

El infierno es urbano*

Martín Carranza



Fig. 1 -El Bosco, «El jardín de las delicias» (Detalle tabla interior derecha), Flandes 1503-1504

Introducción al imaginario urbano

«... Debemos pensar en la ciudad a la vez como lugar para habitar y para ser imaginado. Las ciudades se construyen con casas y parques, calles, autopistas y señales de tránsito... Pero se configuran también con imágenes. También imaginan el sentido de la vida urbana las novelas, canciones, pinturas y películas, los relatos de prensa, la radio y televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas... Las ciudades no se hacen sólo para ser habitadas, sino también para viajar por ellas...»
Néstor García Canclini



Fig. 2- Salvador Dalí. «La ciudad». Dibujo a lápiz sobre papel, 1935

Es evidente que el concepto de imaginario urbano se introduce en la profundidad de los estudios culturales, dado que su significado no puede medirse, no tiene parámetros, ni puntos de partida ni conclusiones cerradas. La presente investigación, plantea un soporte teórico que se estructura en tres visiones. A pesar de ser métodos analíticos con una

cierta autonomía, responden a un sistema complejo de interacciones dialécticas y dinámicas que manifiestan unidad.

Por un lado tomamos, la visión epistemológica de P. Feyerabend, el llamado «anarquismo epistemológico», siendo la forma científica que no desprecia las influencias de la pintura, de la poesía, de la fotografía, de los relatos y de otros tantos campos subjetivos para extender las fronteras del conocimiento.

También es imaginario y así lo tomamos, el campo propio de la mente humana, que actúa sobre y por los sitios y lugares vividos por el hombre en el universo de lo indeterminado y que es accesible a través de «El mundo de la percepción», que parafraseando a Maurice Merleau-Ponty podemos decir «... aquel que nos revela nuestros sentidos y la vida que hacemos; a primera vista parece que no se necesitan instrumentos ni cálculos para acceder a él, y, en apariencia, nos bastaron abrir los ojos y dejarnos vivir para penetrar en él...»

Por último y desde una lectura psicoanalítica, la idea de imaginario planteado por Lacan, comprende tres niveles con los que podría identificarse la ciudad: lo real, con sus componentes físicos, estructura edilicia, espacio público, trazado con sus avenidas y calles alimentadas por funciones públicas o privadas, es decir, lo esencialmente urbano; lo simbólico, entendiendo por tal los elementos geográficos, históricos, políticos y psicológicos que actúan sobre la memoria y desde la experiencia de los participantes de la vida de la ciudad; y lo imaginario, ese conjunto de percepciones, praxis propia o transmisión narrada de acontecimientos

pasados o recientes que tienen valor emotivo y / o afectivo para los individuos, constituyendo un todo abigarrado de contenido proteico, por lo tanto de fronteras difusas.

El inconsciente como fuente de creación.



Fig. 3 - Fotograma de «Psicosis», película de Alfred Hitchcock, 1960

El surrealismo como manifestación cultural, propuso la actitud mental como una forma de conocimiento. Es una consecuencia directa del mundo abierto por Sigmund Freud y el psicoanálisis en los primeros pasos del siglo XX. Los actores que llevaron a cabo esta vanguardia se apartaron todo lo posible de la vigilancia de la razón, e intentaron explorar el mundo del inconsciente, la base oculta y profunda de cada personalidad, la vida espontánea de la psique, la voz silenciosa e interiorizada de cada sujeto.

Las formas que surgieron del oscuro terreno de lo irracional a partir del desvelamiento y la liberación del inconsciente han creado diversas tradiciones en clave surrealista.

Hoy la curiosidad, conduce nuestro esfuerzo a definir ciertas afirmaciones que supondrán nuevos interrogantes y, proponemos indagar el campo de los imaginarios (básicamente lacanianos) a través de una mirada urbana; tomando como objeto de análisis el enigmático tríptico «El jardín de las delicias» (Óleo pintado sobre tablas) del pintor El Bosco (ver Fig. 4). Nuestro planteo pretende legitimar su valoración estética en los tormentos inconscientes del artista frente al advenimiento de la modernidad naciente. Esta experiencia permitirá introducirnos en las profundidades de su mundo inconsciente, lo que consideramos fuente de su creación estética y afirmar que su «espíritu revolucionario» se prolongó hasta los albores del siglo XX en los actores del surrealismo.

