

3

¿PONER LÍMITES A LA CIUDAD? OBRAS DE ARTE Y LUGARES

Inmaculada HOYOS SÁNCHEZ

Centre Léon Robin. CNRS-Université de Paris IV- École Normale Supérieure^{1*}

Universidad de Granada

^{1*} Este trabajo ha sido elaborado durante el disfrute de la ayuda «Perfeccionamiento de Doctores en el extranjero» que me concedió la Universidad de Granada para realizar mi proyecto de investigación posdoctoral en el Centro Léon Robin del CNRS-Universidad París IV- ENS París.

Introducción

¿Qué puede decir la filosofía acerca de las ciudades? ¿Qué ha dicho? ¿Qué dice hoy? Cuando fui invitada a participar en este volumen colectivo acerca de las relaciones entre ciudad, arte e identidad, con la muy estimable presencia de artistas, musicólogos, y en general especialistas en el mundo del arte y la estética, lo primero que me pregunté es qué podría aportar la filosofía, entendida como ontología ética y política, que es como la entiendo yo, en este contexto. Y lo que pensé en primer lugar, aquello que llama en primer lugar la atención, es que siendo el fenómeno el mismo, la perspectiva filosófica sería diferente. No se trata de reflexionar acerca de esta o aquella ciudad, ni a partir de este o aquel artista, sino de pensar, de un modo más general, aunque no por ello alejado de la realidad concreta, la relación entre ciudad, arte e identidad desde la dupla real/ideal. ¿Qué vínculos se dan hoy entre ciudad, arte e identidad? Y ¿cuáles podrían darse? El horizonte, por tanto, desde el que se escriben estas líneas es el de la ontología, la ética y la política filosóficas.

Y es que, lejos de lo que en principio podría pensarse, la filosofía ha estado unida desde su comienzo a la ciudad. Y ello con una doble dirección o carácter. Sócrates afirmaba que los campos y los árboles no querían enseñarle nada y sí los hombres en la ciudad. La filosofía, tal y como señala R. Rodríguez, no ha olvidado nunca esta impronta ciudadana, incluso cuando la meditación solitaria sobre el destino metafísico del hombre o sobre el fundamento de su saber parecían poder prescindir de su condición política (Rodríguez, 2003: 140). Meditar acerca de la ciudad es meditar sobre la condición social del ser humano, sobre su carácter necesariamente político.

Pero junto con la dimensión política, ha habido también otra corriente, la estética, que ha predominado en la reflexión filosófica acerca de la ciudad. Platón dedicó mucho esfuerzo a esgrimir argumentos que justificasen su expulsión de los poetas de la ciudad. Y otros tantos intentos se sucedieron en la historia de la filosofía para apoyar, o por el contrario, refutar dicha expulsión. Desde Aristóteles y su defensa de la tragedia por sus efectos catárticos en *Retórica* y

Poética, hasta la recientemente premiada M. C. Nussbaum, que ha conjugado a la perfección estas dos vertiente, la política y la estética, demostrando la relevancia del arte (especialmente la literatura) para la reflexión moral, muchas y muy ricas han sido las páginas que la filosofía ha dedicado a esta cuestión.

Sobre el trasfondo de ambas dimensiones, la ético-política y la estética, y con un carácter ontológico, trataré a continuación, en primer lugar, de describir y comprender algunos rasgos característicos de la ciudad contemporánea y sus relaciones con el arte en la actualidad. En la segunda parte, recurriré al pensamiento antiguo acerca de la ciudad, para ver de qué otra forma puede concebirse la ciudad y el arte. En las páginas finales plantearé una serie de interrogantes acerca de si es posible y deseable que el arte salve la identidad de las ciudades. No pretendo, en este sentido, encontrar soluciones finales o respuestas cerradas a estas cuestiones, sino plantear preguntas que nos hagan pensar otras formas de ciudad.

