

El arte, memoria del futuro en las ciudades históricas

José Luis Molinuevo

Arbor CLXXIII, 683-684 (Noviembre-Diciembre 2002), 469-479 pp.

Identidad del arte e identidad ciudadana

En la historia del pensamiento se han usado con frecuencia las metáforas de la construcción del «edificio» del saber y de la «casa», como lugares del conocimiento y de la vida ética. Junto a ellas aparece la de la «ciudad» como ideal de la vida social humana. La *polis* ha sido un hecho histórico, pero también la metáfora cambiante de la vida autónoma en sociedad. La ciudad es, frente a lo natural, la expresión de una nueva sensibilidad, la de lo artificial como específicamente humano, el cosmos, el mundo ordenado por la razón, no por la naturaleza y el instinto. Es, digámoslo, el espacio del sujeto que quiere ser protagonista de su propia historia. Es el espacio habitable de lo humano por excelencia, frente a la naturaleza donde imperan las fuerzas de la necesidad. Significa construir una realidad, no desde lo que siempre fue sino desde lo que puede ser, desde la posibilidad. De este modo, el nacimiento de las ciudades está ligado al espíritu de la modernidad, a ser un presente que se vive desde el futuro. Su consolidación como tales tendrá lugar en la época histórica llamada de la modernidad, llegando a su cenit en las metrópolis, verdaderos enigmas de futuro, no siempre feliz.

Platón expulsó en los poetas a los artistas de la ciudad, ya que con sus imágenes o bien distraían de la realidad o la confundían. Ese anatema llega hasta hoy, pues siendo cierto que ocupan un lugar diferenciado y privilegiado de entretenimiento, de elementos necesarios en la industria cultural, no tienen un papel claro en lo llamado «serio» y realmente importante, como es la definición de la vida ciudadana

misma. En ocasiones lo logran parcialmente a través de figuras interpuestas de cometidos puntuales como son los gestores culturales. En cualquier caso, parece como si el arte no tuviera un futuro prometedor en la utopía platónica de la ciudad o en el mito de la caverna como historia esencial humana. En realidad no es así, y los temores platónicos se han cumplido, ya que el arte es un elemento imprescindible en la escenificación de la vida política, creando imaginarios, apartándose de lo real, y definiendo a través de la retórica publicitaria al ciudadano como consumidor. Actualmente el arte es sumamente político porque es apolítico. Y esto ha tenido lugar después del breve período posmoderno, momento en que, más que una constatación del final de la modernidad, se trata de una confusión respecto a sus fines. Ello ha tenido como consecuencia una visión historicista de la existencia, pero sin haber pasado realmente por la historia.

El arte de la época moderna está íntimamente ligado a la ciudad como espacio natural suyo. Y ello de una doble manera: como lugar privilegiado donde se desarrollan los grandes proyectos artísticos, pero también como lugar desde donde el arte cumple su misión de ser una sensibilidad de y para el presente. Esto ha sucedido así desde el Renacimiento en una simbiosis, quizá irrepetible, entre ciencias, letras y arte, desde el espíritu que configuró el humanismo. Aquí el arte no tiene una connotación disciplinar sino el de ser una especial sensibilidad del ser humano para el espacio y tiempo que le ha tocado vivir. De acuerdo con ella cultiva (y se cultiva) una serie de quehaceres que luego han sido objeto de un tratamiento disciplinar y académico diferenciados. Esa unidad, fundada en una actitud humanista a la que nada humano le era ajeno, constituye un sensibilidad plural, de la que se apartarán luego fórmulas como la de la obra de arte total que, por su carácter reduccionista, difícilmente escapan a la tentación totalitaria.

La crisis de un modelo de ciudad tiene lugar, entre otras razones, por la aparición masiva de un fenómeno que transforma la existencia cotidiana en el siglo XX, y es el de la penetración de la técnica en todos los ámbitos de la vida humana. Se ha vivido y se está viviendo una crisis de identidad de las diferentes formas de modernidad, de las ciudades y del arte, a las que ha ido ligado como sensibilidad suya. La literatura, pintura, escultura y arquitectura agitadas de las metrópolis son una buena muestra de esta nueva sensibilidad. Muchas cosas han cambiado, pero que la memoria del futuro se proyecte hoy en la ciencia ficción de acuerdo con estos modelos y su crisis, dice mucho sobre lo que se ha denominado como el «clasicismo de las van-

guardias». Por otra parte, las llamadas ciudades históricas se encuentran en el dilema de hacer historia o pasar a ser historia en esa (por el momento) concepción de la historia como progreso científico y técnico. A ello se añade la aparición masiva de las nuevas tecnologías de la información a finales del siglo XX y a comienzo del siglo XXI. Se trata ya de las «ciudades en la red» ubicadas tanto en las ciudades históricas como en las de nuevo cuño.

