

Antonio Valdecantos

Noticias de Iconópolis

Herder

Diseño de la cubierta: Gabriel Nunes

© 2021, Antonio Valdecantos

© 2022, Herder Editorial, S.L., Barcelona

ISBN: 978-84-254-4736-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com)

Imprenta:

Depósito legal: B-XXXX-2022

Printed in Spain - Impreso en España

Herder

www.herdereditorial.com

Índice

PRÓLOGO	9
I. LA CIUDAD NO ES NUNCA UN CUERPO	19
§ 1. La ciudad como vestimenta	19
§ 2. La fachada y la vida	26
§ 3. La ciudad de las ratas	33
§ 4. Urbicultura y pastoreo civil	40
§ 5. Los espacios son agentes	47
§ 6. Vida de las imágenes e imágenes de la vida ..	54
II. LA PRESENCIA Y LA DISTANCIA	63
§ 7. El mito de lo directo	63
§ 8. La voz masiva	70
§ 9. Caudillos y verdugos	76
§ 10. La imagen múltiple	83
§ 11. Multitudes domésticas	90
§ 12. La muchedumbre y el soberano	97
III. EL CLAMOR DEL <i>FLASH</i>	105
§ 13. Carga y descarga	105
§ 14. La identidad de la multitud	112
§ 15. La duración de la multitud	119

§ 16. Masa de conexión	126
§ 17. La multitud y el individuo	133
§ 18. Lo que falta en la imagen	140
§ 19. La verdad y la libertad	148
IV. PARA UNA ICONOLOGÍA DE LA HISTORIA	155
§ 20. Simulacro y antimímesis	155
§ 21. De Plinio a Wilde	162
§ 22. Lo uno y lo múltiple según Benjamin	169
§ 23. La masa de las reproducciones	176
§ 24. La perfección total del arte	183
§ 25. Lo dado y lo nuevo	190
V. DESCARGAS AL ATARDECER	199
§ 26. Representar produciendo	199
§ 27. Originales en masa	206
§ 28. El inconsciente militar de la modernidad	213
§ 29. La descarga y la toma	220
§ 30. Letra grande y letra pequeña	227

«Mig segle rehabilitant Barcelona», podía leerse hace años en una fachada del paseo de Gracia que estaba siendo, desde luego, cuidadosamente rehabilitada. No recuerdo si detrás podía hallarse el edificio correspondiente o si este había sido demolido, pero tal cosa es lo de menos. La ambivalencia del anuncio radicaba en su perversidad: lo que parece que quería decirse es que la empresa en cuestión ejercía esta clase de trabajos en la ciudad desde hacía cincuenta años (cosa seguramente muy loable, y digna de ser conmemorada), pero también que durante ese tiempo sus tareas no se habían interrumpido jamás, lo cual invitaba a imaginar el cuadro de una Barcelona en rehabilitación constante. Quien dice, por ejemplo, «Cincuenta años bebiendo Vega Sicilia» parece dar a entender que lleva todo ese tiempo siendo fiel al vino mencionado y degustándolo de manera más o menos habitual, pero, sin duda ninguna, esa expresión está contaminada por la siniestra idea (que ronda como un fantasma) de alguien entregado durante medio siglo seguido a no hacer otra cosa que beber Vega Sicilia, botella tras botella, sin más interrupciones que las estrictamente imprescindibles. Debe advertirse que este perverso espectro es, en el caso de quien dice llevar diez lustros rehabilitando una ciudad, algo que

no querrá conjurarse ni suscitará nada parecido al pavor o a la risa. Se tratará, por el contrario, de algo serio, amigable y estimulante a la vez: la ciudad acicalando sin cesar su rostro y rehaciendo constantemente sus interiores, una empresa para la que cincuenta años no son nada, porque durará todo el tiempo que a la ciudad le quede de *vida*, y nadie vacilará en reconocer que esa «rehabilitación» es la señal más cierta de que la ciudad está plenamente viva. Sin duda ninguna, el día en que detenga su proceso rehabilitador podrá firmarse su partida de defunción.

