

09 Sobre centros históricos y ciudades de arte

.01 delfín rodríguez

ABOUT HISTORICAL CENTRES AND CITIES OF ART

It is very possible that anyone who wants to explain or understand what is a "city of art" or a city understood as a "work of art" ends up discouraged. It isn't easy, although it might seem a quality implied or shared by poets and also tourism offices, by historians and journalists or even by the artists and architects, by its inhabitants or by travellers. However when such unanimity exists one must be suspicious and suppose that not everyone is talking about the same thing. It is also easy, though, to conclude that a "city of art" is not the same as a "city as work of art" nor as the "art of the cities". The last denomination creates, moreover, a double meaning, because there are cities that are not "of art" or "work of art", however in them art has had a special shelter, so much so that at the end it seems that the cities which have sheltered it or which have seen it appearing without being

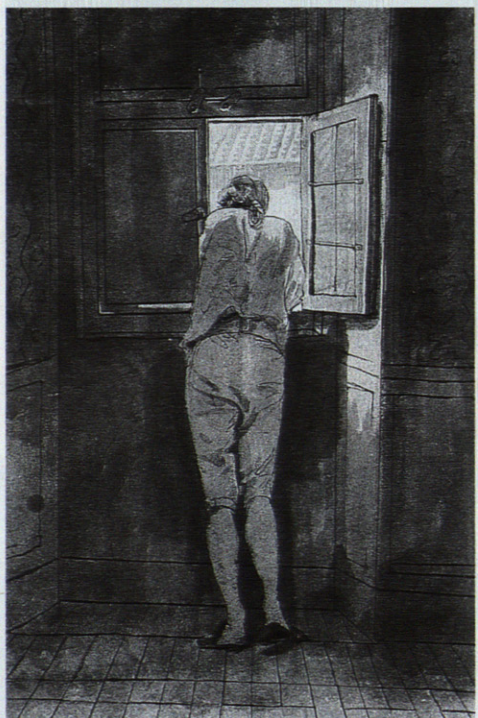
conscious of what was happening or happens are works of art themselves. On the other hand, the "art of the cities" can also refer to the different town planning theories that have tried to reflect and design the city and its form. The first meaning, almost stereotypical, would be to consider a city of art or as work of art those that have the condition of historical city, a city with history. However, even this simple observation offers innumerable misunderstandings because frequently many historical cities aren't cities of art and, on the other hand, many cities without history, pure contemporary or metropolitan reality, have become cities of the most recent art. This last appreciation presents some added problems because it could give the impression that contemporary art is only possible in metropolis-megalopolis-macropolis. That is to say, that the negation of the city as work of art, of the city of art, of the historical city, that set in motion the metropolitan city

of the twentieth century might seem the proper, adequate and exclusive place of an art that, negating that of the past -history and tradition, has become the contemporary art par excellence, at least from the point of view of the vanguards, now inevitably endowed with history, of an accumulated time similar to the one that governs industrial production and metropolitan life.

However, the contemporary metropolis has never needed nor does it need the historical city, the city of art, or art itself, at least the cities with past could have been consider as such artefacts, in the cities "as work of art". Perhaps also because of this the present metropolis has created its own museums, those that house contemporary art, making them different from the other museums, although considering all of them (those of art of the "city of art") objects for consumption. Furthermore, the metropolis, when



03 - PROYECTANDO LA METRÓPOLI DEL SIGLO XX.



05 - J.H.W. TISCHBEIN, GOETHE MIRANDO ROMA DESDE SU CASA EN LA VIA DEL CORSO, 1787.

Es muy posible que cualquiera que pretenda explicar o explicarse qué es una "ciudad de arte" o una ciudad entendida como "obra de arte" acabe desalentado. No es fácil, aunque pueda parecer que se trata de una cualidad sobreentendida o compartida tanto por los poetas como por las agencias de turismo, por los historiadores y por los periodistas o por los mismísimos artistas y arquitectos, por sus habitantes o por los viajeros. Aunque cuando existe tanta unanimidad cabe desconfiar y suponer que no todos hablan de lo mismo. Es fácil, además, concluir que no es igual una "ciudad de arte" que una "ciudad como obra de arte" o que el "arte de las ciudades". Esta última denominación plantea, además, una doble lectura, ya que hay ciudades que no son "de arte" ni "obra de arte" y, sin embargo, en ellas, el arte ha tenido un cobijo especial, tanto que, al final, parece que son obras de arte las propias ciudades que lo han acogido o que lo han visto aparecer sin conciencia de lo que sucedía o sucede. Y, por otro lado, el "arte de las ciudades" puede hacer referencia también a las diferentes teorías urbanísticas que han intentado pensar y proyectar la ciudad y su forma.

