, en el escenario perfecto, que unos y otros representaron según sus propias convicciones estéticas e ideológicas.

Porque, como afirmaba Benjamin, fue París la que «[...] creó el tipo del *flâneur*. Lo raro es que no fuera Roma [...]. Pero no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho la alabada tierra del *flâneur*, el paisaje formado de pura vida [...]. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se abre como paisaje, le rodea como habitación»⁵.

El París objeto de su devoción no fue, sin embargo, la ciudad histórica anclada junto al Sena, sino el París posrevolucionario, en el que las ambiciosas ampliaciones urbanas definieron sugerentes boulevares entre los que abundaban pasajes haussmanianos, «híbridos de calle e interior», poblados de una arquitectura moderna que sobrecogía a los visitantes y cobijaba una nueva clase social que sustituyó a la languideciente aristocracia de antaño. Una clase social que irrumpía alegremente en los cafés, en las salas de baile, en los espectáculos de Montmartre, que paseaba en carruajes por las flamantes vías urbanas, mientras los miserables transitaban calles sin asfaltar y habitaban edificios insalubres entre explanadas en construcción a la espera de una ansiada reforma.

Algunos de ellos, sin embargo, optaron sencillamente por el París sofisticado, en el que convergía la nueva burguesía y la renovada aristocracia que, a lomos de sus caballos o acomodados en lujosas carrozas, se pavoneaban por los boulevares o asistían a brillantes espectáculos, mezclándose con bailarinas y prostitutas.

⁵ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2007, p. 422.

Entre otros, Constantin Guys (1802-1892), uno de los pintores preferidos de Baudelaire, a quien no solo dedicó su «Sueño parisino»⁶, sino que lo convirtió en el *Artista* por excelencia en su famosa publicación *El artista y el mundo moderno*. Un pintor mediocre, frente a los que en aquel momento ensayaban *maneras* mucho más avanzadas, pero buen dibujante, que encarnó como pocos la idea del *dandy*. Sus imágenes, sus instantáneas, nos remiten a esos momentos fugaces con que se desesperaba el París bohemio y acomodado que tanto gustaba a su amigo el poeta⁷, sin ningún otro compromiso ideológico.

Más sugerentes, desde mi punto de vista, son las imágenes simbólicas de ese mismo París recreadas por Elisée Maclet (1881-1962) que representó el Montmartre de la bohemia. Un territorio bien conocido para el artista ya que se había ganado la vida decorando carrozas para el «Moulin Rouge», en el que el *Lapin Agile*, el *Moulin de la Galette* o la *Maison de Mimi Pinson* emergieron entre sus pinceles antes de que Utrillo se sirviera de ellos como fuente de inspiración, con la misma ternura o indulgencia con las que representaría poco después los suburbios parisinos. El símbolo de la nueva vida urbana del París bohemio, en el que se entremezclaban los personajes de la alta burguesía con artistas, prostitutas y trabajadores..., se convirtió durante su primera etapa artística en su paisaje natural. Y cual *flâneur* baudelariano, Maclet retrató también el reverso de la medalla: los barrios y las gentes más desfavorecidas del París moderno; o los nuevos escenarios que se iban definiendo como sucede en *Les Halles*.

En esa misma línea, pero con una calidad y una profundidad simbólica mayor, es preciso situar a uno de los mejores y más avanzados pintores del momento: Édouard Manet (1832-1883) quien, como ya han señalado otras voces más autorizadas, debería haber protagonizado *El pintor de la vida moderna*. La razón para que el poeta maldito no lo convirtiera en su modelo bien pudiera deberse a una cierta e inconfesa rivalidad con el llamado padre del impresionismo. Ello no impidió, sin embargo, que fuera uno de los pintores más citados por el poeta o que mantuvieran una estrecha relación, como demuestra el hecho de que el *Bebedor de absenta* manetiano estuviera inspirado en uno de los traperos borrachos incluidos en el poema «Del vino y del hachís»

⁶ BAUDELAIRE, CH., «Sueño parisiense. A Constantin Guys», *Las Flores del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 149-151.

⁷ MARCHESSEAU, D. (dir.), *Constantin Guys, Fleurs du mal*, catálogo, París, Musée de la Vie Romantique, 2002.



Fig. 1. Edouard Manet, Música en las Tullerías, 1862. Londres, National Gallery.

firmado por Baudelaire; o que, según Antonin Proust, el poeta soliera acompañar a Manet en sus visitas a Las Tullerías, a donde acudía «[...] prácticamente todos los días, de dos a cuatro de la tarde, para realizar sus estudios al aire libre, bajo los árboles [...]. Baudelaire suele ir con él»⁸. Lo cierto es que semejantes visitas debían llamar la atención, pues acudía con su caballete y ataviado con la elegancia que acostumbraba. Luego mostraba los bocetos que había realizado en su tertulia habitual.

Parisino de pura cepa, en palabras de Françoise Cachin, «de esos que llamaban en aquella época un *boulevardier* o un *flâneur*. Toda su vida acudió a pasear un rato, por las tardes, a los elegantes cafés de principios de la década de 1860 [...]», Manet representó y simbolizó como ningún otro pintor el París moderno, la nueva sociedad emergente.

Su *Música en las Tullerías* [fig. 1], pintado en 1862 y expuesto por vez primera al año siguiente en la galería Louis-Martinet, constituye, como es bien

⁸ La cita de Antonin Proust, fechada en 1897, ha sido tomada de CACHIN, F., «Introducción a Manet», en MENA, M. (com.), *Manet en el Prado*, catálogo, Madrid, Museo del Prado, 2003, p. 32.

sabido, una de las obras más notables del artista y una de las más significativas para la historia del arte y para nuestra reflexión.

Representa el ocaso del París aristocrático, de aquel Segundo Imperio que tocaba a su fin, presidido por la emperatriz Eugenia de Montijo, gran amante de la cultura y patrocinadora de muchas de las gentes que se dieron cita en el lienzo; incluido el propio Baudelaire, a quien defendió cuando fue encausado por publicar sus *Flores del mal*. Y el inicio de una nueva era.

En aquella sociedad cambiante que retrata Manet, las Tullerías se abrían al público tres días a la semana y, en ocasiones, se podía escuchar música. Ese momento preciso, aunque la música no sonase en la exquisita composición, es el que Manet refleja en el lienzo, en el que, en distintos grupos y como si de una secuencia fotográfica se tratase, aparecen personas relacionadas afectivamente con el pintor; personalidades hartamente representativas de la cultura más avanzada que, poco a poco, iba instalándose entre los parisinos. Junto a Manet, retratado de pie y ataviado elegantemente con sombrero de copa y barba, aparecen su hermano Eugène y su madre. También una de sus modelos favoritas, Victorine Meurent, representada en obras como *La cantante de las cerezas* o *Desayuno sobre la hierba*; el propio Baudelaire, de perfil y en actitud taciturna; un antiguo compañero de estudios del pintor: Balleroy; el escritor Zacharie Astruc, el pintor Henri Fantin Latour, el barón Taylor, gran conocedor y defensor del arte español; escritores como Jules Husson Champfleury o Théophile Gautier; el compositor Jacques Offenbach junto a su esposa y Madame Lejosne, en cuyo salón Manet conoció a Baudelaire, y Madame Loubens, las dos figuras femeninas centrales situadas junto al pintor y ataviadas con un vibrante amarillo que obliga al espectador a contemplarlas, al igual que hacen ellas. Ambas, cuales antiguas mecenas, desempeñaron un papel estelar en la modernización artística del momento. Manet pintó a lo más granado de la elite intelectual parisina, en una actitud amable y feliz, como correspondía a los nuevos tiempos que soplaban con fuerza frente al Imperio agonizante; una época que, de ser ciertas algunas teorías, estaba representada en el lienzo por la propia emperatriz Eugenia de Montijo que, en contraposición con la apabullante presencia de las dos damas citadas, aparece menos visible, sentada y sin mirar al espectador, en un plano distinto aunque no secundario. A través del trío de damas, la contraposición entre una y otra época cobra un carácter simbólico.