Pero ¿Quién era este sujeto? Hieronymus, también llamado van Aeken o en los países de habla hispana simplemente El Bosco (1453-1516), fue un pintor religioso con una marcada tendencia a la sátira, al comentario pesimista y un gran interés por la vida cotidiana. Los paisajes urbanos - rurales, recrean lo cotidiano de los espacios que ocuparon la memoria de la ciudad y una de las últimas expresiones en la profunda mirada del ocaso medieval. Sus pinturas reconstruyen la cultura material creada por el hombre, como también los modos de vida de la sociedad del Norte de Europa a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento. El Bosco pinta sus cuadros a finales del siglo XV y principios del XVI. Durante esos años se estaba produciendo la revolución conceptual, formal y en todos los ámbitos que conocemos como Renacimiento. Sin embargo, el pintor apenas participa de las innovaciones y descubrimientos que trae el movimiento renacentista. El Bosco seguirá caminando en ese pastoso y franco deterioro religioso que caracterizó a la Baja Edad Media y, el imaginario que nos sugiere sus pinturas, está representado por un indefinido sistema urbano.

¿El imaginario medieval es urbano?

La configuración urbana de las ciudades medievales, manifiesta una dualidad significativa entre campo-ciudad. Los últimos coletazos de las sociedades feudales funcionaban, según A. E. J. Morris «... como comunidades rurales y agrícolas, en la misma medida que un centro de la industria y del comercio. A diferencia de la aldea abierta, estaba protegida por una muralla de piedra o un terraplén. Pero extramuros se encontraba el «campo urbano», sin cercar, donde cada ciudadano-agricultor cultivaba los cereales en sus propias parcelas de tierra



Fig. 4 - Perspectiva de la ciudad medieval de Nuremberg (Grabado del siglo XVI)

y cada uno pacentaba sus vacas o sus ovejas en los pastos comunales de la ciudad, que solían estar situados junto a los ríos que atravesaran su territorio...» Este sistema urbano tiene la particularidad que «... creció según un proceso que parece natural, como el de los seres vivos, y da lugar a un tipo de organización espacial que ha sido denominado comúnmente como «orgánica». El envolvente general de las murallas adopta frecuentemente formas aproximadamente circulares y el trazado de las calles sigue formas preferentemente curvas, con cambios de dirección que producen efectos visuales muy variados, sin largas perspectivas, ni simetrías, ni ordenaciones geométricas...» es decir, no existía la rígida división entre lo rural y lo urbano que ha prevalecido desde la Revolución Industrial hasta nuestros tiempos, y en este marco formal de indudable belleza, descansa la estética de la variedad, el cambio y la sorpresa.

¿Cuál es el imaginario urbano que El Bosco construyó en su famoso tríptico?

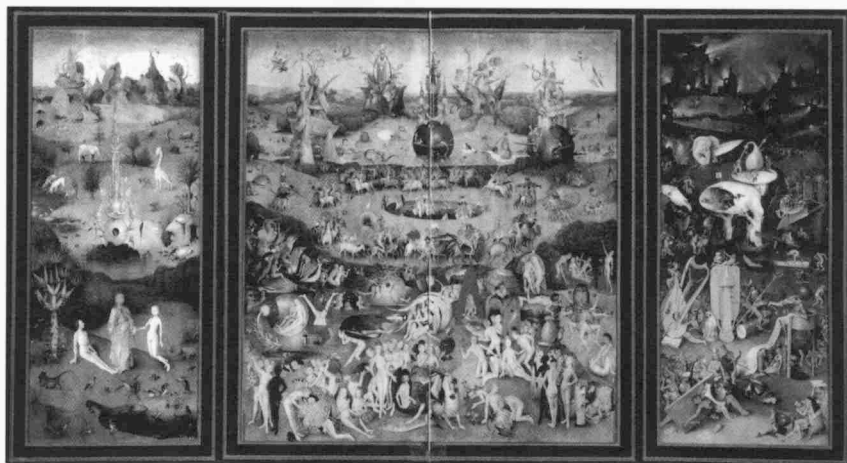


Fig. 5 - El Bosco, «El jardín de las delicias» conjunto desplegado, Flandes 1503-1504

Todas las ciudades medievales tienen los elementos que caracterizan un laberinto; calles curvadas, callejones sin salida, casas, con pasadizos que a su vez comunican

calles sin salida y perspectivas truncadas. Nuestro personaje en cuestión se mimetiza con el mundo material que lo rodea, se pierde, se funde en la yuxtaposición de distintos fragmentos, de adiciones sucesivas, de repeticiones equívocas propias de la estructura laberíntica del inconsciente.