Una primera acepción, casi tópica, sería la de considerar una ciudad de arte o como obra de arte la que tuviera la condición de ciudad histórica, con historia. Sin embargo, también esta sencilla observación ofrece innumerables equívocos, ya que es frecuente que muchas ciudades históricas no sean ciudades de arte y, por otra parte, muchas ciudades sin historia, pura contemporaneidad o actualidad metropolitana, se han convertido en ciudades del arte más reciente. Esta última apreciación presenta algún problema añadido ya que pudiera dar la impresión de que el arte contemporáneo sólo es posible en las metrópolis-megalópolis-macrópolis. Es decir, que la negación de la ciudad como obra de arte, de la ciudad de arte, de la ciudad histórica, que puso en marcha la ciudad metropolitana del siglo XX pudiera parecer el lugar propio, adecuado y exclusivo de un arte que, negando el del pasado, la historia y la tradición, se ha convertido en el arte contemporáneo por excelencia, al menos desde las denominadas vanguardias, dotadas ahora inevitablemente de historia, de un tiempo acumulado similar al que rige la producción industrial y la vida metropolitana.

Sin embargo, la metrópoli contemporánea no ha necesitado ni necesita de la ciudad histórica, de la ciudad de arte, ni del arte mismo, al menos tal como esos artefactos podían haber sido entendidos en las ciudades con pasado, en las ciudades "como obra de arte". Tal vez por eso también la metrópoli actual ha creado sus propios museos, los que recogen el arte contemporáneo, diferenciándolos de los otros museos, aunque considerándolos a todos, los propios y los ajenos (los del arte de la "ciudad de arte"), objetos de consumo. Es más, la metrópoli, cuando descubrió el posible valor económico de la ciudad "como obra de arte" la convirtió en centro histórico, atribuyéndole una utilidad y una funcionalidad que no parecían contrarias a sus intereses. El valor simbólico de la ciudad, sagrado o profano, ha sido transformado en valor de cambio. El proceso es conocido e implica vaciar la "ciudad de arte" enajenándola de la vida, del tiempo y de la historia. Se trata de inmovilizarla, de embalsamarla, de sacarla del tiempo y de la historia. Empresas de construcción, agencias de turismo, conservadores, restauradores, técnicos, comerciantes y políticos, entre otros, se encargan de la tarea y lo hacen con eficacia.

La ciudad histórica, convertida en centro histórico, ha sido definitivamente sustraída del tiempo de la historia para ajustar su cronología a las horas que marcan los relojes del negocio, del comercio, de la industria. Incluso las campanas de las iglesias suenan obedientes a ese nuevo horario, mientras que antes también servían para medir con sus sonidos la ciudad, cuyo límite

the possible economic value of the city "as work of art" was discovered converted it into the historical centre, giving it a use and a functionality that did not seem contrary to its interests. The symbolic value of the city, sacred and profane, has been transformed into a value of change. The process is known and implies emptying the "city of art" alienating it from life, time and history. It is about immobilising it, of embalming it, of removing it from time and history. Construction businesses, tourism agencies, curators, restorers, technicians, traders and politicians, among others, are in charge of the task and they do it with efficiency. The historical city, made into historical centre, has been definitively subtracted from the time of history to adjust its chronology to the hours that mark the business, trade and industry clocks. Even the church bells obediently ring to that new timetable, whereas before they also served for measuring the city with its sounds, whose limit was just in that imprecise place where they were not audible. Now the city, whatever it is, has no limits and the sound of bells is only noise, an addition of noises: there is never silence between the hours. Nobody will ever build a new city at the rhythm of music, as did Aníón with the walls of Thebes. Nobody will listen to the architecture of the city, because the buildings that sounded have stopped doing so, or perhaps they only do it in another way. The city -all cities- wants to be a metropo-