La lógica del mercado global o las ciudades como lugares basura

Quiero comenzar esta primera parte retomando una interesante tesis de J. L. Pardo, uno de los filósofos que en nuestro país ha dedicado más tiempo a reflexionar acerca de la ciudad, según la cual las ciudades contemporáneas se definen por ser no-lugares, territorios o espacios sin identidad.

El antropólogo Marc Augé ha definido –escribe Pardo– las ciudades tardomodernas por la proliferación de un tipo particular de espacio que él llama los no-lugares, unos emplazamientos que no tienen carácter relacional, ni guardan memoria histórica, ni proporcionan señas de identidad: se trata de sitios de tránsito o de ocupación provisional, y una lista de los mismos quizá sea más ilustrativa que muchas disquisiciones teóricas: la clínica, el hospital, las cadenas hoteleras, los pisos ilegalmente ocupados, los clubes de vacaciones, las barracas y chabolas, los campos de refugiados, los medios de transporte, los aeropuertos, los supermercados. Digamos que se trata de sitios para no estar, lugares de paso (Pardo, 1998: 31)

Íntimamente relacionado con el concepto de no-lugar está el concepto de basura. De hecho, tal y como propone Pardo, el no lugar (el lugar de lo que no está en su lugar) es un eufemismo del lugar basura (lo que no está en su lugar). Para entender el concepto de lugar basura basta con pensar en las ciudades dormitorio, como ciudades basuras o no-ciudades, y de los habitáculos de las mismas como no-casas, decoradas mediante no-muebles en el seno de no-Estados (alianza conyunturales de regiones) gobernados por no políticos (administradores) y cuyo sujeto legítimo es un-no ciudadano. (Pardo, 2010b:173-174).

Todo ello (y entre un sinfín de ejemplos) es resultado del proceso de *des-cualificación* que han vivido las ciudades en los últimos tiempos. «Las cosas

se vuelven basura –señala Pardo– cuando su servicio hace que pierdan las propiedades que las califican como sienta *estas* o *aquellas* cosas, *tales* y *cuales*». (Íbid: 177). Podemos pensar en cualquier hotel de una cadena, o en las chabolas de los suburbios de las grandes ciudades, o en los grandes centros comerciales que abarrotan nuestras ciudades. ¿Qué diferencia hay entre ellos? Ninguna. Así pues, lo que parece definir a las ciudades posmodernas es precisamente su falta de identidad y su falta de singularidad. Ello lleva a poner ambos problemas en el primer plano de nuestra reflexión.

No obstante, también llama la atención, como dice Pardo, que en esta lista de ejemplos (de lugares basura, recordemos) haya espacios de *alto standing*. Y eso se debe, según Pardo, a que hemos aprendido a experimentar la basura como un lujo. El excedente que generan nuestras sociedades, al menos las del denominado primer mundo, es tal, que no se puede aspirar a reciclarlo completamente. Sin embargo,

El genio de la especie humana –escribe– sólo se plantea problemas que puede resolver y aquellos que no puede resolver, los disuelve. Nunca fue tan hermosa la basura. No sé a quién se le ocurrió primero la idea, pero fue una ocurrencia verdaderamente ingeniosa. (...) ¿Y si lo que llamamos basura no lo fuera en realidad? Entonces no tendríamos que preocuparnos porque nos devorase, no nos sentiríamos asfixiados por los desperdicios si dejásemos de experimentarlos como desperdicios y los viviésemos como un nuevo paisaje urbano (Pardo, 2010b: 170)

Sorprendente fenómeno el de nuestros días, porque cuando nada es basura, todo lo es. Las ciudades son también lugares basura porque no tienen lugar, lugar propio, singularidad. Cuando un edificio se queda desfasado, no se convierte en ruina o en una antigüedad, sino que se remodela para que pueda desempeñar otra función. Pardo pone un ejemplo que recoge la experiencia personal de R. Sennet que me parece muy ilustrativo.