En *Música en las Tullerías*, Manet pinta «el espectáculo de la vida elegante y de las miles de efímeras existencias que flotan en los laberintos de la gran

ciudad [...]»⁹, superando el carácter costumbrista de otros artistas, con una maestría sin igual, componiendo grupos que van alternándose rítmicamente gracias a los oscuros troncos de los árboles que cobijan y agrupan esa tarde feliz. Ni que decir tiene y como ya es bien sabido que el lienzo provocó un gran escándalo entre la crítica y la sociedad más conservadora del momento que le acusó de mostrar manchas, esbozos borrosos, colores violentos, escenas sin trabazón. «[...] Su Concierto en las Tullerías hiere los ojos como la música de carnaval asalta los oídos [...]»¹⁰; todo un dechado de calificativos que, por el contrario, la convirtieron en una de las obras cumbres del artista moderno, de aquel famoso *flâneur*.

Un *flâneur* que, en mi opinión, trasciende simbólica y conceptualmente al *boulevardier* de Baudelaire. Por muchas razones. Lo sustancial es que Manet, en pleno Segundo Imperio, eligiera el jardín de las Tullerías, otrora espacio reservado para los paseos de la nobleza, precisamente en uno de aquellos días que se abría el público y era ocupado por esa nueva clase social, acomodada y culta, que, poco a poco, iba imponiéndose sobre el aristocrático París que, al tiempo, ampliaba su perímetro urbano a través de los grandes boulevares aunque siguiera trufado de barrios menesterosos. La elección de las Tullerías no fue, a mi entender, casual ni, mucho menos, inocente. Manet transformó el Palacio Real en el palacio de la nueva clase social, convirtiéndolo en el símbolo de una nueva época. Su obra trasciende, por lo tanto, los propósitos de Baudelaire, cuya poética se me antoja más epidérmica, y trasciende igualmente la imagen que Zola y Mallarmé habían construido sobre su amigo y admirado Manet.

No fue esta, sin embargo, la única vez que el pintor representó el nuevo París ya que con el transcurso del tiempo recurrió una y otra vez diferentes escenarios urbanos sobre los que reflexionar.

Entre otras, con su *Vista de la Exposición Universal de 1867*, un lienzo que parece volver los ojos de nuevo a España, solo que en esta ocasión no fue *La Pradera de San Isidro* de Goya su referente sino Juan Bautista Martínez del Mazo y su *Vista de Zaragoza* en 1647, aunque por la época en que pudo contemplarlo Manet se atribuía todavía a Velázquez. La imagen compuesta por el pintor tampoco es inocente; de nuevo trasciende el símbolo del París moderno para ofrecer una instantánea de los preparativos del gran acontecimiento cultural, fechado todavía en ese Segundo Imperio, que lejos de resplandecer

⁹ BAUDELAIRE, CH., «L'Héroïsme de la vie moderne» (1846), CACHIN, F., *Manet 1832-1883*, catálogo, París-Nueva York, 1983.

¹⁰ La frase es del crítico Saint-Victor. Vid. MENA, M. (com.), *Manet...*, op. cit., p. 173.



Fig. 2. Edouard Manet, *La rue Mosnier con banderas*, 1878. Los Ángeles Museo J. Paul Getty.

brillante a la luz del sol, fue representado bajo un cielo grisáceo, plomizo, en el que, como apunta Manuela Mena, casi ninguno de los personajes representados contemplan los edificios en construcción, sino que charlan, montan a caballo, pasean, ajenos al gran espectáculo, mientras los operarios prosiguen con sus tareas de adecentamiento. La pintura, lejos de constituir un canto al magno acontecimiento, se limita a reflejar el momento. Y como Manet no era adivino, no podía suponer los terribles acontecimientos históricos que empañaron la inauguración de la exposición; por cuanto su distanciamiento pictórico quizá pueda deberse a su exclusión del gran certamen.

Una idea similar, aunque por distintos motivos, propició otros dos lienzos en los que la parisina rue Mosnier, bien conocida para Manet pues sus ventanas del estudio de la rue de Saint-Petersbourg daban a ella, se convirtió de nuevo en símbolo del París moderno, en construcción, que iba a celebrar una nueva exposición Universal: la de 1878. Me refiero a *Pavimentadores en la rue Mosnier* y *La rue Mosnier con banderas* [fig. 2], ambos fechados en aquel 1878, en los que la alegría festiva que parecen preludiar las ondeantes banderas se troca en un instante amargo al incluir al inválido que avanza trabajosamente por la calle y cuya cojera parece que fue producida en los terribles acontecimientos vividos en el Sitio de París y en la represión de la Comuna, el movimiento que gobernó la ciudad entre el 18 de marzo y el 28 de mayo de 1871.

De nuevo Manet convirtió a la ciudad de París en un símbolo de los acontecimientos históricos.

II. LA CIUDAD DE LOS PRODIGIOS: BARCELONA EN EL CAMBIO DE SIGLO

En 1888 Barcelona acogió una nueva Exposición Universal, a la que acudieron más de dos millones de visitantes. Fue uno de los acontecimientos más importantes de cuantos se celebraron en aquella ciudad que, desde hacía años, había iniciado su modernización¹¹. Todo un hito, propiciado por la buena relación que la burguesía industrial catalana mantenía con la restaurada monarquía en aras de la paz social que garantizase el desarrollo económico y urbano iniciado años atrás. De hecho, la Exposición logró la rehabilitación del antiguo barrio de la Ribera, ganado para la ciudad en 1851 y convertido en el Parque de la Ciudadela; al tiempo que se mejoraban las infraestructuras ciudadanas y se erigían singulares edificios modernistas encargados, esencialmente, por la emergente burguesía.

Fue, precisamente, esa nueva ciudad que, en cierta manera y salvando las enormes distancias, parecía semejarse a París, la que disfrutó el joven Pablo Picasso (1881-1973). También la que le inspiró en los albores del siglo xx, durante los cuales retrató el reverso de aquella floreciente Barcelona en construcción.

A lo largo de aquellos años, entre 1895 y 1903, Picasso convirtió a las clases más desfavorecidas, en especial los ancianos, los niños y las mujeres que observaba en sus paseos por la ciudad, en los protagonistas esenciales de sus composiciones, poniendo de manifiesto los agudos contrastes sociales que coexistían en la ciudad condal que, desde un punto de vista político y social, atravesaba una etapa muy conflictiva¹².

En consonancia con esta panoplia humana, mucho más sentida y veraz que las imágenes recreadas por los pintores modernistas, la tradicional y avejentada arquitectura barcelonesa, concebida como retazos de un tiempo y de una forma de vida que poco a poco iba desapareciendo, constituyó otro motivo de inspiración para Picasso. Y tras algunas obras iniciales como los dos Paisajes urbanos de 1896 o *Baranda de azotea y depósito de agua*, fechada entre 1895 y

¹¹ GRAU, R., *Exposición Universal de Barcelona: libro del centenario, 1888-1988. Comisión ciudadana para la Conmemoración del Centenario de la Exposición Universal de Barcelona del año 1888*. Barcelona, L'Avenç S.A., 1988.