lis, -a sign of progress and growth, and it hasn't got any limits nor are any set, because the scenery, the environment, nature, around where it was built, is now territory and as such, building land. The process of alienating time and history to which the historical city, the city of art, has been submitted is evident to such an extent that the heritage conservationists have got ahead of the restorers: we do not conserve for life but for business and, of course, nothing better than the ancient and what looks old, so that the ruin is embalmed, for ever still. They haven't notice that the ruin, seen this way is only a simulation, the pure appearance of ruin. The ruin, represented or should represent, as Georg Simmel already asserted in 1911, the revenge of nature, of time (which is not that time, first mechanised and then digital, of the metropolis) on the spirit, which is part of man's works. "This alteration is solved in a cosmic tragedy that, in our opinion, cloaks the ruins with a shade of melancholy: now, of course, the ruin appears as the revenge of nature for the violence to which it had been submitted by the spirit, for having to conform to its image and likeness." For Simmel, the fascination for ruins came from the fact that in them the works of man appeared as a work of nature. That is to say, that the latter has made man's work of art the material of its creation, in the same way that before art, man, had used nature as its material. "It is -

Simmel said- as if a fragment of existence should become first a ruin to later submit to all the forces, all the currents that come from every corner of reality. Perhaps this is produced by the fascination of walking among ruins, among decay in general."

If we amplify Simmel's idea of ruin to the city of art -or historical, the distance that the metropolis has established in respect to its analysis will be easily understood. If the first one gave an idea of time that attended to at least two values, one of the spirit, -of the works of man, and one of nature, whose confrontation created the poetry and tension of the ruins, intimate and cosmic revenge, in which it was also possible that the spirit of man got revenge once and again on nature, restoring, intervening in the ruins, then the metropolis gives an idea of time that is mechanical, economic, in which nature is only building land and in which the historical city, the city of art, ruins and melancholy are only possible emptied of time, alienated from history, eternally paralysed, to be always the same, impeccable in its deterioration, without symbolic value, pure objects for consumption. Only thus the experience of remembering, of memory, can be standardised as if the city of art, the ruin, in order to survive, had to transform itself into an object similar to the ones that came out of a production chain. Because of this the cities of art and the ruins are kept untainted, with this

estaba justo en ese lugar impreciso en el que dejaban de ser audibles. Ahora la ciudad, sea cual fuere, no tiene límites y el son de las campanas es sólo ruido, suma de ruidos: nunca hay silencio entre las horas. Ya nadie construirá nunca una nueva ciudad al ritmo de la música, como hiciera Aníón con los muros de Tebas. Ya nadie escuchará a la arquitectura de la ciudad, porque los edificios que sonaban han dejado de hacerlo, o tal vez sea que lo hacen de otra forma. Y es que la ciudad -todas las ciudades- aspira a ser metrópoli, signo del progreso, del crecimiento, y no tiene ni se pone límites ya que el paisaje, el entorno, la naturaleza, frente a la cual se levantaba, es ahora territorio y, como tal, urbanizable.

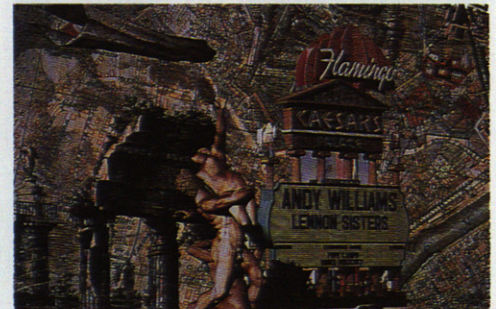
Hasta tal punto el proceso de enajenación del tiempo y de la historia al que ha sido sometida la ciudad histórica, la ciudad de arte, es evidente, que los conservacionistas del patrimonio han ganado el terreno a los restauradores: no se conserva para la vida, sino para el negocio y, claro, nada mejor que lo que es antiguo y viejo lo parezca, que la ruina sea ruina embalsamada, quieta para siempre. No se han dado cuenta de que la ruina, contemplada de esta manera es sólo una simulación, pura apariencia de ruina. La ruina, representaba o debía representar, como ya afirmara Georg Simmel en 1911, la venganza de la naturaleza, del tiempo (que no es el tiempo, primero mecanizado y después digital, de la metrópoli), sobre el espíritu, que es propio de las obras del hombre: *"Esta alteración se resuelve en una tragedia cósmica que, según nuestro sentir, disfraza las ruinas de una sombra de melancolía: ahora, en efecto, la ruina aparece como la venganza de la naturaleza por la violencia a la que había sido sometida por el espíritu, por haberla conformado a su imagen y semejanza."* Para Simmel, la fascinación por las ruinas procedía del hecho de que en ellas las obras del hombre aparecían como obra de la naturaleza. Es decir, que esta última ha hecho de la obra de arte del hombre el material de su creación, del mismo modo que antes el arte, el hombre, se había servido de la naturaleza como su materia. *"Es -dice Simmel- como si un fragmento de la existencia debiese primero convertirse en ruina para después someterse a todas las fuerzas, a todas las corrientes que proceden de cada rincón de la realidad. Y es tal vez esto lo que produzca la fascinación por andar entre ruinas, por la decadencia en general."*