Hace poco años –cuenta Sennet– llevé a un directivo de una gran empresa de la nueva economía emergente, que buscaba oficinas para instalarse, a visitar el Channing Building de Nueva York, un palacio Art decó con espacios elaborados y espléndidos espacios públicos. No se adapta a lo que buscamos –dijo el directivo–, la gente podría sentirse demasiado apegada a sus despachos y llegar a pensar que pertenece a este lugar (Pardo, 2010b: 176)

De nuevo la falta de singularidad, cobra protagonismo. Hoy se busca que cada cosa (ciudad, oficina, etc.) pueda ser otra que ella misma.

Junto con este rasgo, hay una segunda característica de nuestras ciudades sobre la que quiero llamar la atención. Se trata de ciudades sin límites que han surgido como consecuencia de la globalización. La figura del viajero que, según nuestra tradición literario-filosófica, contempla desde lejos las murallas de una ciudad antes de llegar a ella, está extinta. Y sin embargo, a pesar de lo positiva que puede parecer esta demolición de los límites, sus efectos han sido todo menos alentadores: hiperfobia constante consecuencia de una, ficticia o real, indefensión. Sin muros, ¿cómo puede reconocerse al enemigo? Y si no puede reconocérsele, ¿cómo se va a luchar contra él?

Además este ser sin límite de la nueva ciudad, se ha vuelto contra ella misma. Puede haber expandido la ciudad, pero no la ha beneficiado. «El siglo XVIII – escribe Pardo– diluyó a las ciudades en los Estados-Nación, el siglo XIX fue un siglo de guerras por las ciudades, pero el siglo XX parece ser un siglo de guerra contra la ciudad» (Pardo, 1998: 36). La denominada aldea global, la comunidad global de Internet, tiene un marcado carácter urbanicida, pues, como dice Pardo, no sólo de espíritu vive el hombre. Todo es demasiado virtual, excesivamente incorporal como para habitar allí. Es necesario tocar, oler y gustar, mientras no se encuentra la manera de residir en un domicilio de Internet (Pardo, 1998: 33).

Lo global, el espacio global, –concluye Pardo– es el resultado de

haber desnudado el mundo de los lugares que constituían su vestimenta natural, sustituyendo esos hábitos naturales, natales, por un artificio insustancial que lo arruina como hábitat, que lo des-naturaliza, lo des-localiza, lo des-encanta y des-sacraliza por efecto de una depredación devastadora dirigida por una empresa que algunos llaman mercado capitalista mundial y otros ciberespacio, pero cuyo nombre propio es, sin duda, nihilismo (Pardo, 2010a: 21)

La globalización, o mejor, el mercado capitalista global explica la des-cualificación de las ciudades a la que me he referido antes, su pérdida de singularidad e identidad y su mero ser mercancía.

Para que alguien pueda comprar o vender fácilmente desde Manila cien mil metros cuadrados de espacio de oficinas en Londres, es preciso que el espacio tenga la uniformidad y la transparencia del dinero. Ésta es la razón de que los elementos estilísticos de los edificios de la nueva economía se hayan convertido en lo que Ada Louise Huxtable llama «arquitectura epidérmica» (Pardo, 2010b: 177)

Sobre la relación entre mercado global y la no singularidad de las ciudades, es interesante el trabajo de De Garay titulado «Ilusiones urbanas». Tal y como explica J. L. González Quirós en el prólogo al muy recomendable *Ciudades posibles* y en referencia al trabajo de De Garay citado:

Lo que importa hoy es el intercambio al margen de las cualidades del objeto, de modo que la ciudad tiende a hacerse abstracta, a desproveerse de caracteres que impidan la multiplicidad de usos, a arrojar de sí cualquier forma de exclusividad funcional. Para compensar este déficit de especificidad la ciudad necesita ser publicitada. El ideal es conseguir un máximo de abstracción con un

máximo de seducción. La ciudad es un escenario que parece vivir para ese logro, un gran espectáculo en el que hay una perpetua transmutación del mercado en imágenes, de las imágenes en mercancía y de las mercancías en arte, en seducción (González Quiros, 2003: XXIII)