En este contexto se ha convertido en un tópico hablar del esteticismo de las sociedades actuales. En ellas acontece la extensión del arte a todos los ámbitos de la existencia. Especialmente en los de la publicidad y el consumo. Pero con ello empieza a cuestionarse también su identidad. En este momento, el arte se debate entre la consideración historiográfica en la que predominan las categorías estéticas tradicionales ligadas a la obra entendida como objeto aurático y monumento; entre los restos de una posmodernidad narrativa de buen gusto que no arriesga nada, ya sea en la consideración neoromántica de la naturaleza o el relato solipsista de autor; entre las creaciones unidas a las nuevas tecnologías que parecen guardar poca relación con la estética y conceptos de arte tradicionales; entre las creaciones de la industria, especialmente la publicitaria, que resumen ese esteticismo en productos ofrecidos como obra de arte total, es decir, que afectan o transforman la existencia toda. En resumen: el arte se encuentra en un momento difícil de transición en que ha perdido a comienzos del siglo XXI aquellos elementos que predominaron hasta finales del siglo XX: su capacidad de orientación y emancipación. Hay un contraste evidente entre su masiva presencia social y su desconexión con los problemas sociales, su incapacidad de ser contemporáneo del presente. Hay un innegable avance en las técnicas y un retroceso cada vez más evidente en sus componentes estéticos.

El esteticismo tiene una de sus variantes en el historicismo que determina, no sólo un modo de ver la historia, sino también la vida humana misma. Durante tiempo predominó la consideración de la historia dirigida al pasado, monumental y anticuaria, más tarde, con Nietzsche, se impone la historia para la vida, la del presente. En este momento cada vez más la historia es memoria del futuro, recupera la ciencia, pero como ciencia ficción. Con ello la imaginación estética se realiza a través de la razón tecnológica. Reivindica algo que se ha puesto de manifiesto en las concepciones de la historia en el siglo XX, y es el carácter artístico de la historia como obra de la imaginación. La historia misma es así una obra de arte.

Esta unión de arte, técnica y ciudad se observa ya en las grandes utopías positivas del Renacimiento, y se reproduce también en las

utopías negativas de nuestro siglo. Así, la *Utopía* de Tomás Moro, la *Atlántida* de Bacon o *La ciudad del sol*, son espacios habitables del ser humano, diseños futuristas creados, no ya por Dios, sino por la razón y técnica humanas, como afirma Campanella. Son pequeños microcosmos en los que se edifican espacios públicos de convivencia. Estas utopías positivas hacen crisis con la llegada de las metrópolis, que durante algún tiempo asocian el ser (Paris, Berlín, Viena) ciudades grandes con ser grandes ciudades. Pero ya a comienzos del siglo XX los aumentos cuantitativos acaban produciendo transformaciones cualitativas. El arte se hace eco de esa transformación creándose algo irreversible ya, como es una mirada decididamente urbana. No se trata solamente de la temática sino de una sensibilidad distinta, patente incluso en la mirada diferenciada a la naturaleza. Ello incide en una nueva determinación (en eso estamos todavía) del espacio y el lugar, en como habitar el espacio de lo humano. Hoy día, ante el declive de la pintura y la saturación de la fotografía, se vuelve en cierto sentido a la arquitectura como arte total, como arte social. A las utopías positivas de la modernidad, tanto en el Renacimiento como en las vanguardias, suceden las negativas de nuestra época. Cuando el arte hace ciencia ficción y proyecta las utopías biológicas del futuro y construye los espacios urbanos donde tienen lugar, asistimos a dramáticos problemas de identidad entre hombre y máquina, y también a destrucción de los espacios públicos urbanos. Esta es una tendencia que muestra una proyección de la sociedad del presente, un futuro que viene hacia él, como memoria suya. Pero no necesariamente tiene que ser así.

El momento de transición de tiempos, de modelos de historia, de arte, se hace especialmente evidente en las ciudades históricas, en una crisis de identidad, de encrucijada, entre resignarse a ser antiguas, viejas, en transición hacia el pasado, o ser propiamente históricas, es decir, laboratorios de la transición hacia el futuro. Se trata, generalmente, de ciudades de tamaño medio, no metrópolis, grandes ciudades, pero no ciudades grandes, a las que no se aplica la sinfonía de la gran ciudad, pero sí otro tipo de polifonía correspondiente a su carácter de síntesis estéticas. Este es el caso de Salamanca. En ellas la capacidad de hacer historia va ligada a una nueva consideración de la historia.

