

Ciudad, apocalipsis y ciencia-ficción: una estética de las ruinas¹

Alain Musset²

Resumen

El propósito de este artículo es poner en tela de juicio la estética y filosofía de las ruinas que corresponden a una vieja tradición europea heredada tanto de la antigüedad romana como de la época del Renacimiento, usando como instrumentos de análisis las historias de ciencia-ficción relacionadas con la temática del Apocalipsis. De hecho, al pintar paisajes urbanos y monumentos simbólicos destrozados, los autores de ciencia-ficción se conforman con una estética clásica de las ruinas que remonta a artistas tan ilustres como Juan Bautista Piranesi (1720-1778). Ahora bien, las ciudades destruidas durante los diferentes fines del mundo que ocurren tanto en las novelas como en las películas, historietas o juegos video de anticipación, no son sino una señal y un aviso de que todas nuestras civilizaciones son mortales. En este sentido, las ruinas futuras de ciudades tan famosas como París y Nueva York no sólo juegan el papel de los *memento mori* (“recuerda que morirás”) de los antiguos romanos, sino que nos permiten sentir lo que significa el tiempo plasmado en la piedra.

Palabras clave: ciencia-ficción, ruinas, estética, ciudades, París, Nueva York.

Abstract

The purpose of this article is to question the aesthetics and philosophy of the ruins that correspond to an old European tradition inherited from both the Roman antiquity and the Renaissance, using as instruments of analysis the stories of science fiction related with the theme of Apocalypses. In fact, when painting cityscapes and broken symbolic monuments, science fiction authors settle for a classic aesthetic of ruins dating back to such illustrious artists as Juan Bautista Piranesi (1720-1778). However, the cities destroyed during the different ends of the world that occur in futurists novels and films, cartoons or video games, are not but a sign and a warning that all our civilizations are mortal. In this sense,

the ruined future of such famous cities like Paris and New York, not only play the role of ancient Roman's *memento mori* (“remember you will die”), but also let us feel what the time captured in the stone means.

Keywords: Science fiction, ruins, aesthetics, cities, Paris, New York.

1. Introducción

Al igual que en el Apocalipsis de San Juan donde Babilonia es castigada por sus pecados, la ciencia-ficción ha hecho de nuestras ciudades más famosas blancos ideales para los cataclismos que provocarán el fin del mundo. Sintetizando todos los males de la sociedad moderna, son chivos expiatorios cuyo sacrificio se hizo inevitable. Tanto novelas como películas, historietas o videojuegos suelen castigar sus cadáveres prodigiosos de piedra, hierro y concreto con el fin de convencernos de que nuestra civilización sufrirá la misma suerte que las que nos precedieron y desaparecieron. Simbólicamente, las ruinas maravillosas de Tebas, Persépolis, Angkor o Tikal no son sino un espejo siniestro que refleja la ruinas futuras de París y Nueva York.

Esta fascinación por las ruinas y la muerte es, sin duda alguna, característica de un pensamiento occidental que tiende a globalizarse a través del desarrollo de una tecnología y medios modernos de comunicación con los cuales se alcanzan todos los rincones del planeta. Cuando un meteorito golpea Manhattan (aunque solo se trate de una película de Hollywood), son pocos los terrícolas que pueden eludir las espectaculares imágenes que resultan de este choque —especialmente si Bruce Willis encabeza la lista de los actores, como en *Armageddon*, de Michael Bay.

Después de haber estudiado ciudades imaginarias como Coruscant, la capital de la galaxia Star Wars, y luego las geoficciones del Apocalipsis, me pareció necesario profundizar esta estética de las ruinas que

¹ Recibido el 20 de diciembre de 2013, aprobado el 2 de mayo de 2014.

² EHESS, Centre de Recherches Historiques, GGH-Terres. E-mail: musset@ehess.fr

desempeña un papel tanto fundamental como ambiguo en nuestra percepción de las metrópolis contemporáneas –las cuales se perciben ahora como vulnerables, a pesar de su potencia aparente, por la inminencia de la catástrofe que no tendremos la capacidad (o la voluntad) de superar.

Por tanto, en un primer paso se tratará de cuestionar el significado de las ruinas urbanas en el imaginario de los autores de ciencia-ficción –un imaginario cuyas raíces se hunden en una larga tradición filosófica y religiosa que se remonta a la Antigüedad latina y a la cultura bíblica. En un segundo paso, estudiaremos la primera gran ciudad moderna simbólica del fin del mundo, París, cuyos vestigios volverán locos a los arqueólogos del futuro. Terminaremos analizando el caso de Nueva York, la ciudad global por excelencia, que logró destronar a la capital francesa como faro de la civilización occidental y cuyo castigo será a la altura de sus excesos.

2. Las ruinas, el tiempo y la muerte: un imaginario occidental

La ruina, y en particular la ruina urbana, con sus grandes extensiones desérticas y sus edificios reventados, ocupa un lugar especial en un imaginario occidental obsesionado con el paso del tiempo y la vanidad de las obras humanas. Este es el sentimiento que expresaba Chateaubriand en 1802 en su *Genio del cristianismo*: “Todos los hombres tienen una atracción secreta para las ruinas. Esta sensación se debe a la fragilidad de nuestra naturaleza, una correspondencia secreta entre estos monumentos destruidos y la velocidad de nuestra existencia”³.

De hecho, como lo recuerda Sophie Lacroix en su libro *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*, lo que prevalece al

principio cuando contemplamos los restos de un edificio que encarna la grandeza de una civilización desaparecida, es la emoción –una emoción que impregna un tema clásico de la pintura y la poesía europea: el *memento mori* (“recuerda que morirás”). Se expresa esta idea con la imagen de una calavera burlándose de las futilidades de la vida humana, tal como se encuentra ya en los mosaicos sepultados de Pompeya –una imagen que volverán a tomar muchos pintores europeos, entre los cuales podemos destacar a Hans Holbein, con su famoso cuadro *Los embajadores*, bajo la forma sutil y secreta de una anamorfosis plasmada en el suelo. Este es también el mensaje que el poeta Charles Baudelaire dedica a su bella y joven compañera, cuando los dos amantes topan con una carroña espantosa en su camino por el campo:

“Y sin embargo, parecerás a esta basura, /
A esta infección horrible, / Estrella de mis
ojo, sol de mi naturaleza, / ¡Tú, mi ángel y mi
pasión!”