La tesis de De Garay es que *ciudad* es sinónimo de *mercado* y *publicidad*. Hoy las ciudades son grandes escaparates donde se publicitan todos los productos como remedio para todos los deseos. Los ciudadanos se han transformando en el *público* cínico, habituado al engaño y la desilusión, de ese gran espectáculo que es la ciudad. (De Garay, 2003: 253-256)

Ahora bien, si la ciudad es publicidad, entonces está basada en la seducción. Para subsistir la ciudad tiene que volverse seductora a través de las imágenes. Allí donde se despliegan las imágenes, allí está la ciudad. Donde no hay imágenes, tampoco hay ciudad. Fuera de la ciudad no se necesitan imágenes, sino que basta con el contacto directo (Íbid). Y sin embargo, las imágenes convierten la ciudad en un gran espectáculo, transformado él mismo en mercancía. El espectáculo termina siendo –señala De Garay– la principal mercancía de la ciudad. No se usa como un medio para vender otras mercancías, sino que él es la propia mercancía. Y la conclusión final del autor es que la ciudad, por tanto, no es sólo espacio publicitario, sino también espectáculo artístico.

La ciudad existe –afirma De Garay– como obra de arte. Las imágenes publicitarias se transforman en obras de arte para ser contempladas por sí mismas en los festivales. La estatización del mundo urbano es el resultado inexorable de una realidad que sólo existe para ser contemplada (De Garay, 2003: 258)

No obstante, si todo es arte, nada lo es. El fenómeno de la estatización del mundo que actualmente vivimos, el que todo tenga que ser bello, que todo tenga que ser una obra de arte, indica que nada lo es. De hecho, el arte con-

temporáneo quizá sea lo único que ha desterrado a la belleza de su ámbito, lo único que no tiene que ser bello, que ha renunciado a serlo. Por tanto, mi tesis, en contra de lo que señala De Garay, es que la ciudad de hoy es espectáculo, pero no arte. No es arte en el sentido en el que lo entendían los antiguos. No es arte en el sentido en el que Nietzsche decía que salva la vida. No lo es tampoco en el que podría recuperar la identidad o, mejor, la singularidad de la ciudad.

De acuerdo con esta tesis, aunque en una dirección inversa, parece estar el urbanismo del siglo XXI. Para la mayoría de los arquitectos es una locura considerar que la planificación urbana es arte. La importante obra de J. Rykwert surge precisamente para combatir esta idea que se hizo popular a partir de los años 70. El autor de *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, pone de manifiesto la consecuencia anticomunitaria que ha tenido esta forma de concebir el urbanismo. El espacio psicológico, cultural, jurídico o religioso no es considerado por los urbanistas. Éstos sólo se preocupan por los problemas materiales más inmediatos. Pero las soluciones propuestas entran en conflicto con el mundo simbólico de los ciudadanos, hasta el punto de que las formas arbitrarias impuestas pueden poner en marcha un esquema de reacciones contra la comunidad, lo que finalmente es desastroso tanto para la ciudad como para sus habitantes (Rykwert, 2002: 35). En contra de esto, Rykwert aboga por entender la ciudad como modelo simbólico, al modo como lo hacían los antiguos, es decir, como un todo que entrañaría otros significados distintos de los tópicos habituales (industria, vivienda, tiempo libre o circulación) para incluir otros aspectos como las emociones y creencias de los ciudadanos. Esta sugerente idea o concepción de la ciudad merece ser considerada.

El contrapunto de la ciudad contemporánea y la arquitectura y el urbanismo actuales lo encontramos, pues, en la ciudad antigua. Contrastar ambas puede, en este sentido, resultar fructífero tanto para comprender/describir nuestras ciudades de hoy como para plantear preguntas que nos hagan pensar una ciudad distinta, o mejor, ciudades diferentes.

Habitar la ciudad antigua: límite, hogar, símbolo

La ciudad antigua se caracteriza por una serie de rasgos, de los que destacamos los siguientes. Si atendemos al origen de la misma, y tal y como ha mostrado la obra de J. Rykwert antes citada, la ciudad romana se funda con un rito, la *inauguratio*, por el que se proyecta la ciudad ideal celeste sobre la ciudad real terrestre, poniendo así límites a la ciudad.