Las ciudades históricas

En las ciudades históricas tiene lugar una dialéctica permanente entre lo histórico y la ciudad. Lo histórico son los hechos, de los que hay testimonio en los textos y en los monumentos. Están ahí, y son

periódicamente restaurados para salvarlos del deterioro y del olvido. Pero, hay una diferencia esencial entre ciudades históricas, antiguas o simplemente viejas. En estas dos últimas el pasado ha pasado y ya no pasa, los habitantes son más viejos que los edificios. Son ciudades que no consiguen ser un pasado presente. Tradicionalmente se ha atribuido al arte un papel de anticipación de comprensión del presente, de prospectiva del futuro. Parece, sin embargo, que el arte de estas ciudades es el del pasado, y que ello les condenaría a ser algo que se mira, extático, de espectadores o de místicos. Pero el arte de la historia es el arte del futuro. Cabría aventurar la hipótesis de que sólo las ciudades históricas pueden ser vanguardistas.

El tiempo de la ciudad histórica constituye un espacio de transición. Hoy estamos en una tesitura en la que no se trata de pensar el tiempo de las ciudades históricas como un tiempo lineal, de progreso hacia el futuro, sino como de regreso del futuro hacia el pasado, como un tiempo curvo. En la nueva sociedad se viene del futuro, no del pasado, nuestro tiempo es el de un futuro pasado. La modernidad es una actitud en Baudelaire y un estado de la mente en Simmel el gran teórico de las metrópolis. Pero en ambos la pregunta es la misma: cómo vivimos en el presente. En el propio Renacimiento se diseñaron las ciudades de la utopía y del sueño, pero como dice Jane Jacobs, «diseñar una ciudad de sueño es fácil, pero reedificar una viva necesita imaginación». Efectivamente, si se trata de una ciudad viva, la historia no existe como algo hecho y dado, sino que necesita ser construida, como forma de vivir en el presente. Como ya explicara Novalis, no hay tradiciones sino que tienen que ser construidas para poder vivir, para que cada uno pueda ser tradición de sí mismo.

Las ciudades utópicas del Renacimiento no son las ciudades históricas, aunque siempre el presente se suele proyectar de alguna manera en el futuro. Estas son *topos*, aquellas utopía. Es verdad que en estas ciudades hay el elemento mesiánico de la historia tal como lo explicara Benjamin. Tienen pues los monumentos un carácter heliotrópico: existen en la medida en que giran y se miran, esperan del presente. Por eso somos las esperanzas no realizadas del pasado. En ese sentido, los lugares, los monumentos, son no-lugares. Están hechos de ausencias de presencias. Las ciudades históricas, si están vivas son ciudades de la esperanza. Los monumentos no son entonces el testimonio de la vida que se fue sino el sueño de una vida mejor.

Decía Claudio Rodríguez que «todos llevamos una ciudad dentro. Ciudad que nos alienta y nos acoge: la ciudad del alma». Y así la ciudad histórica está llena de arquitecturas mentales, de varias ciudades

construidas por la memoria sobre el olvido. Pero, las ciudades históricas no sólo son un sueño, sino también capas, itinerarios, trazados de la memoria. La memoria deja de ser homogénea, hay lugar para la individualidad en los espacios vacíos, del olvido. El problema es cuando está llena, asfixia, y es necesario vaciar. Porque los monumentos son también la memoria selectiva de la ciudad que está hecha de olvido.

Cuando se enfoca desde esta perspectiva, desde la mirada dialéctica, las ciudades históricas están vivas de muy diversas maneras, ya que son diferentes tiempos e historias los que se entrelazan, configurándolas como ciudades de laberinto. En muchos casos son el resultado del ejercicio del poder y de la racionalidad administrativa. Son así ciudades profundamente ambiguas que, sin embargo, se afirman constantemente en una esencialidad, en constante relación dialéctica con la vida. La arquitectura de una ciudad es también la arquitectura del poder: una racionalidad que se impone irracionalmente. Por ello, convendría diferenciar esa doble mirada en las ciudades históricas hacia el futuro: la mesiánica, de Benjamín, que espera realizar la historia de los vencidos y la otra, la monumental, que mira al futuro, pero para prolongar ficticiamente el pasado. Falta la entropía, la degeneración de los monumentos como siendo la otra cara de la vida. Hay ruinas que conviene dejar como ruinas y no resucitarlas artificialmente. Su desaparición forma parte de la vida como la enfermedad misma. Y así, algunos monumentos de los llamados emblemáticos quizás deberían desaparecer.