Esta fascinación mezclada de repulsión hacia la muerte y las ruinas son parte de una tradición nacida en el Renacimiento con el redescubrimiento de la Antigüedad clásica y que se desarrolló en el siglo XVIII con artistas como Giovanni Battista Piranesi cuyos grabados impresionantes dieron a conocer los monumentos desgastados de la Roma antigua. Este momento puede ser considerado como un viraje emocional (*emotional turn*) en la historia social europea, viraje nutrido no sólo por las excavaciones realizadas en Pompeya y Herculano a partir de 1709, sino también por el terremoto de Lisboa de 1755 que destruyó una de las principales ciudades del mundo civilizado (a juicio de sus propios pensadores). Más allá de la simple lamentación individualizada del *memento mori*, Sophie Lacroix recuerda que la ruina también puede ser considerada como una “revelación” (un “apocalipsis” en el primer sentido de la palabra) del futuro que les está esperando a todas las sociedades humanas (Lacroix, 2007).

³ El mismo Chateaubriand hace también una distinción entre las ruinas dejadas por el tiempo y las que son el resultado de las guerras y conflictos, tal como Yael Navaro-Yashin (2013) lo recuerda en su artículo.

Fascinado por la decadencia, la enfermedad y la muerte, el romanticismo ha profundizado dicha estética de las ruinas que encontramos en el *Genio del Cristianismo* (capítulo titulado “Efecto pintoresco de las ruinas”), cuando Chateaubriand (1828) afirma su afición por los edificios castigados por el tiempo: “Las ruinas, consideradas en relación con el paisaje, son más pintorescas en un cuadro que el monumento fresco y entero”. Al igual que Chateaubriand, el joven Stendhal que viajó a Italia a finales de 1820 también se quedó en éxtasis frente a las ruinas de los principales monumentos de Roma, en particular el famoso Coliseo con sus enormes arcos de piedra. A su juicio, el edificio en ruinas era una puerta abierta hacia un pasado perdido que sólo por la imaginación pueden alcanzar aquellos que tienen la sensibilidad suficiente para deshacerse del presente (Stendhal, 1997).

En este sentido, el punto de vista del novelista romántico no concuerda exactamente con la perspectiva actual del antropólogo Marc Augé (2003), quien trata también de explicar porque nos fascinan las ruinas en su libro *Le temps en ruines*. De hecho, no es porque la visión de edificios derrumbados nos ofrece la oportunidad de sumergirnos en una historia académica o soñar frente a templos antiguos transformados en espectáculo para el turismo de masas (ya criticado por Stendhal a principios del siglo XIX): su función es de darnos a entender lo que realmente significa el tiempo en su naturaleza irremediable: “Contemplar las ruinas, no es hacer un viaje en la historia, sino experimentar el tiempo, el tiempo puro” (Augé, 2003: 38).

Este “tiempo puro” sería pues un tiempo abstracto materializado en la ruina. Más que un mojón o un marcador cronológico, la ruina sería un símbolo intemporal que es suficiente en sí mismo para recordarnos nuestra condición de “ser para la muerte” (*Sein zum Tode*), para utilizar la terminología de Heidegger (1990).

En esta perspectiva, las ciudades en ruinas juegan un papel importante en las historias de ciencia-ficción post-apocalípticas porque su objetivo principal es recordarnos, en forma de revelación, que todas las civilizaciones, incluso las más avanzadas (y sobre todo éstas) son mortales. La ruina es entonces tanto un presagio del pasado como un recuerdo del futuro. Tal como Stendhal y Chateaubriand, novelistas y guionistas de anticipación saben cómo manejar esta estética de las ruinas que nos conmueve, porque es parte de nuestra cultura y de nuestra memoria colectiva.

Es así como André Habib recuerda que Albert Speer, el arquitecto de Hitler, pensaba en las formas que tendrían mil años después los vestigios de las ciudades del Tercer Reich para que pudieran seguir impresionando y deslumbrando a los hombres del futuro (Habib, 2007). Al final de la Segunda Guerra Mundial, Speer había alcanzado su objetivo con cientos de años de antelación, lo que es excepcional en el campo de la arquitectura y diseño urbano. Una fotografía aérea famosa de Berlín tomada en 1945 parece haber inspirado directamente a los diseñadores del videojuego *Fallout 3*, en donde descubrimos la ciudad de Washington en 2277, doscientos años después de la guerra nuclear entre China y EEUU que asoló el mundo.

La evocación de estas ruinas futuras permite mezclar la figura individual del *memento mori* heredada de la Antigüedad latina con la imagen de la muerte colectiva que significa el fin de todas las sociedades. Por lo tanto, gracias a la multiplicación de efectos de estilo basados en metáforas corporales, casas, edificios y monumentos simbólicos toman el lugar de nuestros cadáveres para darnos la oportunidad de identificarnos con sus cuerpos torturados. Este es el caso de la estación de ferrocarril Saint-Lazare en París, “reducida al estado de esqueleto” en *Les survivants de l'Apocalypse* de Pierre Barbet (1982), así como del edificio de la Corte Suprema de Justicia en Washington en la

novela de Kate Wilhelm, *Where Late the Sweet Birds Sang* (1976). Para Adam Saint-Moore, los inmuebles reventados de la Metrópolis # 3 son como huesos descarnados dispersos en el infinito de la llanura: “Era como un osario sin límites, una blancura porosa. Por más que alcanzaba la vista, sólo se podían ver estos derrumbes y colapsos cuajados, blancos como huesos de animales enormes sin identidad” (Saint-Moore, 1979: 163).