El rito comienza con la *cumtemplatio*, es decir, con la demarcación del centro o del lugar justo en el cielo por referencia al cual se construirá el plano de la ciudad. Se observa contemplativamente el cielo, de ahí que el rito se denomine *cumtemplatio*, y se establecen las coordenadas celestes según las posiciones de los movimientos del sol. Así se fija el templo en el cielo, que es tarea del *augur*, sacerdote romano, y luego se proyecta dicho templo (con buenos augurios) sobre el suelo, dibujándose así el núcleo o raíz de la futura ciudad (Trías, 2002: 11).

Pero la parte del rito que más llama la atención es la que sigue a continuación. Con el arado conducido por bueyes se van trazando los surcos sobre los que se levantarán los muros. Se trataba así de poner límites a la ciudad. Estos límites eran sagrados y estaba prohibido saltárselos. E. Trías, que prologa la edición española de la obra de Rykwert, ha señalado muy acertadamente la importancia de este rito.

Con-templar era trazar los límites y demarcaciones a través de las cuales el mundo, el cosmos, adquiriría sentido y significación, o coherencia simbólica, al promover un enlace entre todas las dimensiones del universo, el cielo, la tierra y el subsuelo, y al establecer así el ámbito que el habitante del mundo podía habitar. De hecho ese habitante adquiriría así su propia asignación de identidad; él mismo era el que dotaba de sentido mediante ese complejo ritual a ese mundo (y a sí mismo) en el seno de su fundación ciudadana, a través de la fundación del templo (Trías, 2002: 13)

La fundación de la ciudad antigua enseña, pues, que poner límites a la ciudad supone hacerla habitable, dotarla de significado o convertirla en símbolo. La relevancia de poner límites a la ciudad es tal que puede rastrearse en el sentido mismo del término griego *polis*, traducido normalmente por ciudad. *Polis* significa un lugar defendible, y los *polites* son aquellos que viven dentro de sus muros (Rykwert, 2002: 29).

En cuanto al carácter simbólico de la ciudad, señala Rykwert «que la elaborada estructura geométrica y tipológica de la ciudad romana surge de un sistema de costumbres y creencias, se desarrolla en torno a él y se convierte así en vehículo perfecto de una cultura y un estilo de vida» (Íbid: 37). No hay fragmentación en la ciudad antigua. También en ésta había sufrimientos y vicios, y sus ciudadanos a menudo renegaban de ella y la despreciaban. Pero lo que quiere mostrar el autor es que la ciudad antigua está diseñada para integrar todo eso sin fragmentarse. La ciudad es símbolo de la cultura. Hay una identidad, un talante, una forma de vivir, que la ciudad expresa. Como el hogar que cada uno construye en su casa, así era la ciudad antigua. Un hogar no es sólo una vivienda. La disposición de las habitaciones, los muebles, los elementos que decidimos incluir, las personas que habitan en ella, sus creencias, emociones y valores, es lo que convierte una mera vivienda en un hogar. Y eso mismo es lo que logra la ciudad antigua. Los romanos y probablemente los etruscos antes que ellos, según señala Rykwert, conocían muy bien la analogía existente entre ciudad y hogar. La ciudad antigua no es sólo una solución racional a problemas de distribución, abastecimiento o higiene, sino que engloba, tal y como dice el propio Rykwert, las esperanzas y temores de sus ciudadanos (Íbid: 33 y 36).

La cuestión de la ciudad como símbolo nos lleva al tema de la relación que en la Antigüedad había entre arte, ciudad e identidad. Como en otras muchas cosas, la ambigüedad en los planteamientos es la nota predominante. Si pensamos en la *República* platónica, tenemos una ciudad gobernada por el filósofo-rey y regida por un principio de identidad a partir del cual se distribuye el trabajo y, lo que es más importante, se expulsa a los poetas.