La ciudad moderna fue siempre una cadena de transformaciones incesantes, pero en la fase histórica que debe llamarse *modernidad póstuma* —la época que se inicia con la revolución digital, el final del imperio soviético y el auge del neoliberalismo—,¹ hay un tipo peculiar de mudanzas merecedoras de cierta clase especial de atención. El fenómeno en cuestión afecta a las imágenes y a su toma y *descarga* digital: la ciudad tiene como función característica servir de sede a la producción continua de imágenes, y de centro a todos los desplazamientos que sean necesarios para que no quede un rincón del planeta sin haber sido reproducido, de maneras múltiples, en una sucesión de imágenes que no podrá tener fin. Esa compulsión icónica es el tema principal del presente libro, aunque lo es, contra lo que quizá tema el lector, de un modo adverso a cualquier clase de iconofobia. Desde la primera vez en que se vio o se tuvo noticia de algo que, además de ser lo que era en sí mismo (mancha, garabato, sombra o gesto), podía tomarse como la imagen de otra cosa, esa clase de suplicaciones no ha dejado de suscitar los temores más

1 He tratado de explicar este concepto en *La modernidad póstuma*, Madrid, Abada, 2022.

variados. Nunca han faltado razones para ello, porque las imágenes son, en efecto, peligrosas y a veces resultan letales. Pero conviene decirlo desde el principio: sin ese peligro incontrolable, no merecería la pena tomar imágenes ni verlas. Aunque las imágenes matan y hacen daño, en esto se parecen mucho a las palabras, con las cuales no siempre mantienen, sin embargo, relaciones amistosas. ¿No se afirma a menudo que, por vivir en un mundo de imágenes, se ha deteriorado el trato con las palabras o incluso que estas se desgastan irreversiblemente y dejan de cumplir su función?

Esa plática de dómine iconoclasta es muy consabida, pero su falsedad está fuera de duda. La imagen no constituye el verdugo de la palabra, aunque solo sea porque tanto la una como la otra son capaces de los males más atroces, por entre los cuales logra crecer a veces, siempre de manera furtiva, alguna maravilla memorable. Tanto en las imágenes como en las palabras, lo mejor y lo peor se presentan juntos y a menudo se confunden. Bergotte, el personaje de Proust, acudió a cierta exposición para contemplar la *Vista de Delft*, de Vermeer, pero no toda ella, sino solo el detalle sobre el que un crítico había llamado la atención: «un pequeño lienzo de pared amarilla [...], tan bien pintado que, si se miraba aislado, era como una preciosa obra de arte china, de una belleza que se bastaba a sí misma».² Los lectores de Proust saben bien lo que acontece enseguida: Bergotte no puede soportar tanta belleza, se desploma en un banco de la sala, cae al suelo y muere. Cuando Walter Gropius rompió por primera vez su relación con Alma Mahler, no sabía que esta era la pareja de Oskar Kokoschka, y quizá habría preferido enterarse viéndolos abrazados en

2 M. Proust, *A la busca del tiempo perdido*, III: *La prisionera*, Madrid, Valdemar, 2005, p. 155.

una fiesta, si bien cobró noticia de la manera más dañosa: tropezando, de pronto, en la exposición de la «Berliner Seession», de 1913, con el *Doble retrato de Oskar Kokoschka y Alma Mahler*, pintado por el primero. Aquella imagen tenía, sin duda, más poder que lo representado por ella, pero Alma se casó con Gropius y entonces Kokoschka decidió encargarse una muñeca de tamaño natural que imitase, con los mejores materiales y calidades, el cuerpo y el rostro de su antigua amante. El fracaso de la muñeca (o el de Kokoschka con ella) fue, según se dice, monumentalmente grotesco, lo cual prueba que las reproducciones no siempre reparan el daño causado por otras anteriores.³

Todo esto, se dirá con cierta razón, son cosas de un pasado cada vez más remoto, muy anterior a la época en la que cualquiera puede tomar, con un dispositivo de bajo precio, todas las fotografías que desee. Las imágenes mataban y salvaban —se añadirá fácilmente— mientras todavía eran pocas y no resultaba fácil tomarlas, pero su crecimiento exponencial las vuelve banales: cuando las podemos multiplicar tanto como queramos y verlas terminadas de manera instantánea, dejan de ser capaces de matar y de hacer daño, y también de cambiarle la vida a alguien. Conviene reparar en que la escritura proporciona un espectáculo semejante, por lo menos si se atiende a su difusión y a la rapidez de esta. Cuando circulaban con lentitud y su reproducción y divulgación estaban sujetas a toda clase de obstáculos, un libro, un periódico o un folleto podían precipitar el final de un reinado o dar el triunfo a una hiperventilada conjura tribunicia. No parece que hoy ocurra lo mismo, aunque habrá quien sí lo crea: ¿acaso las glorias y las