En *Metro 2033*, Dmitry Glukhosky (2010: 399) habla de los “esqueletos de las casas” que se apilan en las calles de Moscú, casas cuyas ventanas oscuras son como “ojos vacíos”. Encontramos la misma imagen, inspirada directamente del *memento mori* latino, en la obra clásica de H. G. Wells *The War of the Worlds*, cuando las ventanas de los edificios de Londres abandonados por sus habitantes parecen ser las cuencas de los ojos de tantos cráneos blanqueados (Wells, 1978). La misma figura de terror ha sido empleada por B. R. Bruss (1964) en *Le grand feu*, Joël Houssin (1982) en *Blue* o L. Ron Hubbard (1988) en *Battlefield Earth*. Otros autores prefieren comparar estos agujeros negros a los dientes que faltan en una boca abierta, tal como Chelsea Quinn Yarbro (1980) ve en *False Dawn*, cuando Thea contempla las ruinas de Sacramento. A juicio de Marcel Theroux (2011), toda la ciudad de *Pohyn 66*, vista desde lejos, se parece a la mandíbula inferior de un cráneo mutilado.

Ahora bien, estas figuras alegóricas de la muerte ineluctable pueden tomar otras formas aún más dramáticas, como en *Le souffle de lune* de Alain Billy, quien habla de las vigas torcidas surgiendo de los escombros de la ciudad en ruinas como si fueran gigantescas garras estiradas hacia el cielo en una gesto final de agonía y desesperación (Billy, 1989).

La estética macabra y profética de las ruinas que fluye en los relatos de ciencia ficción tiene sus raíces en la Biblia, especialmente en el Apocalipsis de San Juan, donde Babilonia

es castigada por sus pecados como lo serán un día próximo nuestras ciudades más poderosas. Para encarnar todos los males de la sociedad urbana, San Juan escogió la imagen de una mujer lasciva, sometida a su pasión por el dinero y el sexo. En la película de Fritz Lang, *Metrópolis*, la prostituta de Babilonia es un robot que tiene la apariencia de la joven y pura María, la profesora comprometida que se empeña en educar a los hijos de la clase obrera.

Al seguir el mismo camino, René Barjavel eligió una cita contundente del Apocalipsis como epígrafe de la segunda parte de su novela *Ravage*, titulada *La caída de las ciudades*: “... y las ciudades de las naciones cayeron. Y la gran Babilonia fue recordada delante de Dios para darle el cáliz del vino del furor de su ira...” (Barjavel, 2009: 77). En *Alas, Babylon*, después de la destrucción de las ciudades norteamericanas por el fuego atómico, Pat Frank recuerda también el castigo merecido de la antigua capital de un rey implacable y cruel Nabucodonosor, al citar el pasaje del libro de San Juan que da sentido al título de su novela: “*And the kings of earth, who have committed fornication and lived deliciously with her, shall bewail her, and lament for her, when they shall see the smoke of her burning, standing afar off for the fear of her torment, saying, Alas, alas, that great city Babylon, that mighty city! For in one hour is thy judgment come*” (Frank, 2005: 25).

A la par de su modelo bíblico, nuestras ciudades más ilustres tendrán que experimentar un final desastroso y sus ruinas abandonadas se parecerán a los grabados imaginados por Gustave Doré en el siglo XIX para ilustrar el Texto Sagrado: “Y clamó con potente voz, diciendo: ¡Cayó, cayó la gran Babilonia! Se ha convertido en habitación de demonios, en guarida de todo espíritu inmundo y en guarida de toda ave inmunda y aborrecible” (*Apocalipsis*, 18: 2).

Esta imagen de la ciudad en ruinas invadida por aves de mal augurio se repite en muchos

relatos de ciencia-ficción donde ciudades imaginarias y metrópolis contemporáneas comparten el destino de la ciudad maldita, tal como la Nueva York evocada por Jean-Marc Ligny en su novela *Exodes*: “Es el caso de las gaviotas, que han establecido sus nidos detrás de las ventanas rotas (a menudo por ellas mismas) de las grandes torres de Manhattan – al menos aquellas que todavía no han colapsado, corroídas por el agua de mar lamiendo el segundo piso” (Ligny, 2012: 537). La misma figura metafórica de las “aves inmundas y aborrecibles” se encuentra también en *Les oubliés du jugement dernier* de Roland Hammel (2012: 66), *Far North* de Marcel Theroux (2011: 228), o en *Oryx y Crake* de Margaret Atwood (2007: 123), entre otros, para ilustrar la caída de estas ciudades orgullosas que se jactaban de dominar el mundo.

3. Las ruinas futuras de la Ciudad Luz

Este imaginario de las ruinas, típicamente occidental tal como lo vimos⁴, suele expresarse en prioridad con la contemplación melancólica de las ciudades caídas que han manifestado el espíritu de su tiempo. Por ello no es de extrañar que París, la Ciudad Luz, ha sido en el siglo XIX una de las primeras víctimas del apocalipsis por venir. Hacia 1850, en el periódico *L'Abeille impériale*, Alfred Franklin (1855) ya imaginó un desastre misterioso que hubiera provocado el colapso de la civilización europea y la huida del emperador francés hacia las antípodas, en la isla de Nueva Caledonia. En 4908, su descendiente manda una expedición científica a la tierra de origen con la misión de rescatar los vestigios de la antigua capital. Tras un largo y penoso viaje, los estudiosos del futuro logran encontrar las ruinas de los lugares destacados del París del Segundo Imperio, tal como lo hicieron para

la civilización faraónica los arqueólogos e historiadores que acompañaron a Napoleón Bonaparte en su expedición a Egipto, entre 1798 y 1801. Además del Arco del Triunfo y la Plaza de la Concordia con su obelisco, Franklin escogió destacar los Campos Elíseos, la calle Rivoli, el palacio de las Tullerías, el Pont des Arts, el Instituto, el Museo de Historia Natural y el museo del Louvre.