Esta ciudad será la única en la que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros y no pilotos además de zapateros y labriegos que únicamente sean labriegos, y no jueces amén de labriegos, y soldados que no sean más que soldados, y no negociantes y soldados al mismo tiempo, y así sucesivamente (República, 397e)

En esta ciudad, sin embargo, no hay lugar ni para el artista ni para el poeta imitativo, ya que al imitar «uno mismo se asimila a otro en habla y aspecto» (*República*, 393c). La ciudad en la que hay lugar para los poetas y los artistas, sería una ciudad contrapuesta a la platónica, una ciudad, tal y como señala Trías, «en donde cada sujeto siempre es otro que sí mismo, donde cada alma es ella misma y también su diferencia, donde hombres y cosas son todos, en particular y en general, cada cosa y todas las cosas» (Trías, 1997:59-60).

Ahora bien, la cuestión es que el juicio severo de Platón se refiere al artista imitativo. El problema, tal y como lo plantea el filósofo, no está tanto en el arte, cuanto en la imitación, en el hecho de que cada cosa pierda su identidad, que pueda ser esto o aquello. Esto es precisamente lo que le ocurre a la ciudad hoy. Sus edificios pueden destinarse a una u otra función, y eso, a diferencia de lo que ocurre en el planteamiento platónico, es lo que se valora. Ahora bien, Platón señala que la ciudad es, o mejor, debe ser otra cosa, que el arte es, o debe ser, otra cosa.

El arte es *poiesis*, pasaje del no-ser al ser, acción demiúrgica. Y la obra de arte es lo que resulta de ello (*Banquete* 205b). Ahora bien, en el pensamiento antiguo la *poiesis* tiene un vínculo fundamental con el *eros* y éste, con la belleza y el bien (Trías, 1997). El impulso erótico hace que el alma pase por la Belleza. Pero, tal y como Diotima precisa ante Sócrates, «no es el amor, amor de la belleza... [sino] amor de la generación y del parto en la belleza» (*Banquete*, 206a). El impulso erótico, hace que el alma ascienda hasta la Belleza o el Bien, y el carácter poiético de ese impulso, hace que la belleza vuelva al mundo, pueda implantarse en él. La obra de arte, tal y como ha explicado Trías, «es la culminación de ese proceso erótico-poiético. El *artista* es el hacedor de ese

proyecto erótico-poiético. Y la *ciudad* es su obra» (Trías, 1997: 42-43).

Sin embargo, y en esto sigo también la caracterización de la historia de la estética que propone Trías, con la llegada de la Modernidad, correlato de la civilización industrial burguesa, surge un nuevo tipo de arte, desligado de todo principio productivo y vital, de todo nexo cívico y social. Paralelamente, la producción pierde su vínculo con la pasión erótica y con la Belleza, degenerando en trabajo enajenado que produce obra sin calidad (Íbid: 48). En la estética heredera de la Modernidad hay una ruptura del arte con la producción, y, en definitiva, con la vida. Tal y como muestran los textos de T. Mann, que Trías analiza para ejemplificar esta tesis:

El camino de Eros, que en el Banquete platónico conduce a las nupcias con la Belleza, no se culmina en la producción de obras bellas. Ese contacto no es, pues, como en Platón, fecundo y propiciador de nuevas formas de vida. Eros y Belleza ya no tienen, por consiguiente, descendencia. Lo que resulta de ese contacto al cual conduce el camino que lleva de Eros a la belleza es, por el contrario, la esterilidad. Con ello, Mann ha conceptualizado de un modo profundo y sutil el giro antiplatónico del arte y de la estética contemporánea (Íbid: 231)

La belleza se vuelve, pues, estéril y el arte termina por desterrarla. *Quien contempla la belleza con sus ojos, se ha sometido ya a la muerte*, escribe Mann citando a Von Platen. Y al mismo tiempo, el arte es expulsado de la ciudad o huye de ésta, pues sólo en soledad puede brotar cualquier originalidad.