¹² Sobre el compromiso social del artista *vid.*, entre otros, LOMBA, C., «El compromiso político de Picasso, Miró y Dalí», VV. AA., *Arte y política en España 1898-1939*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2002, pp. 78-89; y especialmente RICHARDSON, J., *Picasso. Una biografía*, I y II, Madrid, Alianza, 1995 y 1997.



Fig. 3. Pablo Picasso, Los tejados de Barcelona, 1903, Barcelona, Museo Picasso. © Pablo Picasso, VEGAP, Zaragoza 2014.

1896, entre 1901 y 1903 sus queridos *terrats* compartieron la dureza y el dolor que caracterizó el trabajo picassiano durante el conocido como periodo azul. Solo que ahora era la propia ciudad la que emergía como símbolo del desamparo, de la desazón, que parecía inundar su alma.

Fue así como compuso sus *Tejados azules* de 1901, en los que parece ir olvidando sus pinceladas sueltas de colores intensos para adentrarse en el universo azul y mostrar los tradicionales tejados, entre los que se yerguen humeantes chimeneas industriales. También *Azoteas de Barcelona* fechada en 1902, en la que las alusiones a la ciudad pintada por el Greco son más que evidentes. Y *Los tejados de Barcelona* [fig. 3], pintado al año siguiente, que constituye toda una sinfonía de planos que bien podrían anteceder su lenguaje cubista, como ya ha sido puesto de manifiesto, y en el que tan solo reflejó los *terrats*, convertidos en el único horizonte visual que se ofrece al espectador desde las azoteas, en una gama azul intensa que parece confundirse con el cielo. Para componer los dos últimos, el malagueño se sirvió de un privilegiado observatorio: el de su estudio de la Riera de Sant Joan, número 17, para ofrecer una imagen urbana verdaderamente simbólica que, al margen de cualquier consideración estilística, muestra una perspectiva desoladora de la ciudad. De aquella Barcelona en la que se habían construido resplandecientes edificios modernistas como el Palacio Güell, mientras los alrededores seguían poblados de precarios edificios.

Y aunque entre las pinturas se perciban diferencias formales sustanciales, en las tres se evidencia el reverso de la ciudad al que aludía. Frente a los precisos

detalles que asomaban en la arquitectura religiosa que antaño ensayara, en estos momentos la ciudad de Picasso se convirtió en un símbolo del infierno existencial que atravesaba el pintor y de la miseria social que también albergaba la rutilante Barcelona, cosmopolita e industrial.

III. MILÁN, TURÍN Y ROMA COMO EPICENTRO DE LA MODERNIDAD

Nosotros cantaremos [...] a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas [...]; a las estaciones ávidas, devoradoras de serpientes que humean; a las fábricas suspendidas de las nubes [...] y a los puentes semejantes a gimnastas gigantes [...] y a las locomotoras de pecho amplio, que patean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados [...] y al vuelo resbaloso de los aeroplanos [...].

Así concluía el primer *Manifiesto futurista*, el literario, publicado por Filippo Tommaso Marinetti en 1909 en *Le Figaro*. Todo un canto a la modernización, a la industrialización, a la ruptura con el pasado, en sintonía con el ambiente que, en materia económica, política, social y cultural se vivía en Italia desde 1896¹³ y que convirtió a la ciudad en su símbolo por excelencia.

Frente a la caducidad de las *ruinas* antiguas, ya fueran romanas, renacentistas o barrocas, frente a la sociedad campesina que se extendía por toda la península [...], los pintores futuristas reivindicaban los modernos y nuevos escenarios urbanos de forma provocativa:

[...] Nuestros cuerpos se incrustan en los bancos donde nos sentamos, y los bancos entran en nosotros. El autobús se prolonga hasta las casas que deja tras de sí y las de su alrededor se precipitan sobre el autobús fundiéndose con él [...]¹⁴.

Movidos por semejantes premisas, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Umberto Boccioni, Luigi Russolo y Gino Severini convirtieron a la ciudad en el símbolo de la vida moderna y en su referente icónico máspreciado. Compusieron nuevos escenarios urbanos poblados de fábricas, establecimientos comerciales y edificios modernos enlazados por rápidos medios de locomoción. Escenarios

¹³ LANARO, S., «Italia 1905-1964: desarrollo de la sociedad, eclipse del país», *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, catálogo, Milán, Bompiani / Centro de Arte Reina Sofía, 1990, pp. 27-33.

¹⁴ *Manifiesto de los pintores futuristas*, 1910, firmado por C. Carrà, U. Boccioni, L. Russolo, G. Balla y G. Severini.



Fig. 4. Umberto Boccioni, Talleres en Porta Romana, 1909. Milán, colección particular.

en los que los humos de colores grises provenientes de las chimeneas industriales, las irisaciones multicolores provocadas por la luz eléctrica resplandeciente sobre las aceras embaldosadas, y las luces emergentes de los fastuosos escaparates trufaban las zonas periurbanas y las ampliaciones urbanas de ciudades como Roma, Milán o Turín.

Especialmente elocuentes para el asunto que nos concierne fueron las pinturas de Umberto Boccioni (1882-1918) que, ya en 1909 y como preludeo a *La città che sale*, compuso algunas sugerentes obras como *Periferia*, *Strada di periferia con cantieri edili*, *La mañana* y *Talleres en Porta Romana*, en las que las zonas periurbanas de la ciudad moderna se convirtieron en protagonistas de una suerte de crítica velada a los avances del progreso; en la línea de la que cinco años antes apuntaba Giacomo Balla en *La giornata dell'operaio*.

De todas ellas, *Talleres en Porta Romana* [fig. 4] es quizá la más significativa; desde luego la más interesante para nuestra reflexión. Considerada como una piedra angular del primer futurismo, aunque todavía contenga retazos del divisionismo ya languideciente, Boccioni la concibió cual peculiar elegía personal del Milán industrial. Representa una escena que el pintor acostumbraba a contemplar cotidianamente pues vivía junto a ese mismo escenario: el amanecer de aquella zona periurbana milanesa en la que todavía convivían extensos y coloristas campos de labor con potentes fábricas industriales y altos edificios en construcción. Un amanecer en el que se entremezclan, a base de una espléndida



Fig. 5. Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910. Nueva York, Museo de Arte Moderno.

paleta de colores, los trabajadores que acudían a las fábricas con los campesinos que también iniciaban su trabajo ayudados todavía por los caballos, un animal que, poco a poco y a diferencia de lo que auguraba Marinetti, se convirtió por deseo de Boccioni en el nexo de unión entre el antiguo y el nuevo mundo.

Se trata de la misma exaltación nostálgica de la ciudad moderna que recreó en *La mañana* y que al año siguiente convirtió en símbolo de la urbe futurista con su vibrante *La città che sale* [fig. 5]; un lienzo célebre por considerarse la primera obra futurista y por su simbología que, bajo unas premisas estéticas distintas, repite, salvo por el dinamismo y el movimiento que la caracteriza, la idea subyacente en *Talleres en Porta Romana*. De nuevo, el despertar de la periferia urbana milanesa, en la que convive la nueva sociedad industrial (un edificio en construcción, repleto de andamios en los que los obreros comienzan su tarea), con las formas de vida tradicionales entre cuyas imágenes destaca la del caballo; solo que Boccioni lo emplea como animal de carga poniendo de manifiesto el interés del pintor por aunar la naturaleza y la técnica en contraposición al maquinismo, defendido por Marinetti. Porque para Boccioni, como para Carrà, la fuerza del caballo señala el camino hacia el futuro; de la misma manera que los obreros aportan su fuerza física a la dinámica de la nueva sociedad y de la pintura. En el fondo, Boccioni todavía evidencia ese cierto compromiso social que manifestaba Pellizza da Volpedo.