Un texto bastante similar fue publicado por A. Bonnardot (1859) en el mismo periódico, *L'Abeille impériale*, entre 1855 y 1857: *Archéopolis*. Misteriosamente transportado en el futuro, el narrador redescubre los monumentos arruinados y los lugares emblemáticos del París de su época, en particular el obelisco de Luxor, cuya presencia en el centro de la capital francesa permite vincular simbólicamente la antigua cuna de la civilización y el faro del mundo contemporáneo. Sin embargo, todo esto no es sino un sueño y el viajero del tiempo se despierta cuando oye la voz de su doméstico diciéndole que es la hora de ir a visitar las ruinas de Roma –Roma siendo de nuevo la ciudad por excelencia donde las huellas de un pasado glorioso se mezclan con las realidades de la vida cotidiana. De hecho, dentro de unos miles de años las ruinas futuras de París seguirán los pasos arquitectónicos de su modelo romano, al menos si debemos confiar en los grabados que ilustran la novela de Camille Flammarion (1917), *El fin del mundo*.

Entre todos los relatos que nos cuentan la desaparición de París (y su eventual descubrimiento por exploradores audaces) podemos destacar la corta novela de Octave Béliard publicada en 1911 en la revista *Lecture pour tous: Une expédition polaire aux ruines de Paris*. Esta vez, es el frío el que se encargó de apagar el foco principal de la inteligencia humana. Una gruesa capa de nieve cubre todo el continente europeo y los últimos supervivientes del infierno blanco encontraron un refugio en regiones donde todavía subsiste un calor suficiente para

⁴ En sus estudios sobre Japón y, en particular, sobre el santuario de Ise, Augustin Berque mostró que el valor del edificio histórico puede basarse no en la antigüedad de su material sino en la continuidad de su forma (Berque, 1993: 28).

asegurar la supervivencia de la especie: Madagascar, el corazón de África, Asia del Sur y la América central.

Al igual que en la novela de Franklin, se arma una pequeña expedición cuyo objetivo es buscar las huellas de la ciudad legendaria. Salidos de Antananarivo por aire, los héroes de esta odisea futurista ilustrada con magníficos grabados de Henri Lanos alcanzan finalmente su meta y aterrizan en el centro de la ciudad de París cubierta de hielo y nieve. Teniendo en la mente una visión de la ciudad basada en las novelas de Víctor Hugo, siguen la ruta de cualquier turista en busca de los lugares y monumentos que forman parte de nuestra memoria colectiva – exactamente como lo ha planteado después el sociólogo Maurice Halbwachs al hablar de los visitantes que descubren Londres por primera vez recordando los libros, historias o imágenes que conformaron en su mente una representación previa de sus paisajes urbanos (Halbwachs, 1950).

Cabe resaltar que el “París útil” de los relatos de ciencia-ficción queda muy reducido y se conforma con los monumentos más conocidos del centro histórico situados en la isla de la Cité y por ambos lados del río Sena: es el caso no sólo en la novela irónica de Henriot, *Paris en l'an 3000* (1911), sino también en obras con más ambición intelectual, tal como *Le règne du bonheur* de Alexandre Arnoux (1924) o *La forêt d'Iscamde* de Christian Charrière (1980). Según grados diferentes, estos lugares y monumentos de la capital francesa pertenecen a una memoria colectiva en gran medida globalizada gracias al desarrollo reciente de la infoesfera mundial. Al golpear algunos de los íconos arquitectónicos de París, el cine de Hollywood también ha participado ampliamente en su reconocimiento internacional. Este es el caso, entre muchos otros, de Michael Bay, quien hizo caer un fragmento de meteorito a poca distancia del Arco del Triunfo en su *blockbuster* encabezado por Bruce Willis, *Armageddon*.

Sin embargo, de todos los monumentos de París, sólo la Torre Eiffel puede ser considerada como un icono metonímico cuya aparición permite a cualquier persona saber de inmediato donde se encuentran los personajes (Musset, 2012). Más que cualquier otro edificio, más que el Panteón o la Catedral de Notre-Dame sublimada por Víctor Hugo, la fantástica estructura metálica construida con motivo de la Exposición Universal de 1889 encarna el alma y espíritu de la Ciudad Luz. Por consiguiente, en la película clásica de Byron Haskin, *The War of the Worlds* (1953) la vemos casi desmantelada después de sufrir el ataque de los monstruosos trípodes marcianos.

Dick Lowry hace que se derrumbe bajo los golpes de un tornado gigante en su película *Category 7: The End of the World*. En *Lost City Raiders* de Jean de Segonzac, la vemos emergiendo del mar que invadió todo el planeta. Ha sido pulverizada por la explosión de un acelerador de partículas en *Annihilation Earth* de Nick Lyon, antes de ser aspirada y descuartizada por un terrible tornado magnético en *Metal Tornado* de Gordon Yang. Para ilustrar la muerte de nuestra civilización, Pona y Hervás (2011) la pusieron al fondo de las aguas, rodeada de peces y ballenas, oxidada y colonizada por algas y crustáceos.

En la novela de Charles Bourgeon *À l'aube d'un monde nouveau*, los franceses refugiados en Nueva Caledonia para protegerse de una guerra atómica, consiguen volver al sitio de su capital destruida por los misiles nucleares del enemigo. El primer edificio que logran identificar, en medio de las ruinas informes que cubren el suelo, no es otro que la Torre Eiffel: “Aquí, a nuestra derecha, lo que queda de la famosa Torre Eiffel. Sí, este montón de armazones deformados, medio derretidos los unos sobre los otros, como una construcción de regaliz que habría sido destruida por el fuego, fue el centinela de París” (Bourgeon, 1961: 238-239).

De hecho, la estructura metálica de la torre famosa inspiró a varios autores de ciencia ficción que han utilizado las capacidades de oxidación del hierro para ilustrar metafóricamente la descomposición de nuestras sociedades y la fragilidad de nuestras civilizaciones. Es el caso en *La Terre endormie* de Arcadius (1961), donde la obra maestra de Eiffel se va pudriendo en la selva tropical que ha invadido París. Una suerte similar la está esperando en *Les fourmis de l'Ombre Jaune* de Vernes y Coria (1987), cuando el terrible señor Ming logra encerrar toda la ciudad en una burbuja que la aísla del mundo exterior.