3 Cf. F. MacCarthy, *Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus*, Madrid, Turner, 2019, pp. 85-87 y 102.

desgracias más aparatosas no son producidas a veces —o eso se dice— por dos o tres aforismos zarrapastrosos, hábilmente colocados en las redes sociales? A todos nos gustaría que tuvieran poder las imágenes y palabras que apreciamos y que pasaran inadvertidas las que nos parecen mostrencas, anodinas, dañosas o falseadoras, y en esto nuestra época no se distingue mucho de lo que ocurría hace veinte o veinticinco siglos. Al igual que la imagen, la palabra es a menudo temiblemente poderosa y esto —ahora como antes— no es algo que dependa de las decisiones de escritores, opinadores ni teóricos. Tal clase de gente suele presentarse como los señores de la palabra y, cuando comparece en alianza con los artistas, también de la imagen. Su misión consiste en administrar un variado repertorio de actividades que a menudo recibe el nombre, conflictivo y escurridizo, de «cultura». Pero quizá lo que untuosamente se llama cultura sea el resultado de quitarles a la palabra y a la imagen todo poder que no sea el de servir de objeto de consumo, de lucimiento, y, sobre todo, de *vivencia*.

La producción compulsiva de imágenes toma, en principio, dos objetos característicos. Uno es *el mundo* como totalidad, lo cual exige multiplicar el número de tomas hasta que resulte verosímil la idea de que no queda un solo lugar del planeta sin fotografiar o sin poder ser visto en internet. El otro es el propio yo, como objeto inagotable de producción icónica. La utopía perfecta de la compulsión icónica de la modernidad póstuma sería la toma de una serie monstruosamente larga de fotografías que permitieran ver al autor de las imágenes en cuestión —preferentemente autorretratos— en todos los lugares de la Tierra icónicamente ocupada. No es necesario aproximarse a semejante utopía: basta con que el álbum digital de cada súbdito de la modernidad póstuma pueda verse como una parte valiosa y significativa de ese Álbum Total. En

las páginas que siguen no se acometerá una descripción de la modernidad póstuma como la era de la coincidencia icónica del yo con el mundo (descripción, sin embargo, tan necesaria como urgente), sino otra tarea, muchísimo más modesta, que quizá sirva, si se la ejecuta con cierto cuidado, para ver lo mismo en pequeño. Se trata de estudiar cómo se anudan la ciudad y sus imágenes en la fase presente de la modernidad. No adelantaré aquí los hitos que aparecerán en los capítulos que siguen, salvo tan solo un aspecto. Repare el curioso lector en la práctica, cada vez más frecuente, de cubrir la fachada de un edificio que se está rehabilitando (o en el que se rehabilita, al menos, su vista exterior) con una lona donde figura una reproducción fotográfica, de tamaño real, de la fachada que está oculta. No adelantaré las conclusiones que este fenómeno obliga a enunciar. Me limitaré ahora a apuntar dos asuntos que creo son de capital importancia para entender la relación de la sociedad moderna póstuma con sus imágenes y para entender esa sociedad como tal, si es que la «sociedad» misma puede ser un objeto de examen y no, como quizá ocurra, una palabra fetiche que debe tomarse con toda clase de precauciones.

Los dos asuntos que, sin más dilación, deben ponerse encima de la mesa coinciden con dos grandes tópicos de la teoría contemporánea, tan bien asentados que casi forman parte de lo que cualquier súbdito alfabetizado cree y afirma sobre su propio mundo. El primero es la tesis de que vivimos en una *sociedad del espectáculo* y el segundo, afín al anterior y muy emparentado con él, establece que la nuestra es una *cultura del simulacro*. Una y otra tesis (fáciles de unir a sus proponentes respectivos más célebres, Guy Debord y Jean Baudrillard)⁴