El imaginario urbano que nos propone El Bosco, ese relato de intriga pintados en sus tablas, está constituido bajo nuestra óptica perceptiva como el efecto de un «espejo», que refleja inconscientemente la desorientación propia del mundo en que se desarrolla.

A simple vista, el abigarramiento medieval, tienen su momento culminante en este tríptico. Lo interesante, al abrirse sus alas laterales, está en el «campo-urbano» en que se desarrollan escenas que definen lecturas subyacentes, estructuradas de izquierda a derecha en: El paraíso terrenal - Los placeres mundanos - El infierno musical. (Ver Fig. 5)

El tríptico presenta, en primera instancia, un claro mensaje de intención moralizadora: los placeres terrenales pierden a la humanidad. Así, de alguna manera, podríamos descomponer el conjunto de esta obra, en estos tres tipos de narración: el relato del mal (tabla interior derecha) puebla el mundo y lo inunda con sus vicios, y al que es difícil escapar, castigando a los pecadores en escenarios urbanos infernales. En él, se expone el castigo del pecado de la lujuria. En este ámbito caos y anarquía, la representación física manifiesta el perfil urbano del casco medieval en llamas; casualmente donde se desarrolla la vida urbana de intercambio mercantil y se encuentra la estructura de poder religiosa. Pero hay una salvación que se presenta en el relato del bien (tabla interior izquierda), opuesto al anterior, relacionado siempre con principios o personajes religiosos, el mismo se enmarca en un paraíso campesino otorgado por la gracia divina. El

espacio onírico y paradisiaco al aire libre, el contacto con la naturaleza, da una idea significativa de paz, de sosiego y calma, donde se expone claramente una vida

extramuros del casco medieval.⁴

Como derivación de ambos, la crítica de los vicios (tabla interior central), cuyas advertencias morales son el contrapunto de lo que las pinturas muestran, dejan entrever un escenario lúdico para los placeres mundanos. Se representa el imperio de la lujuria en el mundo. El Bosco pretende mostrar el desenfreno del pecado de la lujuria sostenido por un escenario sensual y lúdico; pero el desosiego que producen todas sus otras visiones es una extraordinaria sensación de goce y placer, tal vez los deseos ocultos de una personalidad reprimida. En este espacio urbano - rural con sus particulares arquitecturas, se presentan evidentes imágenes de tinte surrealista. La particularidad de cada escenario, determina diferentes situaciones y relaciones entre los sujetos (hombres y mujeres) y el «telón de fondo» (ciudad o «campo urbano») que lo contiene.

En esta versión onírica acerca de las bondades de los placeres lujuriosos y desenfrenos mundanos, hemos descubierto interesantes estructuras edilicias que pueden haber anticipado lo que en el fin del siglo XIX y principios del XX se denominó modernismo.

Surrealismo medieval o el germen de la modernidad

La obra de este pintor nos ha llevado a diversos imaginarios urbanos, a través de subjetivos parámetros analíticos para el entendimiento de su significado. Y despiertan en cada observable, un estímulo del que no es fácil abstraerse y que tiene mucho de misterio, quinientos años después de que fuera pintado. El mismo que pretendemos llevar «a la luz» en las afirmaciones aquí planteadas, acerca de su figura como germen de la modernidad. Pero ¿cuales serían los argumentos que nos permiten sostener esta determinación?

A modo de conclusión abierta, proponemos aquí un análisis, planteado en forma de claves: a) Ciertas investigaciones sobre el pintor, plantean que era un hereje, un cátaro más específicamente.

Al hacer propia esta posibilidad, se desprende que los siglos XV y XVI se presentan como un quiebre o superación histórica en donde la posición de Dios, pierde centralidad en la cosmovisión del mundo.

El Bosco estuvo en medio de todo este

hallaríamos ante la primera pintura moderna de verdad, obra de un hombre clarividente pero inmerso aún en el gótico tardío.

c) En el conjunto desplegado (Ver Fig. 5), se ven escenas que, a pesar de sus fantásticos detalles, resultan relajantes, pues lo que priman son seres humanos desnudos, y ninguno de ellos es más importante, o más fuerte, o más poderoso que los demás. Tanto igualitarismo nos pone sobre la siguiente pista. En 1516 (año de la muerte de El Bosco), el humanista inglés Tomas Moro publicó Utopía, su obra capital. En ella, y por primera vez, se habla y aboga por la igualdad de derechos para toda la humanidad.