Otra imagen impactante de la Torre Eiffel, medio hundida en la masa de tierra y arena que sepultó París, nos enseñan Céka y Yigael en su historieta *Egovox3. Une bien belle journée pour mourir*. Por su puesto, esta imagen recuerda otra aun más famosa que pertenece a la memoria colectiva de los aficionados al cine, ya que como lo confiesa el guionista al final del álbum: “En *Egovox*, yo quería rendir homenaje a una película que me impactó: *El planeta de los simios*, basada en el libro homónimo del escritor francés Pierre Boulle. Con la Torre Eiffel en parte enterrada, yo quería volver a encontrar la sensación que tuve al descubrir la Estatua de la Libertad enterrada en la arena, al final de la película” (Céka e Yigael, 2010: 55).

4. La tumba de Nueva York

Ahora bien, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y por lo menos hasta el final de la Primera Guerra Mundial, París ha simbolizado tanto el poderío, como el genio creativo y la modernidad de la civilización occidental. Sin embargo, ya en 1894, Camille Flammarion vaticinó el traspaso de la antorcha entre la vieja Europa y el continente americano en su novela *La fin du monde*: “Dejando atrás los territorios agotados de la Europa Occidental, la actividad industrial había preferido ubicarse en las tierras nuevas del gran continente americano, y ya desde el siglo XXV el centro de la civilización brillaba

a orillas del lago Michigan, una nueva Atenas de nueve millones de habitantes, equivalente a París” (Flammarion, 1917: 284).

En unas pocas décadas, Chicago primero y luego Nueva York se convirtieron en laboratorios de una nueva ciudad y una nueva sociedad. En los años 1920, los viajeros europeos quedaban fascinados por la audacia de los arquitectos y el genio de los financieros que aún no habían sido azotados por el Martes Negro de octubre de 1929, a imagen del novelista francés Paul Morand que quería ver en estos rascacielos las nuevas catedrales de un mundo pujante y futurista (Morand, 1930).

Empujando París hacia su periferia europea, la Gran Manzana ha llegado a representar el arquetipo de la ciudad global cuya influencia puede proyectarse por todo el planeta –y tal vez más allá si debemos confiar en los autores de ciencia-ficción. Lógicamente, no tardó en destronar a la vieja capital francesa para ilustrar el fin del mundo y convertirse en el sepulcro futuro de nuestra civilización. Es cierto que con su extraordinaria arquitectura, Manhattan ofrece más que un escenario suntuoso para organizar el apocalipsis. Este es un crisol donde se apilan joyas arquitectónicas y monumentos simbólicos que son *pan comido* para novelistas, cineastas y dibujantes deseosos de darnos a entender la vanidad de las obras humanas: *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, como dijo el *Eclesiastés*.

En *Darkness and Dawn* de George Allan England (1912) el edificio más emblemático de la ciudad era el Flatiron Building, inaugurado en 1902 y que culminaba a los 87 metros de altura, muy lejos de los 443 metros (con la antena) del futuro Empire State Building. Icono arquitectónico reconocido por los especialistas gracias a su diseño bastante peculiar, era ya una víctima perfecta para ilustrar el fin del mundo: “¡Qué ruina espantosa! Ella tomó el catalejo de la mano de Stern, lo enfocó y miró detenidamente el

montón de piedra y metal. En innumerables puntos, se intuía el armazón de acero. El techo se había derrumbado por completo, aplastando los pisos superiores, donde sólo permanecían vigas entrelazadas” (England, 1912: 30).

Si bien el Flatiron Building fue depuesto rápidamente por otras figuras icónicas de la metrópolis neoyorkina (Musset, 2012), muchos autores de ciencia-ficción siguieron expresando una satisfacción morbosa al describir la destrucción o el abandono de la ciudad que había sido en su tiempo la capital económica y cultural del mundo. Este es el caso de Stephen Vincent Benét, quien en su novela titulada *By the Waters of Babylon* (1937)⁵, sigue los pasos de un niño que recorre las calles de Nueva York varias décadas después del apocalipsis: “Las torres no están todas quebradas –aquí y allá, hay una que se mantiene intacta, como un gran árbol en un bosque, y los pájaros tienen sus nidos muy alto. Pero las propias torres parecen ciegas, porque los dioses se han ido” (Benét, 1937: 393).

Del mismo modo, en *The End of the Dream* de Philp Wylie (1972), los pocos sobrevivientes del desastre climático que significó el fin de la civilización pueden contemplar lo que queda de una ciudad cuyos amos querían desafiar a los cielos multiplicando las torres de Babel. Ellos sólo pueden constatar la magnitud de los daños provocados por la falta de mantenimiento de las infraestructuras y por las duras tormentas hibernales que causaron el colapso de los edificios más altos –un escenario desolador que será desarrollado treinta y cinco años más tarde por Alan Weisman (2007) en su ensayo famoso *The world without us*.

Apenas unas décadas después de su caída, Nueva York no se verá muy diferente de las ciudades antiguas que los arqueólogos de hoy

tratan de sacar de la tierra y el olvido: así la describe James Graham Ballard (1981) en su novela *Hello America*, invadida por las arenas del desierto como las grandes capitales del Egipto faraónico o las ciudades de la antigua Mesopotamia –en especial la suntuosa Babilonia de Nabucodonosor. Después de admirar la grandeza de las torres relucientes que se aprietan las unas contra las otras, los miembros de la expedición Apolo circulan a través de las calles de Manhattan, Brooklyn, el Bronx y Yonkers. Deseosos de conocer o reconocer todos los lugares destacados de la ciudad desierta, visitan Broadway, Central Park, Macy’s, el World Trade Center y el Empire State Building antes de llegar a Times Square, el corazón antiguo de la ciudad, antaño famoso por sus iluminaciones perpetuas: “Wayne remontó Broadway con pasos pesados, costearde hoteles y fachadas de teatros silenciosos. En el centro de Time Square un cactus saguaro gigante alzaba sus brazos de diez metros en el aire sobrecalentado, centinela imponente guardando la entrada de una reserva natural. Ramos de artemisa se enrollaban en los rótulos de neón oxidados, como si Manhattan se hubiera transformado en el escenario perfecto para el Western último” (Ballard, 1981: 28).