- 10 Si ampliamos la idea de ruina de Simmel a la ciudad de arte o histórica, se comprenderá fácilmente la distancia que la metrópoli ha establecido con respecto a su análisis. Si el primero planteaba una idea de tiempo que atendía al menos a dos valores, el del espíritu, el de las obras del hombre, y el de la naturaleza, cuya confrontación daba lugar a la poesía y tensión de las ruinas, a venganzas íntimas y cósmicas en las que cabía, además, que el espíritu del hombre se vengara a su vez y de nuevo de la naturaleza, restaurando, interviniendo en las ruinas, la metrópoli plantea una idea del tiempo que es mecánica, económica, en la que la naturaleza es sólo territorio urbanizable y en la que la ciudad histórica, la ciudad de arte, las ruinas y la melancolía sólo son posibles vacías de tiempo, enajenadas de la historia, eternamente paralizadas, para ser siempre igual a sí mismas, impecables en su deterioro, sin valor simbólico, meros objetos de consumo.

Sólo así la experiencia del recuerdo, de la memoria, se puede estandarizar como si la ciudad de arte, la ruina, tuviese, para sobrevivir, que transformarse en un objeto semejante a los salidos de una cadena de producción. Por eso las ciudades de arte y las ruinas se conservan impolutas, con apariencia de tales, como si el tiempo y los efectos de la naturaleza no pasaran por ellas, con el fin de que la experiencia del recuerdo, de la memoria, que debe ser consecuencia



07 - MIRANDO DESDE LA BAUHAUS (DESSAU), 1926



09 - ROBERT VENTURI, ROMA INTERROTTA, 1978.



11 - CANALETTO (?) MIRANDO LA ARQUITECTURA DE LA LAGUNA DE VENECIA.

appearance, as if time and the effects of nature did not pass over them, with the aim that the experience of memory, which must be a consequence of its visiting them, could be indefinitely repeated, as often as business and the needs of the metropolis demand. The tourist, who in the end makes them possible and helps them to resist, must find in them what one expected to get. Perhaps also because of it tourists not only don't want surprises or unforeseen, but look themselves as if they came out of a production chain in relation to the satisfaction of their pleasures and expectations as well as their appearance. Repetition, as the last and economic value of the metropolis, makes the singularity of the city of art, of ruin and melancholy into a consuming product, technological, functional, and useful.

Some unexpected consequences are derived from this metropolitan condition of the cities of art, of the cities as works of art. In the first place, any metropolis proud of being so wants to have its city of art, its historical centre, in the same way that it has at least two museums, one for the art of the past and one for contemporary art. If it cannot have these, because it lacks history, it invents its city of art in the form of a replica of fragments of city and architectures from other places, in theme parks of culture

understood in its value of economic change and, if it is successful, it is possible that the model is repeated, that it is commercialised.

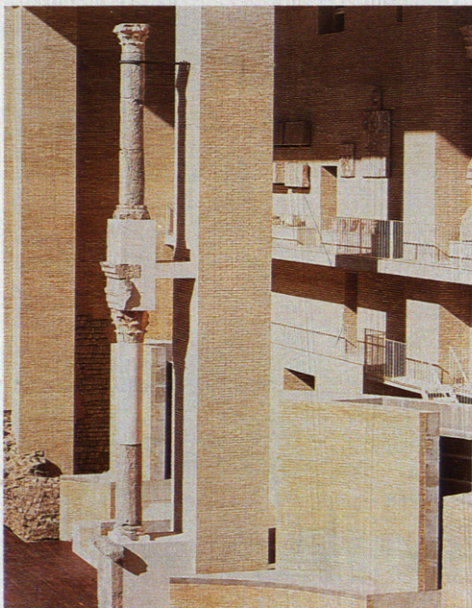
Secondly, the aesthetic and cultural prestige of a historical centre, of a city of art, has acquired such fortune that the jurists have turned up to legally guarantee that nothing changes, that nothing is touched, that the economic interests of the metropolis are ensured and that, therefore, the historical city, the city of art, stays for ever immobile. So big must the business now be. With their criteria, which have substituted that of historians, poets, travellers (not tourists), artists or architects, any creative intervention on a ruin, a city of art, can legally be destroyed, -that particular revenge of the spirit, -of man, can or could be permitted against nature's previous actions, whose time of deterioration had corroded without scruples earlier cities and architectures- as, for example, has happened with the theatre in Sagunto, which, according to the verdict, must recuperate the image of what it supposedly always was, a ruin, alien to time and history, and that if it was implemented retroactively would permit the destruction of the Palacio de Carlos V in the Alhambra in Granada, the cutting off of the Giralda in Seville or the de-construction of the Christian cathedral of the Mezquita de Cordoba, this while only referring to Spain. In addition, in