¿Conocía El Bosco las ideas de Tomás Moro? ¿Se anticipó a ellas? ¿Tenían éstas ideas, en la sociedad de la época (aunque de manera clandestina) mucha mayor importancia de la que creemos?

d) Si bien en toda la pintura proliferan los símbolos, la tabla central del tríptico abierto (Ver Fig. 5) se presenta como paradigmática. En la obra de Sigmund Freud «Introducción al psicoanálisis» podemos leer: «... Ya hemos visto que un paisaje campestre representa los genitales femeninos, así como los jardines. Los montes y rocas son símbolos del miembro

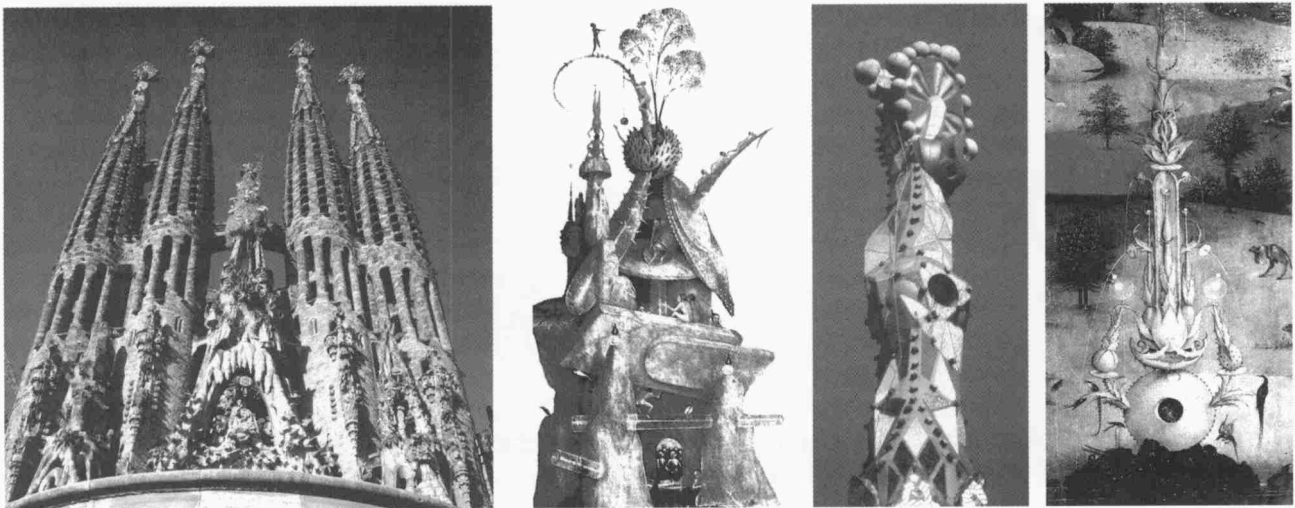


Fig. 6 - A. Gaudí, Iglesia la Sagrada Familia y detalle de un pináculo, Barcelona 1883 - 1926.

El Bosco, «El jardín de las delicias» (detalles), Flandes 1503-1504

De hecho nos encontramos, al percibir la pintura, con la Iglesia Sagrada Familia del arquitecto catalán A. Gaudí haciendo una analogía con los castillos bosqueanos y el detallado diseño de sus pináculos (Ver Fig. 6), que también sugieren estéticas similares con la Fuente de la Vida del paraíso terrenal (tabla interior izquierda). Junto a la arquitectura del modernismo catalán se puede mencionar como recurso estético la «línea látigo» característica del Art Nouveau europeo, y cada escenario de sus tablas parecen ser un extracto del libro de Lewis Carrol «Alicia en el país de las maravillas», donde las fantasías lúdicas de El Bosco se expanden en toda su plenitud a través de su maestría creativa.

convulsionado cambio. Con radical espíritu visionario recicla en sus pinturas algunos símbolos medievales, imprimiéndole angustia y una afebrada imaginación. Pinta ese mundo desgarrado de transición que de alguna manera naufragaba, por carecer de honestos soportes éticos y religiosos.

b) Los laterales exteriores del tríptico forman, al cerrarse, una única composición. Es una imagen esférica del mundo en el tercer día de la creación, envuelto en una especie de burbuja de cristal (símbolo de la fragilidad del universo). Lo verdaderamente curioso de esta representación es que Dios padre, un anciano con barba que lleva la tiara, el creador del mundo, aparece diminuto junto al borde superior izquierdo (Ver Fig. 7).