Sin embargo, una de las imágenes más perdurables de la muerte de Nueva York simbolizando el fin del mundo es la que descubrimos en los últimos momentos de la película de Franklin J. Schaffner *El planeta de los simios* (1968) –tal como lo recuerda Céka al hablar de la Torre Eiffel media enterrada que aparece en su historieta, *Egorox*³. Proyectado sin saberlo en un futuro desolado donde los gorilas y los chimpancés ocupan la parte superior de la jerarquía de los seres vivos, Charlton Heston llega a descubrir en una playa abandonada el torso de la estatua de la Libertad sepultada en la arena. Entonces, el astronauta del pasado entiende que sólo ha vuelto a la Tierra después de un largo viaje en el tiempo y que todo lo que ha conocido y

⁵ De nuevo, el fantasma espantoso de Babilonia flota sobre la ciudad caída.

amado ha sido destruido por una guerra nuclear entre los EEUU y la URSS.

Puesto que Gustave Eiffel diseñó y construyó la estructura metálica de ambos monumentos, el traspaso simbólico de la antorcha se hace de forma natural entre el símbolo de París y el ícono de Nueva York. Cuando los Estados Unidos llegaron a encabezar un sistema-mundo controlado desde Wall Street, la Estatua de la Libertad se ha convertido en el único monumento cuya destrucción podía sintetizar no sólo el fin de una ciudad emblemática, sino también el colapso de toda la civilización occidental (Musset, 2012; Peccatte, 2014).

Este es un elemento tan fuerte del paisaje de Nueva York que la Beatriz de la novela de George Allan England (1912), *Darkness and Dawn* no puede contener un grito de desesperación al ver los restos de la estatua mutilada que emergen de un campo de ruinas gigantescas invadidas por la vegetación. En *Hello America* de J. G. Ballard (1981), el buque que transporta hacia Manhattan a los miembros de la expedición en busca de los vestigios de la civilización americana, tropieza con un objeto escondido bajo el agua. Se trata de una estatua enorme representando una misteriosa figura femenina. Unos viajeros emiten interpretaciones erróneas y piensan que se trata de una diosa del mar, pero Wayne los desengaña al identificarla con certeza porque esta estatua hace parte de su “fotografía mental” (la palabra es de Ballard) del puerto de Nueva York: “La linterna tendida para generaciones de inmigrantes del Viejo Mundo había desaparecido, pero la corona seguía allí, en torno a la cabeza del personaje. Uno de los puntos dispuestos en estrella había abierto una herida de diez metros en el casco del Apolo” (Ballard, 1981: 22).

Encontramos la misma idea de “fotografía mental” (que se aproxima a las teorías de Halbwachs sobre la memoria colectiva) en la novela *Les bulles de l'Ombre jaune* de Henri Vernes (1978), en la cual Bob Morane es

enviado hacia un futuro incierto por el diabólico señor Ming. Cuando se despierta, el aventurero se encuentra en la parte superior de un edificio muy alto con vistas a una ciudad en ruinas invadida por una densa selva tropical. En esta masa confusa, percibe los restos de enormes torres de acero y cristal, así como vestigios de muelles y embarcaderos que dibujan figuras geométricas en el espacio indeciso de los pantanos; pero le llama especialmente la atención un monumento que le parece conocido: la silueta de una estatua gigante que lleva una corona y cuyo brazo levantado parece mostrar el cielo. Esta figura portentosa, impresa en su subconsciente como en la memoria del héroe de *Hello America*, da la clave del problema: la isla es Manhattan; el río es el Hudson; la ciudad es Nueva York.

De hecho, esta “mujer grande y verde” (Dos Passos, 2010: 89) se ha convertido en nuestro imaginario colectivo no sólo como el símbolo de una ciudad, un país y una tierra nueva (o tal vez un mundo mejor), sino también como la cara oscura y engañadora del capitalismo —y por eso merece ser sacrificada. La derriba un *tsunami* en *Deep Impact* de Mimi Leder (1998). Sufre un castigo parecido en *The Day after Tomorrow* de Roland Emmerich (2004), *Category 7: The End of the World* de Dick Lowry (2005), *Quantum Apocalypse* de Justin Jones (2010) y *Lost City Raiders* de Jean de Segonzac. En 2001 (*Artificial Intelligence: A.I.*), para profetizar la inminente desaparición de la especie humana, Steven Spielberg nos mostró la Estatua de la Libertad en gran parte sumergida. Ha sido también congelada en *The Day after Tomorrow* de Roland Emmerich y en *2102: Ice Age*, obra de segunda o tercera categoría realizada en 2011 por Trey Stoke.

En la mayoría de los casos, Miss Liberty permanece de pie para hacer frente a los desastres que azotan el mundo, tal como lo podemos ver en la historieta de Olivier Vatine (2013) basada en la novela de Stefan Wul, *Niourk*. Sin embargo, en *Independance*

Day, la vemos tendida en el suelo y el agua – cadáver de hierro y cobre tumbado a la sombra de una gigantesca nave espacial venida de otro planeta. De pie o tumbada, el simbolismo es claro: en el primer caso, la obra de Bartholdi encarna la grandeza y la fuerza del pueblo estadounidense (y por extensión de toda la humanidad) frente a la adversidad, en el segundo caso la imagen expresa la angustia de una civilización que, a pesar de su potencia y genio, no ha logrado superar los embates del destino.