Ciudades restallantes de color y plenas de dinamismo siguieron protagonizando las obras del calabrés. Y entre ellas, por lo que de pictórico y simbólico

contienen, merece la pena destacar tres lienzos fechados en 1911 en los que Boccioni evidencia como la gran ciudad es capaz de albergar formas de vida y gentes distintas; y esa constituye su diferencia esencial frente a otros de sus compañeros de viaje.

Me refiero a *La calle penetra en el edificio*, en el que preside la escena una figura femenina, vista de espaldas, que invita al espectador a contemplar el fragor de la gran ciudad; una pintura concebida cual escenario dinámico en el que singulares edificios modernos dotados de cristales luminosos y balcones abiertos cobijan a las amas de casa que observan el ajeteo de los trabajadores.

Una idea similar, tanto en contenido como en simbolismo, caracteriza a *Visiones simultáneas*; solo que en esta ocasión la composición muestra una tensión mayor. O a *Las fuerzas de una calle*, un lienzo en el que Boccioni prescinde de los ciudadanos para representar una ciudad hostil, plagada de luces artificiales que surcan y hostigan las calles, atravesadas por los rápidos tranvías que, igualmente, destilan potentes luces; cual escenario atormentado.

Giorgio de Chirico siempre ha estado obsesionado por este sentimiento de la arquitectura, por el sentido lírico y solemne que tienen las plazas, las torres, las terrazas y todas las construcciones que forman una ciudad [...].

La frase, escrita por el propio pintor en 1922 bajo el pseudónimo de Giovanni Loreto, no hace sino confirmar lo que sus imágenes reflejaban desde hacía más de una década. Desde que al inicio de los años diez el griego errante se adentró por la senda de la metafísica, una tendencia que contradecía la vertiginosidad que el futurismo defendía todavía por aquellas fechas.

Una nueva estética en la que las plazas (*El enigma de la partida* de 1914, por ejemplo), los pórticos (*Ariadna* y *El viaje angustioso* de 1913, *El enigma de la partida* de 1914), las torres (*La torre* de 1913 o *La gran torre* de 1915), los edificios clásicos, antiguos y modernos, repletos de innovaciones y fracturas estéticas, los objetos y maniqués (*El adivino*, 1914-1915, *Prospettiva con giocattoli*, de 1915), las estatuas y personajes diversos (*El enigma del poeta* o *Misterio y melancolía de una calle*, de 1914) fueron definiendo paisajes urbanos silentes y mórbidos, de líneas rectas y puras, surreales y angustiosos, ciudades imaginarias, clásicas, mediterráneas, sobrecogedoras e incluso pavorosas, a través de una gama cromática que conjugaba pasado y presente, antigüedad clásica y tiempos modernos; poco importaba si eran plazas romanas, pórticos turineses, boloñeses, florentinos o venecianos.

De Chirico definió una nueva poética en la que el pensamiento del D'Annunzio más atormentado y moderno, el que se refería a las *cittá del silenzio* en sus *Laudi*, ocupaba un papel estelar¹⁵, que recibió, ya en su momento, elogios de Apollinaire o Breton, entre otros, y que ha sido analizada pormenorizadamente por la historiografía artística contemporánea¹⁶.

Una estética nueva a la que el propio De Chirico dedicó no pocos análisis, incluso poemas, tras el esplendoroso periodo ferrarés (1915-1918), tal vez como contrapunto a los escritos de su antiguo compañero de aventuras Carlo Carrà, a través de los cuales fue relatando la importancia que alcanzó la ciudad en su imaginario icónico hasta convertirse en su símbolo más querido. Algunos tan contundentes como el publicado en 1918 en el primer número de la revista *Valori Plastici*, titulado «Zeusi l'esploratore», en el que afirmaba:

Los demonios de la ciudad me abrían camino. Cuando volvía a casa, otros fantasmas anunciadores venían a mi encuentro... Y surgieron los nuevos cuadros [...].

Porque y ello es lo que interesa a nuestros propósitos en estos momentos, sus ciudades se convirtieron en paradigma estético y simbólico al tiempo, cuyo significado explicó el propio autor:

En la construcción de las ciudades, en la forma arquitectónica de las casas, de las plazas, de los jardines y de los paisajes públicos, de los puertos, de las estaciones ferroviarias [...] se encuentran los cimientos de una gran estética metafísica. Los griegos tuvieron un cierto cuidado en tales construcciones, guiados por su sentido estético-filosófico: los pórticos, los paseos sombreados, las terrazas erigidas como plataformas ante los grandes espectáculos de la naturaleza [...]; la tragedia de la serenidad [...]¹⁷.

Semejante definición sintetiza a la perfección el carácter trágico y angustioso de sus ciudades, de sus arquitecturas.

¹⁵ Sobre las relaciones entre la literatura y la pintura dechiriquiana, *vid.*, por ejemplo, SICILIANO, E., «Sogno di letteratura, sogno di pittura», *Arte Italiana. Presenze 1900-1945*, catálogo, Milán, Bompiani, 1989, pp. 103-112.

¹⁶ Entre las publicaciones que mejor analizan la arquitectura urbana de De Chirico es preciso citar las siguientes: CONTESSI, G., *Il luogo dell'immagine. Scrittori, architetture, città, paesaggi*, Bergamo, Lubrina, 1989, y *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura*, catálogo, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern / Skira, 2007.

¹⁷ DE CHIRICO, G., «Sull'arte metafísica», *Valori Plastici*, IV-V, abril-mayo, 1919, pp. 15-18.

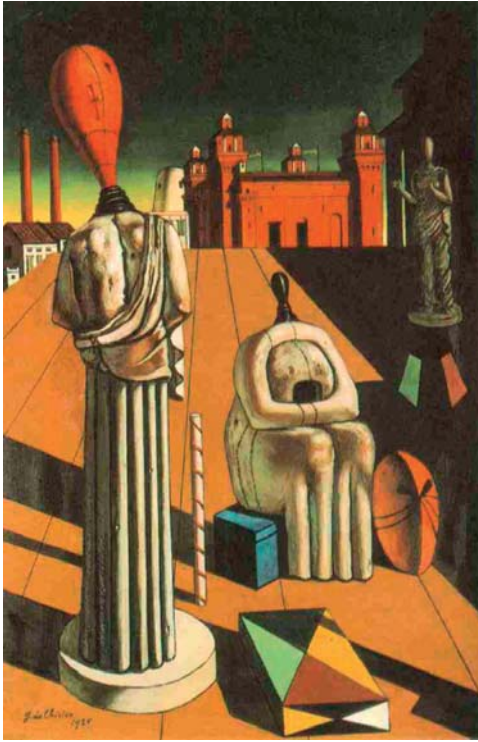


Fig. 6. Giorgio De Chirico, *Las musas inquietantes*, 1915. Milán, colección particular. © Giorgio de Chirico, VEGAP, Zaragoza 2014.

Se entenderá, por lo tanto, que cuando en 1917 pintó *Las musas inquietantes* [fig. 6], el pintor no hizo sino reflejar el triste estado de ánimo que su enfermedad y el paso por el hospital militar de Ferrara le provocaron. Esa inquietante plaza pública, concebida como una gran pasarela sin apoyos estructurales que la auxiliara, en la que unas irónicas figuras concebidas entre estatuas clásicas y maniqués surreales reposan sobre cajas y plintos de fuertes colores, con el castillo de ladrillo rojo que la familia Este mandó construir en Ferrara al fondo y unas torres industriales a su lado, compendian el atroz estado de ánimo que atravesaba en aquellos momentos.