4 De Debord ha de verse el célebre libro, de 1967, *La sociedad del espectáculo*, (Valencia, Pre-Textos, 2002) (la lectura del prólogo de José Luis Pardo resultará muy provechosa), así como *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, seguido de

son dignas de la mayor atención y del mayor respeto. Aquí se sostendrá que no son verdaderas, aunque sí es verdadero algo que no anda demasiado lejos de la una y de la otra. La verdad sobre la condición espectacular e icónica del mundo de la modernidad póstuma no es que los súbditos seamos contempladores o consumidores de un espectáculo que lo llena todo, ni tampoco que el simulacro haya suplantado al original hasta hacerlo innecesario e irrelevante, o hasta confundirse con él. No. Lo que ocurre en la modernidad póstuma no es eso. Lo que realmente sucede es, por un lado, que cada súbdito debe actuar sin pausa como productor (y no solo ni principalmente como consumidor) de espectáculo y de imagen, y que cada una de las infinitas imágenes a cuya toma y descarga se entrega uno sin cesar debe poder emparejarse en cada momento con un original al que corresponde un material único e insustituible, que suele recibir el nombre de «vivencia» y cuyo principal atributo es la *autenticidad*, tomando esta palabra de la manera más enfática posible. Por nada del mundo querría el súbdito darse por contento con la visión de meros simulacros, que serían lo menos auténtico de este mundo, ni con la invitación a un espectáculo permanente en el que él no participase. La irreductible espontaneidad de una vivencia tenida por auténtica (que se reproduce precisamente para que quede testimonio de ello) y la continua intervención del espectador en la escena son los principios capitales del modo en que los hombres y las mujeres de la modernidad póstuma se relacionan con las imágenes (y también consigo mismos y con su mundo).

Prólogo a la cuarta edición italiana de «La sociedad del espectáculo» (Barcelona, Anagrama, 2018). En lo tocante a Baudrillard, habría que tener en cuenta casi toda su obra, pero el lector apresurado podrá leer, sobre todo, «La precesión de los simulacros», en *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, pp. 9-80.

En esta era de la historia de las imágenes, la ciudad tiene su modo característico de representación, cuya singularidad está expresada elocuentemente por la imagen de la fachada reproducida en la lona. Pero, junto a ello, lo que de ninguna manera puede desatenderse es la transformación que ha experimentado el concepto de revolución. En la modernidad clásica (la que comienza en 1789 y termina con el advenimiento de la modernidad póstuma), la revolución no solo era un fenómeno típicamente urbano, inconfundible con las revueltas de otros tiempos, las cuales podían darse, según los casos, en la ciudad o en el campo, sino que constituía el episodio principal de la vida de la ciudad. La ciudad era, antes que ninguna otra cosa, el vivero y el teatro de la revolución (también su cementerio), y las masas urbanas constituían un ejército de reserva cuya vida consistía en sufrir las consecuencias de la última revolución (o gozar de ellas) y en preparar la siguiente. Las grandes reformas socialdemócratas o progresistas de la segunda mitad del siglo xx no quebrantaron este esquema; fueron estrategias muy exitosas para evitar la revolución a base de actuar, en aspectos importantes, como si esta hubiese triunfado ya. Nada de esto ocurre en la modernidad póstuma, y el modo en que la revolución se ha transfigurado icónicamente proporciona lecciones importantes sobre la época. Hay ciertas formas de ocupación masiva del espacio urbano que sustituyen a las revoluciones y definen toda una política nueva. Nueva, pero al mismo tiempo repetitiva, vespertina o crepuscular, cansina, historicista y, en definitiva, póstuma. De sobra es sabido: la primera vez tragedia y la segunda quizá no farsa, pero sí parodia perezosa y amanerada. El prestigio que la multitud tiene en el pensamiento político radical de la modernidad póstuma es un gesto romántico que debe descifrarse teniendo presente la condición icónica que ha

cochado, de la manera más resuelta, la movilización urbana de las masas. Allí donde la multitud se hace presente, aparece en manera icónica, posando para una imagen ventajosa y para competir con éxito en el mercado de las imágenes. Quizá la idea misma de «pueblo» participa del mismo destino, lo cual, de ser cierto, debería atemperar algunas pasiones y exacerbar otras. No está escrito, por ejemplo, que la ira haya de ser siempre la criada del hipervitalismo compulsivo.⁵ De hecho, tratar de detener una maquinaria furiosa y estúpida, o sumirla en el descrédito y en el desprecio, exige muchísima cólera y grandes dosis de aversión, mezcladas, sin duda, con las operaciones de una inteligencia escéptica.