Cuando uno se encuentra solo y taciturno –escribe Mann en Muerte en Venecia– los hallazgos y las observaciones que pueden hacer son, a un mismo tiempo, más confusas y más penetrantes que si se encuentra en sociedad, y sus ideas son más graves, más maravillosas y siempre un poco matizadas de tristeza. Imágenes

y sensaciones de las que sería fácil desprenderse en un abrir y cerrar de ojos, con una carcajada o con un simple intercambio de frases, le hostigan de manera irrazonable, se hacen más profundas y se agravan al quedar inexpressadas, convirtiéndose en acontecimiento, en aventura, en pasión (Muerte en Venecia; citado en Trías, 1997: 232)

En suma, la estética y el arte herederos de la Modernidad se distancian del planteamiento antiguo. El arte, cierto arte, parece definirse hoy más por el espectáculo que por la belleza y el bien. Pero si esto es así, ¿por qué habrían de volver los poetas a la ciudad?

Con estas reflexiones finales pretendo rescatar algunos elementos del planteamiento antiguo, a sabiendas, como dice Rykwert, de que no puede recorrerse el abismo que separa la ciudad antigua de la ciudad contemporánea, y a sabiendas también de que la ciudad antigua adolecía de las graves faltas que tiene toda ciudad o sociedad cerrada. Lo que quiero plantear en estas últimas páginas son varios interrogantes. En primer lugar, y como hemos visto, la ciudad antigua, con límites, es símbolo de una cultura o estilo de vida, y a pesar de la sentencia platónica, estaba íntimamente ligada con el arte. Desde la Modernidad, sin embargo, se han producido muchas fracturas. La ciudad se ha abierto, se ha expandido hasta no tener límites, y ha dejado de ser símbolo de una cultura para volverse más impersonal. Ha perdido, pues, su singularidad. Al mismo tiempo, el arte, o ciertos artistas, han huido de la ciudad porque en ésta no es posible la originalidad. Un pseudo-arte, convertido en espectáculo, ha poblado las ciudades, y éstas, como casi todo, responden a la lógica del mercado global. Pero entonces, ¿puede todavía el arte conferir identidad a la ciudad? Y, en segundo lugar, si puede ser, ¿es deseable que así sea? ¿Queremos recuperar la identidad de las ciudades? ¿Queremos poner límites a la ciudad? ¿Cómo conjugar símbolo con libertad? A todas estas cuestiones quiero referirme en la conclusión.

Conclusión

La respuesta a la primera cuestión, es decir, a si puede el arte hoy conferir identidad a la ciudad, será una u otra dependiendo de cómo se entienda aquí el término *arte*. Si todavía hoy es posible concebir/crear el arte como acción erótico-poiética, vinculada con la belleza y el bien, estamos inclinados a decir que sí, que el arte puede conferir identidad a la ciudad. Por otra parte, parece deseable, de acuerdo con el diagnóstico de Rykwert, que la ciudad sea símbolo de las creencias, emociones y valores de sus ciudadanos, y precisamente la obra de arte, entendida como el resultado de esa acción erótico-poiética, podría lograrlo. Las tendencias urbanicidas de los ciudadanos estarían así atenuadas. Y sin embargo, una ciudad como la antigua, vehículo de una cultura, símbolo y hogar, también confiere una identidad cerrada a sus ciudadanos. Y ésta, sí, puede evitar que las tendencias urbanicidas vayan contra la ciudad misma, pero fomenta la violencia contra todos aquellos que están fuera de sus muros. ¿Es deseable entonces que el arte confiera identidad a la ciudad? ¿Existe un punto intermedio entre la ciudad cerrada antigua y la ciudad contemporánea asimbólica? ¿Es compatible el símbolo con la libertad? ¿La universalidad con la singularidad?