Ni las sugerentes imágenes arquitectónicas representadas, en las que se conjuga el glorioso pasado con el más estricto presente, ni las impasibles e irónicas perversiones escultóricas, en las que de nuevo el pasado clásico y el presente maquinista se funden al tiempo que los colores hacen lo propio, impiden que la inquietud se adueñe del espectador; del desasosiego que late en el corazón del pintor, extraño ante la moderna sociedad que le rodea, solo ante una existencia que considera angustiosa.

Su desasosiego, su angustia, no parece provenir únicamente de la enfermedad que padecía. A ello contribuyó, sin duda, el extrañamiento de su ser griego afincado en Italia y el existencialismo del hombre moderno que De Chirico compartía con Nietzsche, D'Annunzio, incluso con Freud. Porque, como ya ha sido puesto de manifiesto, el mismo año en que De Chirico explicaba su estética metafísica relacionando «[...] el aspecto fantasmagórico, melancólico, terrorífico o siniestro de cosas o situaciones cotidianas» y confirmando «[...] el inevitable *extrañamiento*, el alejamiento al que las escenas más próximas pueden estar sometidas, si desaparecen los vínculos que la memoria o la experiencia establecen [...]»¹⁸, Freud publicaba en la vienesa revista *Imago* un ensayo sobre el concepto de *Lo siniestro* «[...] donde igualmente se habla de una experiencia subjetiva y psicológica: el filósofo describe un paseo bajo el sol de mediodía por las calles tranquilas de una pequeña ciudad italiana, es decir, se trata de una situación agradable, cuando de repente surge amenazadora y enigmática, extraña [...]»¹⁹. Precisamente el concepto de lo siniestro acuñado por Freud, producido al desvanecerse los límites entre fantasía y realidad, es el que parece emplear De Chirico en su novela *Hebdómeros*, publicada en francés en 1929, en la que el protagonista, el propio pintor, semeja un arquetipo del héroe del siglo xx que, al igual que Homero, viaja a través de las ciudades clásicas, convertidas en símbolo de la tragedia griega y del extrañamiento existencial del hombre moderno.

Las tendencias artísticas se sucedían en aquella Italia pletórica de novedades, y la ciudad continuó ejerciendo un extraño magnetismo sobre los creadores. También sobre los protagonistas del *retorno al clasicismo* (Leonardo Dudreville, Achille Funi, Luigi Russolo y Mario Sironi) que en enero de 1920 publicaban en Milán su ya famoso *Contro tutti i ritorni in pittura*, que constituyó el pistoletazo de salida de aquella nueva aventura estética que devino en el *Novecento*.

Uno de sus principales artífices fue Mario Sironi (1885-1961) que, como no podía ser de otra manera, hizo de la ciudad uno de sus referentes simbólicos más importantes. Alumno de Balla, desde que comenzó a pintar bajo el manto protector de los futuristas convirtió a la ciudad industrial en su principal fuente de inspiración. *El camión*, pintado entre 1914 y 1915, y *Composi-*

¹⁸ DE DIEGO, R., «Las aventuras metafísicas de Hebdómeros», *Revista de Filología Francesa*, 6, 1995, pp. 91-104.

¹⁹ *Ibidem*, p. 92.



Fig. 7. Mario Sironi, Paisaje urbano con camión, 1920-23. © Mario Sironi, VEGAP, Zaragoza 2014.

ción con hélice, de 1915, constituyen un buen ejemplo de ello. Tras una corta etapa metafísica, abanderó lo que se ha dado en llamar *Novecento*, un lenguaje artístico plagado de evocaciones clásicas, pasadas por el tamiz de la modernidad, definidas con formas geométricas sintéticas, casi silentes, de agudos colores, con la ciudad moderna como protagonista absoluta; una estética en consonancia con ese canto a la gran pintura y a la nación italiana que convirtió a estos creadores en los mejores representantes del régimen mussoliniano.

Las arquitecturas urbanas de Sironi, en las que se funden reminiscencias históricas y modernidad, son deudoras de la poética dechiriquiana, solo que provistas de un matiz mucho más alegórico, más simbólico incluso, que enlazan a la perfección con la retórica fascista. Y, en palabras de una de sus mejores conocedoras, Margherita Sarfatti, que vivió en primera persona el nacimiento del *Novecento* y su relación con la historia de la Italia moderna y fascista: «la tragicità e quella che chiama, con espressione nietzscheana e dannunziana, la “glorificazione” [...]», constituyen sus dos características esenciales.

En efecto, las ciudades de Sironi son espacios urbanos trágicos, periféricos las más de las veces, poblados por fríos equipamientos fabriles, sobrios y humeantes, en plena actividad, y por las viviendas modernas construidas en materiales pobres, sin ornamentación alguna, al igual que sus plazas y sus

calles. Solo destaca la rotundidad de sus volúmenes. Ni un solo ornamento para la nueva ciudad, para esos barrios que han ido creciendo en detrimento de los espacios libres y verdes, de los campos. Solo los nuevos medios de locomoción parecen transitarlas, sustituidos, en ocasiones, por personajes que caminan solos, sin otra mirada ni ilusión que su trabajo cotidiano, cual metáfora de esa existencia solitaria y pobre, a la que parece abocado el hombre moderno. Esa es la idea que late en *Paisaje urbano con camión* [fig. 7], pintada entre 1920 y 1923, o en *Paisaje urbano con chimeneas*, de 1921.

Sin embargo, a esas desesperanzadas imágenes urbanas, Sironi les infunde monumentalidad, grandiosidad; un concepto que la mencionada Sarfatti definía de manera precisa: «La potente struttura dei suoi palazzi, simili a cattedrali laiche, esprime un'energia costruttiva che contrasta l'asprezza dell'immagine, e che è il segno da un lato della persistenza della materia, dall'altro della ritrovata capacità di costruire la forma. È, anzi, l'emblema stesso del costruire, nel senso più ampio del termine: un costruire sentito come un imperativo categorico, come un compito ético».

En realidad, tras esas imágenes sironianas no solo late la angustia y la desesperanza existencial del nuevo individuo en la Italia moderna, en las ciudades industriales, sino también la retórica grandilocuente del fascismo mussoliniano.

IV. BERLÍN: DE LA BABILONIA EN LLAMAS AL INFIERNO DE GEORGE GROSZ

¿Qué querían los patéticos? [...] Querían crear de nuevo un arte que atrapara al pueblo y a la humanidad y no solo satisficiera las necesidades estéticas de un pequeño estrato social. Fue lo que nos hizo ponernos a pintar. Los temas eran: la gran ciudad, el Diluvio Universal [...], el Apocalipsis, la peste [...] ²⁰.

Así de contundentes se manifestaban los *patéticos*, encabezados por Ludwig Meidner, quienes, tras contemplar las imágenes futuristas expuestas por Boccioni y Carrá en Berlín, convirtieron a la nueva y rutilante metrópolis europea en su referente artístico. Hasta tal punto que el propio Meidner publicó en 1914 sus *Instrucciones para pintar la gran ciudad* diciendo:

²⁰ El texto, resumiendo los objetivos de la pintura de Meidner y los patéticos fue escrito por Jakob Steinhardt en 1913. Vid. ARNALDO, J., *¡1914! La Vanguardia y la gran guerra*, catálogo, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Caja Madrid, 2008, p. 78.

Debemos comenzar [...] a pintar [...] la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres.

[...] ¡Pero seamos honestos! [...] ¡Que somos berlineses de 1913! [...].

¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano..., las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos [...], las arlequinadas de las columnas publicitarias y por último la noche..., la noche de la gran ciudad! [...] ²¹.

Animados por tan elocuentes palabras, Meidner, Janthur y Steinhardt, los integrantes de *Die Pathetiker*, recrearon el nuevo Berlín, moderno e industrial, transformándolo en un escenario violento, en una gran Babilonia universal, poblada de rutilantes edificios que aprisionan a sus inquilinos, convertidos en caricaturas del ser humano. Convirtieron a su adorada Berlín en el símbolo del apocalipsis universal.

Ocurre en *Paisaje apocalíptico* y *La casa de la esquina*, ambos pintados por Meidner (1884-1966) en 1913. O en *La ciudad*, compuesta ese mismo año por Jakob Steinhardt (1887-1968) con una violencia existencial todavía mayor, cual preludio del infierno en que se convirtió Berlín durante la Gran Guerra y que fue representado por Grosz con una rabia mucho más profunda.

La capital de nuestra nueva República era una caldera encendida. No se veía quién echaba leña en aquella caldera; solamente sentíamos el alegre crepitar del fuego y un calor cada vez más intenso ²².

Así definía George Grosz (1893-1959) a Berlín, conocida por aquel entonces entre la intelectualidad más comprometida bajo el sobrenombre de *Moloc*, esa divinidad descrita en la Biblia a la que el pueblo hebreo ofrecía en sacrificio a sus hijos; una ciudad salvaje y desquiciada, según la descripción que Gustave

²¹ MEIDNER, L., «Instrucciones para pintar la gran ciudad, 1914», en GONZÁLEZ, A., CALVO SERRALLER, F., y MARCHÁN, S., *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Istmo, 1999, pp. 115-118.

²² Con el título de *Un sí menor y un No mayor* Grosz publicó su autobiografía en Hamburgo en 1955. Vid. Grosz, G. *Un sí menor y un No mayor*, Madrid, Anaya, 1991, p. 176, y el interesante artículo de LESMES, D., «Georges Grosz y los malos humos de Moloc», *Anales de Historia del Arte*, 16, 2006, pp. 342.

Flaubert ofreció en su novela *Salambó*. Similar a la que mostró Friz Lang en su brillante *Metrópolis* rodada en 1926: una especie de máquina infernal con las fauces abiertas que engullía uno a uno a los sumisos obreros, concebidos como autómatas, que por ella transitaban. Y muy distinta a la que Walter Benjamin recorrió en su juventud y a la que también le dedicó un sentido recuerdo en su *Libro de los Pasajes*.

Fue ese Berlín eufórico, catapultado a la hegemonía política y económica europea, el escenario perfecto para que Grosz abominara de aquella nueva sociedad en la que las clases pudientes, acaudalados burgueses y ricos industriales, propiciaron, o en su defecto no impidieron, la gran guerra que devino en un truculento horror. Una nueva sociedad representada por sus célebres autómatas ya que «El ser humano ya no se representa como un individuo, con psicología refinada, sino como un concepto colectivo, casi mecánico. El destino individual ya no importa [...]»²³.

Fueron esas figuras satíricas, caricaturescas, las que poblaron las calles berlinesas compartiendo espacio con mujeres de vida alegre y, algún tiempo después, con soldados heridos, tullidos procedentes del frente que pululaban por las mismas calles bajo el resplandor que emanaba de los brillantes escaparates y los cafés nocturnos, en cuyo interior se entremezclaba aquella fauna humana²⁴. Sin ninguna compasión y con todo el dolor y el sarcasmo que solo un artista como Grosz fue capaz de mostrar:

Mis dibujos expresaron mi desesperación, odio y desilusión, dibujé a los borrachos, vomitando hombres, hombres con los puños cerrados maldiciendo a la luna. Dibujé a un hombre, el rostro lleno de miedo, lavando la sangre de sus manos. Dibujé pequeños hombres solitarios que huían alocadamente por las calles vacías. Dibujé una sección transversal de la casa de vecinos: a través de una ventana se podía ver a un hombre atacando a su mujer, a través de otra, dos personas haciendo el amor, de una tercera colgaba un hombre suicidado con el cuerpo cubierto por un enjambre de moscas. Dibujé soldados sin nariz; lisiados de guerra con armas de acero parecidas a crustáceos, dos soldados médicos

²³ El texto fue escrito en noviembre de 1920 y publicado en enero de 1921 en forma de artículo. Vid. GROSZ, G., «Zu meinen neuen Bildern» («Sobre mis nuevas pinturas»), *Das Kunstblatt*, Berlín, 1921, pp. 10-13; GÓMEZ, J. J., *Crítica, tendencia y propaganda: Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*, Sevilla, Círculo de cultura socialista, 2004, pp. 5-7.

²⁴ Sobre la posición de Grosz en la primera guerra mundial, vid. ARNALDO, J., *La Vanguardia*, op. cit., pp. 315-316.



Fig. 8. George Grosz, Suicidio, 1916. Londres, TATE Britain. © George Grosz, VEGAP, Zaragoza 2014.

poniendo una camisa de fuerza hecha de una manta de caballo a un soldado violento. Dibujé un esqueleto vestido de recluta examinándose para el servicio militar. También escribí poesía²⁵.

La ciudad de Grosz se convirtió en un escenario duro y sórdido, violento, pero atractivo y lujoso al tiempo, capaz de fagocitar a sus habitantes.

Así ocurre en su célebre *Suicidio* [fig. 8] de 1916, una de las más duras imágenes representadas por Grosz, en el que en un cruce de calles, pintado en espectaculares carmesíes y concebido casi como un *ring* de boxeo, luce, yace, el cuerpo de un hombre perfectamente atildado que acaba de suicidarse pegándose un tiro: una metáfora de quien lo ha perdido todo o de quien no soporta la vida que su existencia le ha deparado. Una dura imagen, extraordinariamente enfatizada por los silentes transeúntes que parecen ajenos al terrible suceso: el que pasa corriendo a su lado, sin detenerse; el que está parado junto a una farola o el que desaparece por el margen izquierdo, mientras un perro rojo dobla la esquina y una prostituta, con los senos desnudos y una flor en la

²⁵ GROSZ, G., «Zu meinen...», *op. cit.*, p. 12.



Fig. 9. George Grosz, *Metrópolis*, 1916-1917. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. © George Grosz, VEGAP, Zaragoza 2014.

mano, contempla la calle dando la espalda al cliente que la espera sentado sin apercibirse tampoco del suicidio que bien podría haber presenciado. El suicidio se convierte en un acontecimiento más de cuantos parecen acontecer en la vibrante y colorista ciudad de Berlín.

También en su magnífica *Metrópolis* [fig. 9] que, como decíamos hace algún tiempo «actualiza la crítica subyacente en el *Aquelarre* goyesco, sustituyendo aquella turba decimonónica por una masa de ciudadanos modernos que, presos del pánico, de la furia, de su propia culpabilidad, se entrecruzan, corren despavoridos por un vertiginoso dédalo de calles de aquel Berlín salvaje, el de la Gran Guerra»²⁶. Desde una posición revolucionaria y con su característica «paleta asesina», como él la denominó, de azules y rojos, Grosz sentencia la monstruosidad de aquella burguesía moderna; de una nueva clase social que, desprovista de cualquier resabio de honestidad, era capaz de contemplar, desde

²⁶ LOMBA, C., «El maniquí en el vértice de la plástica española», ÁLVARO, M. I., PANO, J. L., y LOMBA, C. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico / Instituto de Estudios Turolenses, 2013, pp. 439-452.

los estruendosos cabarets, asesinatos, suicidios... de quienes habían sido cómplices en aquel nuevo y horrible conflicto bélico. *Metrópolis*, como ya se ha explicado en numerosas ocasiones, semeja un escenario apocalíptico, un hormiguero presidido por la confusión, en el que los viandantes, esos seres sin rostro, pasean, corren sin saber muy bien a dónde van; quizá huyendo de sí mismos porque la locura se ha apoderado del mundo. Grosz convierte a Berlín en un hervidero de gente, que muestra al espectador mediante una forzada perspectiva, en el que se entremezclan diferentes clases sociales: campesinos, caballeros provistos de sombrero, bastones o birretes, siniestros hombrecillos, junto con sus habituales prostitutas y sus recurrentes perros..., entre cafés, coches, carros fúnebres... cual magnífica y desesperanzada panoplia urbana.