Rome, the work of Francesco Borromini in Saint John Letran would also have to be dismantled or the obelisk in the Fontana dei Quattro Fiumi, by Gian Lorenzo Bernini, to be replaced and in the Piazza Navona, what is left of the old Majencio Circus, with evident disdain for history and art.

At the beginning of the twentieth century, Alois Riegl almost prophesied how the art of the time that was starting would be writing that it would have to built as a confrontation, as a poetic and aesthetic tension, between the old and new, condemned to understand each other, to take the other into account. However, he was wrong. The metropolitan reality, industrialised and technological, attributes par excellence of the novelty and progress, has sanctioned its triumph by submitting the old and the best way to do this has not been to destroy it, although at first there was a temptation to do so, but negating it as an interlocutor in any confrontation or tension. To achieve this time has taken away, it has taken it out of history: the new doesn't want anything old and that's why it preserves it in its immaculate deterioration, as a city of art. Italo Calvino, who knew almost all the invisible cities, described one called Zora that, like our metropolitan cities of art, our historical centres, can not be erased from memory because of its extraordinary quietness, thus planned so it will always be remembered wit-



14 · BAJADA DE CERVANTES EN EL PUEBLO ESPAÑOL DE BARCELONA. REPRODUCIDA EN F. NOTÁN DE SÁ, VISITA AL PUEBLO ESPAÑOL, BARCELONA, 1929



15 · GIORGIO GRASSI, DETALLE DE SU INTERVENCIÓN EN EL TEATRO DE SAGUNTO. CONDENADO..

de su visita, pueda ser repetida indefinidamente, tantas veces como el negocio y las necesidades de la metrópoli lo demanden. El turista, que al fin las hace posibles y ayuda a que resistan, debe encontrar en ellas lo que esperaba obtener. Tal vez por eso también los turistas no sólo no quieren sorpresas ni imprevistos, sino que ellos mismos parecen salidos de una cadena de producción, tanto en lo relativo a la satisfacción de sus goces y expectativas como a su propia apariencia. La repetición, como valor último y económico de la metrópoli, convierte la singularidad de la ciudad de arte, de la ruina y de la melancolía en un objeto de consumo, tecnificado, funcional, útil.

12 Algunas consecuencias inesperadas se derivan de esta condición metropolitana de las ciudades de arte, de las ciudades como obras de arte. En primer lugar, que cualquier metrópoli que se precie quiere tener su ciudad de arte, su centro histórico, igual que tiene al menos sus dos museos, el de arte del pasado y el de arte contemporáneo, y si no puede, porque carece de historia, inventa su ciudad de arte en forma de réplica de fragmentos de ciudad y de arquitecturas de otros lugares, en parques temáticos de la cultura entendida en su valor de cambio económico y, si tiene éxito, es posible que repita el modelo, que lo comercialice.

13 En segundo lugar, el prestigio estético y cultural de un centro histórico, de una ciudad de arte, ha adquirido tal fortuna que los juristas han aparecido para garantizar legalmente que nada cambie, que nada se toque, que los intereses económicos de la metrópoli se garanticen y que, por tanto, la ciudad histórica, la ciudad de arte, siempre permanezca inmóvil, tan grande debe ser ahora el negocio. Con sus criterios, que han sustituido a los de los historiadores, poetas, viajeros (que no turistas), artistas o arquitectos, puede ser destruida legalmente cualquier intervención creativa en una ruina, en una ciudad de arte, -esa particular venganza que el espíritu, el hombre, puede o podía permitirse ante la previa de la naturaleza, cuyo tiempo de deterioro había corroído sin escrúpulos ciudades y arquitecturas anteriores- como, por ejemplo, sucede con el Teatro de Sagunto, que, según sentencia, debe recuperar la imagen de lo que se supone que siempre ha sido, una ruina, ajena al tiempo y a la historia, y que, de aplicarse con carácter retroactivo, permitiría destruir el Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, desmochar la Giralda de Sevilla o desconstruir la catedral cristiana de la Mezquita de Córdoba, por hablar sólo de España, aunque también habría que dismantelar, en Roma, la obra de Francesco Borromini en San Juan de Letrán o devolver el obelisco de la Fontana dei Quattro Fiumi, de Gian Lorenzo Bernini y en la Piazza Navona, a lo que queda del antiguo Circo de Majencio, con evidente desprecio de la historia y del arte.