La filosofía contemporánea, especialmente la de tradición francesa, puede ayudarnos a pensar, al menos en el plano conceptual, una tercera opción. No hay identidad, sino diferencia y síntesis disyunta en ella. Hay singularidades, pero abiertas y no sólo virtualmente, sino en el plano corporal. Singularidades, además, no aisladas sino interconectadas como en la nervadura de una hoja. Decía Merleau-Ponty que «del mismo modo que la nervadura sostiene la hoja por dentro, desde el fondo de su carne, las ideas son la textura de la experiencia, su estilo, mudo al principio, proferido después» (Merleau-Ponty, 1970: 150). Pues bien, tal vez el arte pueda ser la nervadura que sostenga a las ciudades por dentro, la textura que exprese su estilo singular, pero abierto e interconectado, compatible con cualquier otro, pues no se trata aquí de una identidad cerrada sino de diferencia y de síntesis disyunta en ella. Ciudades singulares, con obras

de arte que las distinguan de las demás, pero lo suficientemente abiertas, conectadas y hechas cuerpo como para que todos las puedan tocar, para que todos puedan habitarla. No hablamos de la aldea global virtual, sino de una ciudad hecha cuerpo.

También en el pensamiento antiguo puede encontrarse la raíz de esta idea. Aristóteles arguye:

La polis es por su naturaleza una cierta pluralidad, y al hacerse más una dejará de ser polis y se convertirá en familia (...) Una polis no resulta de individuos semejantes. Una cosa es una alianza militar y otra una polis. (...) Por tanto, de todo esto es claro que la polis no es tan unitaria por naturaleza como algunos dicen, y que lo que llaman el mayor bien de la polis la destruye (Política, 1261a-b)

La ciudad es, pues, una pluralidad que, además, busca la felicidad, la virtud y la libertad de los hombres. Desde sus orígenes, la ciudad se define por la vida buena. A diferencia de las aldeas, orientadas sólo a la satisfacción de las necesidades de la vida, la ciudad se concibe para que sus ciudadanos puedan tener una vida buena, lo que implica algo más que la satisfacción de dichas necesidades (Rodríguez, 2003: 139). Felicidad, virtud y libertad del ser humano, ése es el fundamento de la ciudad.

«Vosotros mismos sois la ciudad, allá donde decidáis asentaros...son los hombres, no los muros y los navíos sin ellos, los que forman la ciudad» (Tucídides, VII, 63). Vale la pena recordar estos orígenes de la ciudad para no olvidar el nexo fundamental que tiene que haber entre política, ética y estética, o, entre ciudad, arte y libertad.

Bibliografía

- Aristóteles (2007). *Política*. Introducción, traducción y notas M. García Valdés. Madrid: Gredos.
- Augé, M. (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Trad. M. N. Mizraji. Barcelona: Gedisa.
- De Garay, J. (2003). «Ilusiones urbanas». VVAA. *Escuela contemporánea de Humanidades. Ciudades posibles*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- González Quirós, J.L. (2003). «Prólogo». *Escuela contemporánea de Humanidades. Ciudades posibles*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Pardo, J. L. (1998). «En busca de la ciudad perdida». *Pasajes de arquitectura y crítica*, nº 2.
- _____ (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _____ (2010a). «Estética y nihilismo. Ensayo sobre la falta de lugares». Pardo, J. L. *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Ed. Citada.
- _____ (2010b). «Nunca fue tan hermosa la basura». Pardo, J. L. *Nunca fue tan hermosa la basura. Artículos y ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Platón, *República*. Introducción, traducción y notas C. Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1982, 2007.

- _____ (2000). *Banquete*. Introducción, traducción y notas M. Martínez Hernández, Madrid: Gredos.
- Rodríguez, R. (2003). «El intelectual en la ciudad». VVAA. *Escuela contemporánea de Humanidades. Ciudades posibles*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- Rykwert, J. (2002). *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Sígueme.
- Trías, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2002). Prólogo a la edición española de Rykwert, J., *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Ed. Citada.
- Tucídides (1992). *Historias de la Guerras del Penopoleso*, VII. Trad. y notas de J. J. Torres Esbarranch. Madrid: Gredos.