Una interesante panoplia urbana y humana que Grosz elevó al paroxismo en *Explosión*, pintado en 1917, y que al concluir la guerra volvió a representar. Solo que con menor virulencia, aunque con idéntica acritud.

El Berlín de la posguerra cambió su atmósfera, su color, incluso su velocidad, pero la sátira y la caricatura de Grosz permanecieron indelebles en su espíritu y en su paleta. Sucede en *Autómatas republicanos* o en *El jugador de diábolo*, ambas pintadas en 1920, en las que la impecable ciudad y sus geométricos y precisos edificios han convertido a sus habitantes en meras marionetas, en caricaturas del ser humano. O en su terrible y silenciosa *Escena callejera*, fechada ya en 1925, cuando Grosz, aquel portaestandarte del expresionismo, abrazó la *nueva objetividad*: la tendencia artística de moda.

V. LA BRUSELAS DE PAUL DELVAUX

Le sous-titre des toiles de Paul Delvaux se résumera peut-être un jour dans un dictionnaire par «Femmes nues regardant passer des trains de Jules Verne dans des cités antiques» [...]²⁷.

Semejante frase, enunciada por el periodista Gérard Valet con una enorme dosis de sarcasmo, podría resumir los asuntos esenciales de la producción artística del belga que, al inicio de los años treinta, se adentró por una suerte de pintura metafísica movido, sin duda, por la impresión que le produjeron las

²⁷ GHÊNE, P., y ANRIEU, P., *Paul Delvaux raconte...*, Nivelles, Editions Havaux, s. f., p. 51. Mi reconocimiento al Dr. Ghêne por permitirme conocer un poco mejor a Paul Delvaux.



Fig. 10. Paul Delvaux, *La Ville endormie*, 1938. Colección particular. © Paul Delvaux, VEGAP, Zaragoza 2014.

obras de De Chirico. Para entonces, su especial preferencia por las estaciones y las ciudades, por los paisajes urbanos, era ya una constante. Porque desde sus inicios, las estaciones se convirtieron en uno de sus referentes iconográficos. Las primeras fueron concebidas bajo la influencia de su compatriota Permeke, en sintonía con el realismo social imperante en Bruselas. Y *La estación de Luxemburgo* constituye un buen ejemplo de ello.

Con el transcurso del tiempo, sin embargo, y cuando se hizo patente el interés por los silenciosos espacios clásicos dechiriquianos, sus estaciones abandonaron el carácter realista sumergiéndose en un atmósfera metafísica, casi surreal. Sus estaciones de los años treinta parecen detenidas en el tiempo y en la memoria, impávidas ante esas hermosas mujeres y caballeros impasibles que las transitan, cuales ensoñaciones del pasado.

Esa misma melancolía se percibe en las estaciones que Delvaux siguió recreando a partir de los años cincuenta, solo que desprovistas ya de retórica dechiriquiana. Quizá alguna de las más significativas de esta época sean

Soledad de 1956 o *Estación en el bosque*, en las que una niña, en la primera, y dos en la segunda contemplan melancólicamente, dando la espalda al espectador, los trenes. Igual que el propio pintor hacía desde su infancia, cuando quería convertirse en jefe de estación, cuando:

[...] Je me souviens du Quartier Léopold, quand j'avais quatre ou cinq ans. On descendait directement sur les voies; j'apercevais les salles d'attente des secondes et troisièmes classes et, au travers des fenêtres, je voyais les vieilles voitures avec leurs sommiers en cuir en usage vers 1903-1904 [...]²⁸.

No es extraño, por lo tanto, que la melancolía y la carga onírica que presiden todas y cada una de las composiciones ferroviarias de Delvaux provengan de aquella pasión infantil por los viajes y por las lecturas de Julio Verne, que tanto parecían complacerle. Y que convirtiera las estaciones en un símbolo de sus ensoñaciones infantiles con esa melancolía que produce el paso del tiempo.

Quizá esa misma melancolía es la que le condujo al universo icónico de las ciudades, silentes y misteriosas, estancadas en el tiempo y a la vez evocadoras de un pasado ya lejano. Muy en la línea, decía, de la poética metafísica del griego afincado en Italia. Precisamente el silencio parece ser el hilo conductor entre sus ciudades y las de De Chirico, una opinión validada por el propio Delvaux quien, muchos años después, afirmaba:

Ce n'est pas la côté métaphysique de l'oeuvre de De Chirico qui m'a marqué, c'est essentiellement le mystère des rues désertes, les ombres, le soleil [...]. Il y a là une poésie du silence extraordinaire [...]. Les sujets métaphysiques sont moins émouvants, moins poétiques [...], ils ont déjà plus tendance à se rapprocher de la littérature [...]²⁹.

Las suyas, decía, son ciudades desiertas, que hunden sus raíces en la antigüedad clásica a través de los singulares y hermosos edificios que las ocupan; transitadas tantas veces por mujeres desnudas, hombres corrientes, ensimismados, sin relación entre ellos, ya que «[...] Les figures sont dans le tableau comme des figurants et ils n'ont aucune raison de se rapprocher ou de se regarder parce que cela n'ajouterait rien au contraire [...]»³⁰.

Ciudades melancólicas que, a mi entender, comparten también un sedimento literario; quizá en la línea, como ya se ha dicho, de T. S. Elliot y su *The Waste land*, quien también estuvo tentado, como Delvaux y tantos otros artis-

²⁸ *Ibidem*, p. 15.

²⁹ GHÊNE, P., y ANRIEU, P., *Paul Delvaux...*, *op. cit.*, p. 35.

³⁰ *Ibidem*, p. 51.

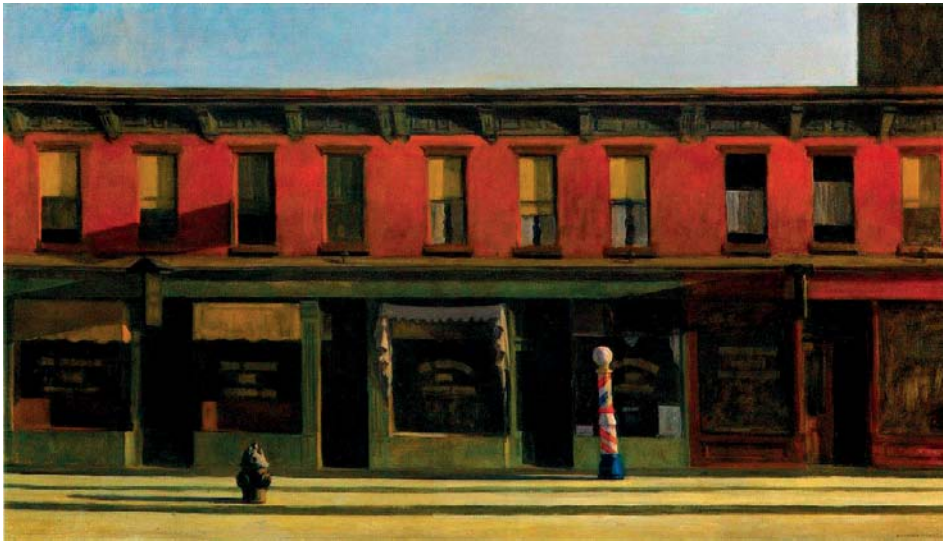


Fig. 11. Edward Hopper, *Temprano en la mañana de domingo*, 1938. Nueva York, Museo Whitney de Arte Estadounidense.

tas y escritores de por aquel entonces, por la experiencia fascista. No hay que olvidar que tras *Palais en ruines* de 1935, cuya relación con *La melancolía del día* de 1913 de De Chirico es muy evidente, o *La Huida*, pintada al año siguiente, Delvaux visitó Italia y en 1938 y 1939 compuso *La Ville endormie* [fig. 10] y *Pygmalion*.