A comienzos del siglo XX, Alois Riegl casi profetizaba cómo sería el arte del tiempo que se iniciaba escribiendo que habría de construirse como una confrontación, como una tensión poética y estética, entre lo viejo y lo nuevo, condenados a entenderse, a tenerse en cuenta. Sin embargo, se equivocó. La realidad metropolitana, industrializada y tecnológica, atributos por excelencia de lo nuevo y del progreso, ha sancionado su triunfo sometiendo a lo viejo y la mejor forma de hacerlo ha consistido no en destruirlo, aunque hubo una primera tentación de que así fuera, sino negándolo como interlocutor de cualquier confrontación o tensión y, para conseguirlo, le ha arrebatado el tiempo, lo ha sacado de la historia: lo nuevo no quiere nada de lo viejo y por eso lo conserva en su pulcro deterioro, como ciudad de arte. Italo Calvino, que conocía casi todas las ciudades invisibles, describió una, llamada Zora, que, como nuestras metro-

Editorial
arqu 327 / 01.01



hout alterations, and the same thing as happened to other similar cities appears to be its inevitable destiny: 'made to stay immobile and unchanging to be better remembered, Zora languished, dissolved, disappeared. Earth has forgotten it.'

But it is precisely the presence of the past in the contemporary metropolis, the presence of the cities of art, which it is necessary to recompose, giving them back the time snatched from them, preventing its functional, instrumental and utilitarian conservation making it into a lifeless, timeless ghost, eternally the same. The opposite would mean assuming that history and art have no meaning. That is why it is necessary to recuperate them ignoring and opposing those that only understand it in economic and productive terms. It is not by chance that art historians, poets, artists or architects have been expelled from the conservation of our heritage, exclusively in the hands of technicians (chemists, physicists, politicians, economists, jurists, industrialists, businessmen): it is them, the conspiratorial product of the metropolis, who have imposed the new taste for impeccable ruins, without time or space or form, whose historical complicity is what they conscientiously reject. Cities of art are thus, to continue existing as business, emptied of life or of culture.

It is true that it doesn't make sense anymore (or does it?) to call to our assistance the old ideal models of cities, sacred or profane, blessed or accursed, like the Celestial Jerusalem of the Apocalypses, perfect for ever and with its own light, without need for the sun or the moon, like diabolical Babylon, the consecutive Romes understanding each other through time and in the same space, scene of the theatre that is the world, or the wonderful Byzantium, so much so that it was like a dream. What is more, utopian and ideal cities can't help us much either, because the reasonable suspicion of being precisely in the origin of the modern and efficient metropolis has fallen on them. There are few resources left to recuperate the city of art as a city of man, full of time and life, place of contemplation and for deeds, conceived for living in and looking at from outside: the metropolis is pure exterior. There is no place any longer for the idea of a city with limits and the ones that still have them are like gates of a commercial park.

There aren't many things left unless we are capable of elaborating a counter-culture in opposition to the triumphal and hegemonic culture of the impeccable and technological ruin, immaculate for being timeless. This is something that Dante, who was capable of describing two cities, had already

seen: the Heretic's, the sixth circle of Hell, and Celestial Jerusalem, compared to a perfectly bound book, whereas the surface of earth seemed covered by loose pages, unbound from it. The city as text, as book, handwritten or printed. But who is interested in books? Perhaps because of all this we can only give imaginary qualities to real cities, or real ones to the imaginary. Or only travel to cities, of art or not, that have previously let us form an idea, always wrongly, before visiting them. Or, once visited, be capable of recognising that they are an eternal and renovated lie, like Venice, opening with time the forms and colours of the city, inlaid in the walls, the real and the water's. There aren't many things left to recompose a new idea of city, the city of art included, as Sergio Bettini said about the city of the lake, that don't return to feeling again the emotion, melancholy, the passing of the hours, the lost time.