El sacrificio impuesto por el apocalipsis por venir es tanto más espectacular porque la estatua de la Libertad, al igual que el Cristo del Corcovado en Río de Janeiro, es uno de los pocos íconos antropomorfos universales que pueden sufrir torturas por lo general reservadas al cuerpo humano –cosa que no conviene a figuras más abstractas o edificios y monumentos geométricos. Es así como algunos rituales de mutilación facilitados por la relación psicológica establecida entre el monumento destruido y el cuerpo humano se basan en ritos y costumbres que prevalecen (o han prevalecido) en todas las civilizaciones –el primero y más impactante siendo la decapitación. Por ejemplo, en la película *Clowerfield* de Matt Reeves (2008), los jóvenes testigos de la destrucción de Nueva York pueden ver su cabeza rodando por la calle antes de detenerse al pie de un rascacielos⁶. Esta escena clave es el recuerdo de un cartel famoso de la película de John Carpenter *Escape from New York* (1981), donde el héroe debe aventurarse en una ciudad transformada en prisión repleta de millones de delincuentes. En medio de una calle llena de basura y escombros, descubrimos el rostro destrozado de la estatua que ha simbolizado la esperanza de toda una nación finalmente desbordada y abatida por sus viejos demonios

–la violencia, la desigualdad social, la codicia y el lucro.

La Estatua de la Libertad, aún en pie, pero decapitada, se ha convertido en un lugar común en la ciencia-ficción apocalíptica (Peccatte, 2014). Sin embargo, las torturas sufridas por el cadáver de la “mujer grande y verde” no se limitan a la decapitación. Dick Lowry le desgarró el brazo derecho (el que lleva la antorcha) en su película *Category 7: The End of the World* (2005); al igual que Mézières y Christin (1970) en *La cité des eaux mouvantes*; Henri Vernes y William Vance en la historieta sacada de la novela *Les bulles de l'ombre jaune* (1975) o J. G. Ballard en *The wind from nowhere* (1962: 61). La portada del Volumen 4 de *Universal War One* de Bajram (2001) también presenta una vista espectacular de la Estatua de la Libertad eviscerada, cortada por la mitad, flotando en el espacio junto con el Chrysler Building.

Esta acumulación de detalles fisiológicos relativos a la destrucción de la Estatua de la Libertad corresponde a un verdadero desmembramiento místico que se hace posible porque, a diferencia de la Torre Eiffel, el Big Ben o la Ópera de Sídney, se trata de un monumento antropomórfico. Además, como figura alegórica de sexo femenino, el icono de Nueva York suele sufrir formas de sacrificio que se asemejan curiosamente a ciertos rituales en uso en México en tiempos de los aztecas. Este es en particular el caso del castigo impuesto a Coyolxauhqui (“La adornada de cascabeles”) asesinada y descuartizada porque quiso oponerse a su hermano, Huitzilopochtli. Cabe entonces preguntarse si un tratamiento tan cruel no sería también la expresión simbólica de un conflicto de género que afirma de manera encubierta el predominio de los hombres sobre mujeres reducidas a muñecas desarticuladas...

⁶ Antes de *Clowerfield*, el icono principal de Nueva York había sido decapitado por Mimi Leder en *Deep Impact*. Recibió la misma pena en la historieta ucrónica de Brugas y Toulhoat, *Nueva York 1947* (2011).

5. Conclusión

Con la evocación de la Estatua de la Libertad, el análisis del *memento mori* de las ciudades del futuro que se inició a principios de este ensayo llega a su desenlace. En un primer momento, y de manera metafórica, las ruinas de los edificios destruidos evocaban la descomposición del cuerpo humano. Con esta figura antropomorfa altamente simbólica, el cuerpo humano transfigurado por el arte representa la agonía de una ciudad entera.

Ahora bien, hemos visto que las ciudades donde ocurrirá el fin del mundo son escogidas no sólo porque concentran en su territorio monumentos emblemáticos e íconos arquitectónicos, sino también porque ocupan un lugar destacado en el sistema-mundo. No es el caso de ciudades globales de segundo nivel tal como México, por ejemplo, cuyos monumentos más famosos (el Ángel de la Independencia o el Monumento a la Revolución) aún no han logrado competir con la torre Eiffel, la Estatua de La Libertad, Tower Bridge o el Cristo del Corcovado.

Sin embargo, aunque París y Nueva York hayan dominado por mucho tiempo el paisaje de la ciencia-ficción apocalíptica, se nota desde la década del '80 un desplazamiento geográfico hacia otras ciudades emblemáticas de la globalización, ya sea en la vertiente del Pacífico de los Estados Unidos (Los Ángeles y San Francisco), Asia (Tokio, Seúl), o Europa (Moscú). Así que al globalizarse las ciudades del apocalipsis aparecen nuevos geosímbolos universales⁷, y se impone no solamente una estética y una filosofía occidentales de las ruinas sino también el sistema económico, político y cultural que conforma su base ideológica.

⁷ En el sentido que le otorgó Joël Bonnemaison a esta palabra, a saber, “un lugar, una ruta, un territorio que, por razones religiosas, políticas o culturales toman a juicio de algunos pueblos y grupos étnicos una dimensión simbólica que refuerza su identidad” (Bonnemaison, 198: 256).

Referencias bibliográficas

- Arcadius (1961). *La terre endormie*. París: Hachette.
- Atwood, M. (2007). *Le dernier homme (Oryx and Crake, 2003)*. París: Robert Laffont.
- Augé, M. (2003). *Le Temps en ruines*. París: Ed. Galilée.
- Arnoux, A. (1924). *Le règne du bonheur*. París: Denoël, Présence du Futur.
- Bajram, D. (2001). *Universal War One. 4. Le déluge*. Strasbourg: MC Productions, Quadrants solaires.
- Ballard, J. G. (1962). *Le vent de nulle part (The wind from nowhere)*. (1977). París: Le livre de poche.
- Ballard, J. G. (1981). *Salut l'Amérique ! (Hello America)*. París: Denoël.
- Barbet, P. (1982). *Survivants de l'apocalypse*. París: Fleuve Noir, Anticipation.
- Barjavel, R. (2009). *Ravage*. París: Gallimard, Folio.
- Béliard, O. (1911). Une expédition polaire aux ruines de Paris. *Lecture pour tous*. París: Hachette et cie.
- Benét S. V. (1937). Dans les eaux de Babylone (By the Waters of Babylon). *Histoires de fins du monde* (1974). París: Livre de Poche.
- Berque, A. (1993). *Du Geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon*. París: Gallimard.
- Billy, A. (1989). *Le souffle de lune*. París: Fleuve Noir, Anticipation.
- Bonnardot, A. (1859). Archéopolis. *Fantaisies multicolores*. París: Castel.
- Bonnemaison, J. (1981). Voyage autour du territoire. *L'espace géographique*, 4: 249-262.
- Bourgeon, C. (1961). *À l'aube d'un monde nouveau*. París: Éditions de la Pensée moderne.
- Brugeas V. y R. Toulhoat (2011). *New York 1947*. Talence: Akileos.
- Bruss, B. R. (1964). *Le grand feu*. París: Fleuve Noir, Anticipation.
- Céka et Yigaël (2010). *Egovoix 3. Une bien belle journée pour mourir*. Talence: Akileos.
- Charrière, C. (1980). *La forêt d'Iscambe*. París: Le Livre de Poche.