Lleve o no lleve razón este libro, poco constructivo y no demasiado provechoso para llevarlo bajo el brazo a movilizaciones o asambleas, la ciudad y el mundo seguirán su frenético curso y producirán nuevo movimiento, nuevas y más avasalladoras intensidades, novísimas y más irresistibles emociones, ocasiones renovadas de que la vida multiplique su potencia e imprevistas convulsiones en el triste paso de los mortales por la tierra. Hay algo que ningún tiempo pasado logró vaticinar: el advenimiento de una época entregada a la toma y descarga de imágenes y a aumentar exponencialmente la producción de materia original, acreditadamente *auténtica*, que poder reproducir. Para que el espectáculo no decaiga, tienes que estar tú en el centro de la escena, produciendo más imágenes cada vez y velando para que sean cada vez más veraces y más auténticas. Tu espectáculo sin fin no puede ser teatro porque tiene que ser, antes que nada, *vida*, vida plena y vida en pleno estallido, que pueda ser retratada cada vez

5 De la idea de un «hipervitalismo compulsivo» como pieza central de la ideología de nuestro tiempo me he servido en varios lugares. Sobre todo en *Manifiesto antivitalista*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2018.

a más velocidad, de modo que tu producción de imágenes haga justicia (plena justicia) a tu restallante producción de vivencias. Pero quizá baste con muy poca cosa para empezar a sembrar la semilla de la desafección: ¿por qué no dejar de disimular el plumizo aburrimiento y la inmensa vergüenza ajena que genera a su alrededor una manera de hablar tan meliflua, tan estropajosa y tan hortera? A veces ocurre que, al pronunciar ciertas palabras, uno ya no puede dejar de verse como un payaso, y con frecuencia tal descubrimiento no tiene vuelta atrás ni puede reprimirse. Crear las condiciones para que los usos más consagrados de las palabras se muestren como manifiestamente ridículos es algo que puede lograrse a base de palabras y a base de teoría. Merece la pena animarse a intentarlo, aunque ello exija una mixtura, enigmática y casi portentosa, de ira y de paciencia.

Madrid, 30 de julio de 2021

1. La ciudad no es nunca un cuerpo

§ 1. La ciudad como vestimenta

Una ciudad es un manto que se echa encima de la tierra desnuda, pero que, con violencia maliciosa, somete al cuerpo que tiene debajo a toda clase de lesiones, heridas y cirugías. Rara vez, en efecto, el manto urbano se ciñe al cuerpo que cubre. Una ciudad adaptada o *ajustada* al suelo natural sería quizá justa para con este, pero seguramente no haría justicia a sus habitantes, los cuales no se limitan a llenar el recipiente urbano, sino que presumirán de ser los verdaderos constituyentes de la ciudad, la cual surge cuando se han evitado, por lo menos en medida aceptable o con disimulo suficiente, las monstruosidades de un caserío deshabitado y de una grey sin domicilio. Lo que importa, entonces, es el ajuste entre los habitantes y sus habitaciones, y no el que pudiera aplicársele al suelo, objeto pasivo de ocupación, de dominio, de aprovechamiento y de continuo reacomodo. Si se toma la ciudad como una vestidura de la tierra, la metáfora se vuelve enseguida inmanejable, lo cual no proporciona, desde luego, un argumento contra su uso (quizá ocurra al revés): no solo los urbanitas desempeñaríamos el poco glorioso papel de vivientes que se mueven en las interioridades del tejido y que

deberían aprestarse a dar cobijo en sus doctrinas políticas a la idea del ciudadano como insecto o como ácaro, sino que la noción del cuerpo político pasará a corresponder a un dominio inerte que puede ser objeto —y tendrá que serlo— de violencia y de tortura.

Si la ciudad es la vestimenta del suelo, entonces no podrá estar nunca desnuda. Podrá estarlo, ciertamente, la tierra, lo cual sugiere la conveniencia de tapar semejante impudicia. El habitante de la gran ciudad se avergonzaría si se le mostrase la tierra en que su urbe se asienta cuando aún no había sido edificada. No la vería como naturaleza, sino como una insoportable desaparición de la ciudad y como un lugar inhóspito en donde no se puede vivir, y de ahí la necesidad de tapar esas vergüenzas. Cuando los primeros capítulos del Génesis se leen como preparativos de la fundación de la primera ciudad (siendo esta, y no la Caída, el episodio decisivo), podrá sospecharse que el Paraíso ha pasado a ser cosa tan pudenda como lo fue la desnudez del cuerpo, y entonces la misión de la ciudad es completar el cubrimiento de aquello que debe ocultarse. Los mortales se avergüenzan, pues, del suelo en que nacieron, que ha quedado mancillado por la Caída, no como antes, cuando la tierra ofrecía todo lo necesario y era como una ciudad perfecta que no había necesitado ser edificada: un vestido tan maravilloso como el traje invisible del rey y sujeto a todas las fantasías con que cada cual quisiera adornarlo. Si viviésemos desnudos y si nuestra desnudez no nos avergonzase, sería, en efecto, como si estuviésemos constantemente vestidos, pero de manera perfecta y con galas y primores que ya no podemos imaginar.