politanas ciudades de arte, nuestros centros históricos, no puede borrarse de la memoria por su extraordinaria quietud, prevista así para que siempre fuera recordada sin alteraciones, y le ocurrió lo que parece destino inevitable de otras semejantes: *"obligada a permanecer inmóvil e igual a sí misma para ser recordada mejor, Zora languideció, se deshizo, desapareció. La Tierra la ha olvidado."*

Pero es, precisamente, la presencia del pasado en las metrópolis contemporáneas, la presencia de las ciudades de arte, la que es necesario recomponer, devolviéndoles el tiempo arrebatado, evitando que su conservación funcional, instrumental y utilitaria la convierta en un fantasma sin vida, sin tiempo, eternamente igual. Lo contrario significaría asumir que la historia y el arte no ¹⁷ tienen sentido. Por eso es necesario recuperarlas al margen y en contra de los que sólo la entienden en términos económicos y productivos. No es casual que los historiadores del arte, los poetas, los artistas o los arquitectos hayan sido expulsados de la conservación del patrimonio, exclusivamente en manos de técnicos (químicos, físicos, políticos, economistas, juristas, industriales, empresarios): son ellos, producto cómplice como propio de la metrópoli, los que han impuesto el nuevo gusto por las ruinas impecables, sin tiempo, ni espacio ni forma, cuya complicidad histórica es la que rechazan conscientemente. Las ciudades de arte son así, para continuar existiendo como negocio, vaciadas de vida, de cultura.

Es verdad que ya no tiene sentido, (¿o sí?), llamar en nuestra ayuda a viejos modelos ideales de ciudad, sagradas o profanas, benditas o malditas, como la Jerusalén Celeste del Apocalipsis, perfecta para siempre y con luz propia, sin necesidad del sol ni de la luna, la diabólica Babilonia, las sucesivas Romas entendiéndose entre ellas a lo largo del tiempo y en el mismo espacio, escena del teatro que es el mundo, o la maravillosa Bizancio, tanto que parecía propia de un sueño. Es más, tampoco las ciudades utópicas o ideales pueden ayudarnos mucho, ya que sobre ellas ¹⁹ ha caído la sospecha razonable de estar situadas precisamente en el origen de las modernas y eficaces metrópolis. Quedan pocos recursos para recuperar la ciudad de arte como ciudad del hombre, plena de tiempo y de vida, lugar de la contemplación y del hacer, pensada para el vivir dentro y mirar desde el exterior: la metrópoli es pura exterioridad. Ya no hay lugar para una idea de ciudad con límites y en las que aún los tienen, son como puertas de un parque comercial.

Pocas cosas quedan a no ser que seamos capaces de elaborar una contracultura frente a la triunfal y hegemónica de la ruina impecable y tecnológica, pulcra a fuer de atemporal. Y eso que se trata de algo que ya viera Dante, que sólo fue capaz de describir dos ciudades: la de los Heréticos, el sexto círculo del Infierno, y la Jerusalén Celeste, parangonada a un libro perfectamente encuadernado, mientras que la superficie de la tierra parecía cubierta por hojas sueltas, desencuadernadas de aquél. La ciudad como texto, como libro, manuscrito o impreso. Pero ¿a quién le interesan los libros? Tal vez por todo esto sólo nos reste atribuir cualidades imaginarias a las ciudades reales, o reales a las imaginarias. O sólo viajar a aquellas ciudades, de arte o no, que previamente hayan permitido formarnos una idea, siempre equívoca, antes de visitarlas. O, una vez, visitadas, ser capaces de reconocer que son mentira eterna y renovada, como Venecia, con el tiempo abriendo las formas y los colores de la ciudad, incrustados en sus muros, los reales y los de agua. Pocas cosas quedan para recomponer una nueva idea de la ciudad, de la ciudad de arte incluida, que no pasen, como decía Sergio Bettini a propósito de la ciudad de la laguna, por volver a sentir la emoción, la melancolía, de la fuga de las horas, del tiempo perdido.



18- DIEGO VELÁZQUEZ. LA VILLA BORGHESE DESDE LA VILLA MEDICI, DETALLE. MUSEO DEL PRADO, MADRID.



20- PAUL CITROËN, METRÓPOLIS, 1923.