- Chateaubriand, F. R. de, (1828). *Génie du christianisme*. Acamedia. En línea: <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-101356&M=tdm> Consultado el 16/12/2013.
- Coria, F. y Vernes, H. (1987). *Les fourmis de l'Ombre jaune*. París: Éditions du Lombard.
- Dos Passos J. (2010). *Manhattan Transfer* (1925). París: Gallimard, Folio.
- England, G. A. (1912). Les ténèbres et l'aurore (Darkness and Dawn). *Les meilleurs récits de Famous Fantastic Mysteries* (1977). París: J'ai Lu.
- Flammarion, C. (1917). *La fin du monde* (1894). París: Ernest Flammarion.
- Frank, P. (2005). *Alas, Babylon* (1946). New York: Harper Perennial.
- Franklin, A. (2008). *Les ruines de Paris en 4908* (1855). Talence: L'arbre vengeur.
- Glukhosky, D. (2010). *Métro 2033*. Nantes: L'Atalante.
- Habib, A. (2007). Ruines, décombres, chantiers, archives: l'évolution d'une figure dans le cinéma en Allemagne (1946-1993). *Cinémas*, Volume 18, numéro 1, automne 2007, p. 29-52. En línea: <http://www.erudit.org/revue/Cine/2007/v18/n1/017845ar.html> Consultado el 17/12/ 2013.
- Halbwachs, M. (1967). *La mémoire collective* (1950). París: PUF.
- Hammel, R. (2012). *Les oubliés du jugement dernier*. Le Rheu: lme.
- Heidegger, M. (1990). *Être et Temps*. trad. Françoise Vézin. París: Gallimard.
- Henriot, E. (1911) Paris en l'an 3000. *Paris, une physiologie*, Mare, A. [Ed.] (2013) Montélimar: Les Moutons Électriques.
- Houssin, J. (1982). *Blue*. París: Fleuve Noir, Anticipation.
- Hubbard, L. R. (1988). *Terre champ de bataille 1. Les derniers hommes* (Battlefield Earth, 1982). París: Presse Pocket-SF.
- La Bible - Traduction œcuménique* (2010). París: Les Éditions du Cerf.
- Lacroix, S. (2007). *Ce que nous disent les ruines. La fonction critique des ruines*. París: L'Harmattan.
- Ligny, J. M. (2012) *Exodes*. Nantes: L'Atalante.
- Mézières, J. C. y Christin, P. (1970). *La cité des eaux mouvantes*. París: Dargaud.
- Morand, P. (1930). *New York*. París: Flammarion.
- Musset, A. (2012). *Le syndrome de Babylone. Géofictions de l'apocalypse*. París: Armand Colin.
- Navaro-Yashin, Y. (2013). Objetos de violencia, espacios afectivos, zonas de ruina. Un estudio teórico de los ambientes de posguerra. *Bifurcaciones*, 10. En línea: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/10/espacios-afectivos-objetos-melancolicos/>, consultado el 17/12/ 2013.
- Peccatte, P. (2014). Archéologie de la statue de la Liberté en ruine. *Déjà vu – Carnet de recherche visuel*. En línea: <http://culturevisuelle.org/dejavu/1609>
- Pona, N. y Hervás, J. (2011). *Déluge*. Tome 1, *Le retour*. Toulon: Soleil.
- Quinn Yarbro, C. (1980). *Fausse Aurore* (False Dawn, 1978). París: Denoël, Présence du Futur.
- Saint-Moore, A. (1979). *Les lois de l'ORGA*. París: Fleuve Noir, Anticipation.
- Stendhal (1997). *Promenades dans Rome* (1829). París: Gallimard, Folio.
- Theroux, M. (2011). *Au nord du monde* (Far North, 2009). París: Plon, 10/18.
- Vance W. y Vernes, H. (1978). *Les bulles de l'Ombre Jaune*. Bruselas: Éditions du Lombard.
- Vatine, O. (2013). *Niourk 2. La ville*. Roubaix: Ankama Éditions.
- Vernes, H. (1973). *Les bulles de l'Ombre jaune*. Verviers: Pocket Marabout.
- Weisman, A. (2007), *Homo disparitus* (The world without us). París: J'ai Lu.
- Wells, H. G. (1978). *La guerre des mondes* (The War of the Worlds, 1898). París: Gallimard, Folio.
- Wilhelm, K. (1976). *Hier, les oiseaux* (Where Late the Sweet Birds Sang). París: Denoël, Présence du Futur.
- Wylie, P. (1972). *La fin du rêve* (The End of the Dream). *Catastrophes* (2005), París: Omnibus/SF.

- _____ (1995). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Sarmiento, D. F. (1997). *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*. México: Editorial Porrúa S.A.
- Silva, A. (1994). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Vallejo, R. (1999). *Acoso textual*. Quito: Editora Planeta del Ecuador.
- Vázquez Montalbán, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Grijalbo.
- Zarone, G. (1993). *Metafísica de la ciudad: encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pretextos.