Conforme a esta manera sonámbula de leer el Génesis, la ciudad no es nunca cuerpo. La ciudad es pura vestimenta y cobertura, aunque a menudo obligue a castigar el cuerpo (que

está fuera de ella) para poder ser usada. No es que disimule los defectos que tiene ni que los corrija, sino que necesita que el cuerpo se le adapte, y, una vez que lo ha logrado, debe dar la impresión de que la adaptación ha ocurrido precisamente de manera inversa. Semejante vestimenta castiga al cuerpo hasta el extremo de no poder confesar que lo ha castigado. Tan solo en algunos momentos extremos manifiesta el cuerpo su desnudez, principalmente en los terremotos, en los que el sostén de la ciudad se alza y se rebela. Ni siquiera cuando se produce la demolición de un edificio o cuando se perfora la tierra con algún túnel se pondrá de manifiesto ninguna clase de desnudez, porque entonces es como si la vestimenta quemase la piel o la destruyese, si bien, en realidad, la ciudad carece de epidermis y solo la tuvo antes de vestirse por primera vez, es decir, antes de ser ciudad. En rigor, la edificación de la ciudad es una cirugía cruel consistente en arrancarle la piel a un cuerpo para sustituirla por una vestidura que nunca podrá quitarse del todo. La edificación de la ciudad es una suerte de descarnadura, y semejante crueldad solo podrá mitigarse en muy pocas ocasiones.

Con frecuencia algunas ciudades querrán imitar la indumentaria de otras, pero semejante imitación nunca es posible del todo. Les cabrá emular algunos elementos de la ropa exterior ajena, y también las gafas, los relojes, las joyas o los sombreros (quizá también los zapatos), pero la vestimenta completa de una ciudad nunca podrá ser trasladada a otra. Esta es precisamente la venganza de la carne. Donde debería haber desnudez, se encontrará un sangriento espectáculo de llagas, y el conocimiento de que la ciudad es la vestimenta de alguien que no puede estar desnudo llevará a la superstición de creer que en las lejanías sí que puede encontrarse un cuerpo que lo esté. Eso es precisamente lo que los habitantes de

ciudades tienden a llamar naturaleza: el estado de desnudez inmune a las mentiras de la vestimenta y, sobre todo, a sus destrucciones. Todos sabemos, sin embargo, que semejante estado no existe, porque la naturaleza es un conjunto de tatuajes y de pinturas derramadas encima del cuerpo de la tierra. La agricultura es a veces más destructiva que la ciudad misma, pero, en cualquier caso, lo pretendidamente natural es algo que debe ceñirse al terreno. Y, desde luego, la ingeniería civil puede llegar a ser mucho más cruel que las ciudades, pues las obras de canalización o de embalse no implican ninguna clase de vestimenta, sino tan solo una cirugía violentamente invasiva.

Como antes se apuntaba, alguien podría encontrar en el ajustarse a la superficie una forma de justicia y, naturalmente, una injusticia en la violencia contra el relieve. En ese caso, la ciudad sería la suprema injuria, y lo más que podría hacerse con ella es mitigarla o disimularla. Si la ciudad aspirase a ser justa, tendría que hacerlo a base de olvidar su propio pecado original, engañándose con la mayor vileza. En el relato del Génesis la vestimenta se inventó para rehuir la vergüenza, mientras que la primera ciudad, por su parte, fue construida después como un lugar donde poder refugiarse de las consecuencias del fratricidio originario. Pero quizá la ciudad erigida por Caín fue también un asilo contra la vergüenza: para los instalados en ella no estaría ya visible ninguna huella del crimen. Las vestimentas de los pecadores hacen olvidar el estado en el que todavía no eran pecadores, algo de lo que ciertamente sería absurdo avergonzarse, pero que obliga demasiado cruelmente a recordar el momento del pecado y de la perdición. Las vestiduras de Adán y Eva y la ciudad de Caín son, por tanto, refugios. Sin embargo, los urbanícolas aman el salir al campo tanto como los hombres vestidos el

desnudarse. Al igual que no habría desnudez sin concepto de la vestimenta, tampoco existiría la naturaleza sin la ciudad. La naturaleza es, entonces, aquello que está en los alrededores de la ciudad o en sus afueras.