VI. AL OTRO LADO DEL ATLÁNTICO: HOPPER Y LA SILENCIOSA NUEVA YORK

El crepúsculo redondea suavemente los duros ángulos de las calles. La oscuridad pesa sobre la humeante ciudad de asfalto, funde los marcos de las ventanas, los anuncios, las chimeneas, los depósitos de agua, los ventiladores, las escaleras de incendios [...], los ojos, las manos, las corbatas, en enormes bloques negros. Bajo la presión cada vez más fuerte de la noche, las ventanas despiden chorros de luz [...]. La noche comprime los sombríos bloques de casas hasta hacerlas gotear luces rojas, amarillas, verdes, en las calles donde resuenan millones de pisadas. El asfalto rezuma luz. La luz chorrea de los letreros que hay en los tejados, gira vertiginosamente entre las ruedas, colorea toneladas de cielo [...].

La pesimista Nueva York descrita en 1925 por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* parece anticiparse a las frías y sombrías imágenes con que Edward

Hopper representa a la ciudad norteamericana por excelencia. A esa ciudad a la que a comienzos de siglo acudían inmigrantes del otro lado del Atlántico en busca de fortuna, de una nueva vida. A esa ciudad que se fue construyendo poco a poco, a base de grandes rascacielos, humeantes fábricas, tiendas con rutilantes anuncios de colores, drugstores... que parecían atraer a una multitud de gentes de razas diferentes; transeúntes entre los que se entremezclaban la burguesía triunfante, los banqueros incipientes, y trabajadores de todo tipo y procedencia, que poblaban sus largas calles y avenidas. A esa ciudad bañada por el río Hudson que dotaba de cierta calidez al duro asfalto que se iba imponiendo sobre las superficies terrosas y polvorientas de sus antiguas calles. Esa ciudad que, paulatinamente, se había convertido en el símbolo de la Norteamérica emergente y que estalló por los aires con la gran depresión, provocando un vendaval humano y económico de proporciones alarmantes.

Nueva York se convirtió en las imágenes de Hopper en una ciudad inhóspita y fría, de colores pardos, sombríos, de espacios infinitos y tristes, poblada de singulares edificios. Una ciudad con las calles vacías, sin ruido, sin coches, sin movimiento aparente, con establecimientos comerciales vacíos... La ciudad de Hopper late, solo que a un ritmo lento, casi inexistente; tanto da si es por la mañana (*Temprano en la mañana de domingo*, de 1930 [fig. 11], o *Tejados de Ciudad* fechada en 1932) o por la noche (*Drug Store*, 1927); si es día laborable o festivo (*Domingo*, de 1926). Una ciudad en la que sus viandantes, cuando aparecen, caminan solos, silenciosos. Habitantes que casi se mimetizan con esa ciudad bulliciosa y silente al tiempo, que para el pintor simboliza la soledad del hombre contemporáneo, la crisis de la vida moderna.

Una soledad que se percibe igualmente tanto en las ciudades más pequeñas que también recreó (*Estación de pequeña ciudad*, 1928-1920) como en su producción pictórica posterior.

VII. DE LA DESTRUCCIÓN DEL SÍMBOLO A LA CONSTRUCCIÓN DE UNO NUEVO: EL *GUERNICA* DE PICASSO

Cuando el 26 de abril de 1937 la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana arrasaron la villa de Guernica, una población que contaba con 7000 habitantes y cuyo valor era meramente simbólico, solo el 10% de los edificios se mantuvieron en pie y la cifra de muertos, población civil exclusivamente, se calcula entre 120 y 300, Picasso hizo saltar por los aires el que hasta esas fechas había sido uno de los símbolos icónicos preferidos por las vanguardias: la ciudad.

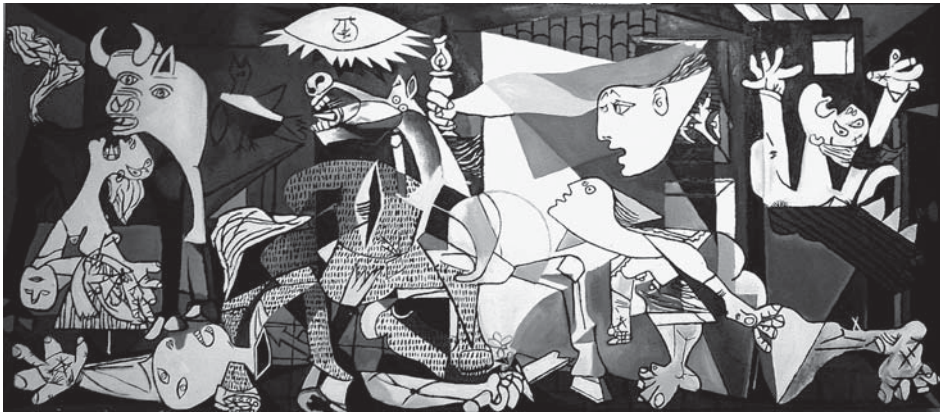


Fig. 12. Pablo Picasso, Guernica, 1937. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Pablo Picasso, VEGAP, Zaragoza 2014.

Solo que, al destrozarlo, lo convirtió, convirtió a la ciudad, en un nuevo símbolo: el de la paz [fig. 12].

El alegato contra la guerra picassiano entronca con la mejor pintura de Goya, con la destrucción del Madrid decimonónico a manos de los franceses, por la que el malagueño sintió una especial predilección, pero también, bajo una estética distinta, con las producciones de los patéticos y, esencialmente, del propio Grosz. Solo que llevado a su extremo más sintético y atronador, al emplear apenas algunos retazos tectónicos y escasos detalles urbanos, una reducida gama cromática, las geométricas e hirientes pinceladas, su asfixiante atmósfera, su trágica y elocuente iluminación...

Y con independencia de sus conocidas cualidades artísticas, tantas veces analizadas, la casa bombardeada, en ruinas, los muertos de miembros crispados, las mujeres corriendo aterrorizadas sin saber a dónde ir, gritando de dolor entre los muros derruidos, llevando en brazos a sus hijos muertos, el caballo relinchando ante la historia..., se convirtieron en un nuevo símbolo urbano jamás imaginado hasta la fecha: la terrible destrucción de una ciudad que no debía ser olvidada, que debía permanecer en la retina y en la memoria de la humanidad para evitar que semejante desastre volviera a suceder. La ciudad bombardeada, la ciudad destruida, de la que apenas Picasso mostró algunos detalles, se transformó en un trágico y espléndido símbolo de la paz.