¿Quiso El Bosco expresar con ello que Dios ya no puede intervenir en los asuntos terrenales (o que ya no desea hacerlo)? Si realmente hubiera sido este su propósito, nos

masculino. Los frutos no representan al niño, sino los senos de la mujer. No olviden que las flores son de hecho los genitales de las plantas. Los animales salvajes significan hombres cuyos sentidos están excitados por instintos, malas pasiones...» Los múltiples arroyos, fuentes y estanques que aparecen en el cuadro también poseen una correspondencia en el mundo simbólico de Freud.

«...Durante el sueño, el parto queda representado generalmente por una relación con el agua. O se entra en el agua o surge de ella, es decir, se pare o se nace. Todo ser humano ha pasado la primera fase de su vida en el agua, al menos como embrión dentro del cuerpo de la madre, sumergido en el líquido amniótico. Y con el parto abandona las aguas...» En las fuentes y estanques de «El jardín de las delicias» nacen, o tal vez renacen, nuevos seres humanos. Entonces estas imágenes: ¿Representan el nacimiento del hombre moderno?

e) A pesar de todos los esfuerzos, todavía

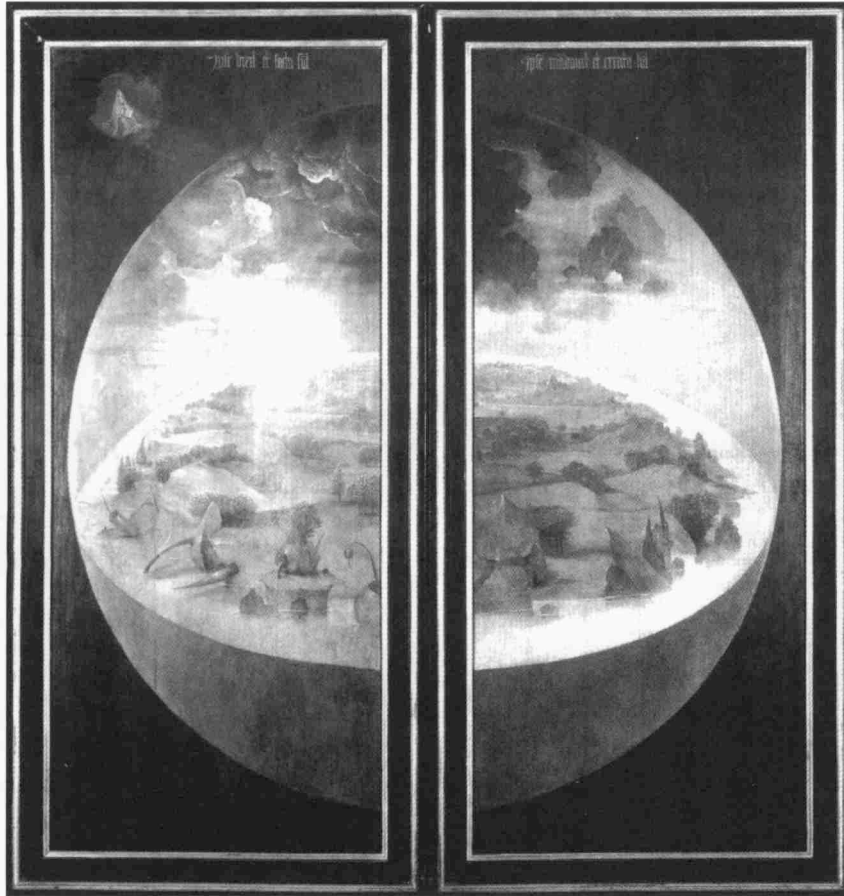


Fig. 7 - El Bosco, «El jardín de las delicias» conjunto cerrado, Flandes 1503-1504

no ha sido posible encontrar explicaciones unívocas para cada una de las escenas. Por eso los modernos historiadores de arte sostienen que El Bosco seguramente quiso dar a su obra multiplicidad de sentidos, argumentando que las obras que dejan espacio para la propia interpretación son más interesantes que las que expresan algo concreto y evidente. En tal sentido el magistral pintor supo anticiparse, una vez más, a su época y parafraseando a Paul Klee «... el arte moderno nos ha enseñado que las obras no pueden comprenderse sólo con el entendimiento lógico. Sabemos desde hace tiempo que junto al pensamiento lingüístico existe un «pensamiento plástico», y que ambas formas de intelecto son diferentes. Así, lo plástico no es completamente representable mediante el lenguaje de las palabras. Esto significa también que las imágenes comunican algo que el lenguaje

no alcanza a explicar...» El Bosco logró plasmar sobre el lienzo esa diferencia. Por eso consideramos que cada observador construye, casi automáticamente y cuando menos inconscientemente, la propia interpretación intuitiva de esta hermética y misteriosa obra.