La muy temprana invención de alcantarillas y catacumbas, y ejercicios posteriores de violenta soberbia como los ferrocarriles subterráneos, pusieron de manifiesto la compulsión humana de horadar la tierra, una tendencia surgida seguramente del temor al contacto directo con aquello que está debajo de la ciudad. Que lo que esté allí sea *también ciudad*: ese es el máximo deseo de todo constructor de ciudades y seguramente de todo habitante de ellas. Llegar a colonizar las entrañas de la tierra es un propósito fácil de comprender: debajo del suelo —y es notable que se suponga que la tierra está debajo de ella misma— habitan fuerzas incontrolables, teniendo allí su propio lugar, y a veces su propia ciudad, los muertos y el mal. La mejor manera de doblegar al infierno es usurpar su lugar físico y obligarlo a instalarse en otro, tarea que sus habitantes seguramente son incapaces de ejecutar.

Pero, además, a ninguna ciudad puede faltarle un jardín, porque sin alguna clase de jardines no habría propiamente ciudad.¹ La ciudad debe contener dentro de sí cierta imitación de su exterior que, aun poniendo de relieve que es solo imitación, alimente la ilusión de que no lo es y la lleve a veces hasta el límite de la verosimilitud. El jardín rebuscadamente artificioso parece concebido, desde luego, para evitar toda posibilidad de confusión con la naturaleza genuina, en un juego perverso con el que se pretende forzar a esta y construir una especie de naturaleza paralela. Sin

1 Sobre el tramposo papel del jardín en la cultura contemporánea, cf. R. del Castillo, *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo*, Madrid, Turner, 2019.

duda, siempre han abundado los jardines que disimulan su condición de jardín, intentando persuadir (completamente en vano) de que en el espacio acotado en cuestión la naturaleza presentaba ese aspecto antes de erigirse la ciudad. El amante de los jardines se entrega a sus placeres de paseante con una sofisticada perversidad, cuya explicitación no podría de ningún modo permitirse: es un benévolo peatón en el que a menudo parecen resplandecer las virtudes y sensibilidad más exquisitas y está orgulloso de pertenecer a una estirpe que no solo ha logrado edificar ciudades violentando a la naturaleza, sino que además ha superado a esta en refinamiento y prestancia. Ciertos jardines son, a menudo, más hermosos que la naturaleza desde el punto de vista de lo que se toma por belleza natural.

Levantar ciudades no tiene ningún mérito porque es una empresa característicamente humana, pero crear jardines —y el verbo «crear» es imprescindible aquí— constituye una tarea que en cualquier reparto razonable del trabajo debería corresponder a los dioses. Resulta, de hecho, difícil hablar de una «construcción» de jardines: los jardines no se construyen porque, si fueran vistos como cosa *construida*, ya no se percibirían con la clase de disfrute que les corresponde. Los jardines exigen un creador, y sería inadecuado pensar en él como alguien malicioso, porque crear un jardín es una muestra de virtud y de sensibilidad, incluso un acto de justicia por el que los paseantes deberían estar a su autor altamente agradecidos. Sin embargo, un jardín es lo más blasfemo que cabe. El jardín es un sucedáneo de la redención, porque quien disfruta del jardín podrá hacerse la ilusión de que durante ese tiempo ya ha sido redimido. El jardín comprende el tiempo y el espacio de la redención, aunque esta sea puramente ficción. El arte de la jardinería fue enseñado por la serpiente a

Adán y Eva de un modo que estos lograron ocultar a Dios, y Dios castigó a las generaciones venideras convirtiendo los jardines más admirables en lugares que, además de espacios de deleite, pueden serlo de melancolía, y el que sean lo uno o lo otro dependerá de azares que no están en manos de los mortales. El hombre piadoso debería rehuir los jardines y preferir un desierto totalmente inhóspito: un lugar que no le proporcionase ninguna clase de placer. La expulsión del paraíso implica que todo lugar placentero es pecaminoso. Virtud y espacio están reñidos a partir de entonces, aunque abundarán los lugares tentadores que engañen al pecador como si el paraíso siguiera existiendo. El paraíso emigró del jardín terrestre al cielo, pero dejó un sucedáneo impío en forma de jardín urbano.

Si la ciudad fuera un texto leído en voz alta, los jardines serían paréntesis musicales. Pero la creación de un jardín puede implicar una cantidad de violencia urbana igual o superior a la exigida por la edificación o por la apertura de calles y plazas. Sería pueril creer que todos los jardines se alzan pegados o ceñidos a la tierra, como si la jardinería fuera el arte de tejer velos transparentes que permitiesen admirar la desnudez sin caer en la impudicia. El ideal de una ciudad totalmente ajardinada es quizá una de las expresiones más perfectas de la soberbia de los mortales, y no es raro que haya seducido a toda clase de gente. Para esperar el paraíso, una aseada y frondosa ciudad-jardín es la antesala más apropiada, mientras que, para aguardar el infierno, no habrá capricho que pueda negársele al cuerpo, y un antojo en forma de jardín puede que logre hacer olvidar que se avecina lo que se avecina. Nada tiene de raro que una ciudad de la que hubiera desaparecido cualquier vegetación sea el espacio de todas las pesadillas. Quizá por eso son tan siniestros los adornos de Navidad con que se imitan

abetos y otras coníferas, proporcionando figuras que, al igual que las flores de plástico, no son imitaciones de la vegetación, sino certificaciones de su ausencia.

§ 2. La fachada y la vida

La relación de la ciudad con su futuro lo dice todo sobre el modo en que ella se comprende a sí misma. Desde luego, la manera más clara de concebir aquello que viene *después de la ciudad* es pensar en su ruina y en su destrucción civil o natural. Pero si son las ruinas de la ciudad las que han de proclamar su grandeza, entonces quien construye la ciudad no tendrá apenas participación en la preparación de dicha gloria: lo que de la ciudad vaya a sobrevivir (si tal cosa puede llamarse supervivencia) no será obra de ningún arquitecto ni de ningún urbanícola, porque calcular cuáles serán exactamente los restos que vayan a quedar de cierta ciudad constituye una tarea tan imposible como pecaminosa. No es, sin embargo, ese porvenir ni esa grandeza póstuma aquello en lo que se piensa cuando se concibe el futuro de la ciudad, sino un tiempo en el que ella todavía pervive y aun pervivirá durante siglos. La ciudad deberá admirar constantemente su propio pasado (además, desde luego, de su presente), pero la gloria y fama de la ciudad corresponde proclamarlas al visitante: la ciudad se construye para proporcionar envidia a otras ciudades. Construir ciudades es participar de una aviesa competición que debería verse como la prolongación de la guerra por otros medios. No en vano, la suntuosidad, la amplitud y el esplendor urbanos son signos, en el sentido más estricto de la palabra «signo», del poder individual o colectivo que habita en la ciudad y de la virtud que ostenta.

Lo anterior resultaba más notorio en las ciudades en que se asentaba lo que solía llamarse el «soberano». La capital era entonces la habitación de la corte, y resultaba natural la metonimia consistente en llamar corte a una ciudad. Al igual que el palacio debe ser admirable, también deben serlo sus alrededores y las casas de todos aquellos que, si habitan ese lugar, lo hacen porque está próximo al poder. El foco de irradiación de la fama y de la gloria podrá ser el palacio o la catedral, y entonces estará claro cuáles son los lugares de referencia en relación con los cuales el resto del tejido urbano tiene sentido. Pero la ciudad propiamente burguesa carece de centro en esa acepción tan clara. Su centro no es el mercado porque el mercado no es un centro, y habrá de inventar señeros edificios civiles, entre los cuales los museos, las bibliotecas o las universidades podrán proporcionar materiales del máximo valor. La ciudad no será entonces la capital, sino la sede del capital, pero el capital posee una estructura reticular y casi nunca centralizada, que también se manifestará en el espacio urbano. No solo los reyes, los obispos y los generales rivalizan entre sí en lo tocante a sus ciudades. También los comerciantes, los banqueros, los artistas y los intelectuales mantienen su propia disputa agonal con los de otros lugares, un enfrentamiento que ya no es casi nunca bélico, sino que forma parte de la propia actividad del capital mismo, como una manifestación más, y bien significativa por cierto, de la vitalidad de la sociedad civil.

La ciudad se edifica para la felicidad, en un sentido de esta palabra que a la fuerza tiene que resultar poco inteligible para los oídos de nuestro tiempo. Porque lo que importa en tal concepción es, literalmente, *el qué dirán*, la fama y el prestigio en su sentido más puro. Pero lo anterior corresponde con toda justeza a la concepción aristotélica según la cual la