Conclusión

Pareciese que El Bosco apelara a la asociación libre, reinterpretando la iconografía religiosa y la cotidianidad de los lugares que recorre, pintándolas a la manera de estampas populares. Su desbordante fantasía explora el mundo del subconsciente, siendo alusiva en sus valores y categorías simbólicas. El Bosco fue un pintor de su tiempo. Su fama estuvo por varios siglos un tanto apagada.

Los surrealistas lo convirtieron en un angustiado predecesor de su movimiento artístico revolucionario. Sin lugar a dudas, El Bosco fue un pintor que se ha prolongado más allá de su época y que su «espíritu», llegó a engendrar en los actores del surrealismo. De una u otra manera, podemos afirmar de que el imaginario urbano de El Bosco, representa un pleno estado de cambio (morfoestásis). El pintor, vive un período de transición de la humanidad que, a través de su «arte testigo», libera de la opresión y el sufrimiento la carga culpógena y de sometimiento que la iglesia acostumbraba con sus los pecados. No es casualidad que la «purga de culpas» en el infierno bosqueano, se encontrase físicamente en el interior de las urbes medievales donde se ubicaban las estructuras del poder eclesástico. Por ello, canaliza sus deseos ocultos, explora su inconsciente y nos muestra a través de sus pinturas, que la experiencia de los placeres mundanos, puede llevar a la emancipación de los sujetos a ser libres, haciendo propias las decisiones de cada hombre para llegar a ser moderno.

Por lo tanto, el lazo entre El Bosco y los surrealistas, se encuentra en la crítica solapada al tiempo histórico que les tocó en suerte, a través de su arte provocador; mostrándonos la dinámica de certezas y contradicciones propias del itinerario de la modernidad.

La intelección humana de ambos actores, ya sea individual o en forma colectiva, practicaban sobre el consciente filo de la razón o el inconsciente tamiz irracional: un espíritu revolucionario, propio de un doble proceso contrario de «realizar» lo irreal y «desrealizar» lo real, dando como resultante una síntesis genial, que han logrado ambos más allá de donde nunca habían ido ■

Nota de autor: * El presente artículo es un avance de la investigación desarrollada para la VII Jornadas de Imaginarios Urbanos en la FADU / UBA. El mismo tuvo carácter de ponencia, el día 22 de Abril de 2005 en dicha casa de estudios. A su vez, agradezco el tiempo, consultas y correcciones hechas por el Prof. en Historia M. Molina, con quien discutimos algunas de las cuestiones aquí citadas.

Bibliografía

- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Imaginarios Urbanos. Eudeba, Buenos Aires, 1999
 LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. y LAGACHE, D. Diccionario de psicoanálisis. Paidós, Buenos Aires, 1996
 FREUD, S. Introducción al psicoanálisis. Alianza Editorial, Madrid, 1979.
 PUERTAS, P. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 GOMBRICH, E.H. La Historia del Arte. Sudamericana, Buenos Aires, 1999
 MONTANER, J. M. Las formas del siglo XX. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002
 MORRIS, A. E. J. Historia de la forma urbana. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1984

Fuente de las imágenes

- Fig. 1 - El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 Fig. 2 - Salvador Dalí. J. Pla. Salvador Dalí. Dasa Edicions, S.A., Barcelona 1981
 Fig. 3 - Anónimo. J. M. Montaner. Las formas del siglo XX. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002
 Fig. 4 - Anónimo. L. Benévolo. Diseño de la ciudad V.3. Ediciones G. Gili S.A., México D.F., 1978
 Fig. 5 - El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 Fig. 6 - A. Gaudí. J. Bergos, J. Bassegoda I Nonell, M. A. Crippa. Gaudí. El hombre y la obra. Lunwerg Editores, Barcelona, 1999
 El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995
 Fig. 7 - El Bosco. P. Puertas. Grandes Maestros: El Bosco. Aldeasa / Tf. Editores, Madrid 1995