El espacio narrativo: las ciudades en la ciudad

Decía Ezra Pound que «la vida de la ciudad es narrativa». La historia hecha espacio bajo la forma del monumento no es imaginada espacialmente, como un continente vacío sino como espacio humano, como acontecimiento. Es decir, que el espacio, más que lo ya existente, en que tienen lugar historias, es lo que se constituye a través de lo que tiene lugar, a través del acto de narración. Podríamos resumirlo diciendo que la ciudad es un espacio narrativo, el lugar donde tiene lugar algo. La ciudad es una experiencia visual y textual que no tiene un carácter meramente representativo, sino productivo, que construye la ciudad en los ojos de los lectores y espectadores. La ciudad es así una experiencia narrativa. En cierto modo se llega a la ciudad a través de una hermenéutica de la palabra y de la imagen. Es una hermenéutica no siempre fácil ya que las ciudades tienen mucho de *palimpsesto* y de *pentimento*. Mirar es interpretar, pero también es cierto que el

«ojo inocente es ciego». La ciudad está cargada, es el resultado de esas miradas. A veces se encuentran, otras no. Así sucede que los monumentos son como los libros. Pueden verse, pero no significa que se lean. Y las bibliotecas están llenas de esas miradas quietas que esperan otra mirada detenida. Lo mismo sucede con los edificios que, como señalara Kahn, nos piden con la mirada que no sólo pasemos, sino que escuchemos lo que tienen que decir. Así, ese ver es un lugar de encuentros y desencuentros, de no- lugares, de presencias de ausencias. Las ciudades históricas son discontinuas.

Y por eso, una experiencia narrativa en el que el arte no responda sólo al embellecimiento/falseamiento turístico, a la exigencia de la publicidad y del mercado, (donde quedan integradas las diferencias en una falsa vida cotidiana ciudadana) sino que atienda también a la verdad, tiene que construir una experiencia narrativa plural y discontinua. Señala Bernard Tschumi en *Architecture and Disjuncture* que «vivimos en espacios fracturados», en los que los edificios y su uso no son lo mismo. Y esto es una gran virtud, lo que hace verdaderamente atractivo vivir en las ciudades históricas, recuperando espacios históricos para usos modernos. Los espacios recuperados son una tregua momentánea de un conflicto de deseos que es, en definitiva, toda ciudad histórica que quiere seguir siendo viva. No se trata, para que sea histórica, de uniformar la ciudad, lo que resulta un entrañable pastiche al estilo de Carcasona, sino de ser capaces, como señalan Eisenmann y Derrida, de crear espacios de diferencias, en que cada lugar es la expresión de un deseo separado por la distancia temporal, pero unido en la creación de un lugar.

Cuando Pound decía que la vida de la ciudad es narrativa lo pensaba, al igual que Simmel, en términos cinematográficos, de la sucesión de imágenes en un espacio y en un tiempo, un día. Pero una cosa es cómo se toman las imágenes y otra el montaje. La experiencia moderna es la de la fragmentación y la sucesión narrativa no da cuenta de la simultaneidad de espacios en la asimultaneidad de tiempos. La sucesión de imágenes reproduce sólo de manera inadecuada la simultaneidad de espacios diversos y la asimultaneidad de tiempos vitales en que vivimos el mismo tiempo físico. Más que una sucesión de imágenes habría que tomar el modelo de Baudelaire: «un caleidoscopio equipado de conciencia». El nombre de una ciudad histórica es una síntesis incompleta de elementos heterogéneos en el espacio y el tiempo. Las ciudades históricas tienen hoy, como antes, una mitología propia. A ellas ayuda poderosamente la publicidad. Se resume en un lema y en unos iconos. Ello da una identidad, promueve el sentimiento de

identificación, pero también a costa de la simplificación. Y con ello llegamos a un punto decisivo: *una ciudad histórica que esté viva tiene que ser una composición de imágenes dialécticas y no un desplegable de postales turísticas en forma de catálogo municipal.*

En este punto, la fotografía tiene un papel clave hoy día. Con frecuencia anclada en una falsa y trasnochada narrativa. No es casual el auge que ha tomado la fotografía en la época posmoderna. Según Foucault, la historia es lo que transforma los textos en monumentos. Pues bien, el papel que antes cumplía la palabra lo hace ahora la imagen. De ahí que, como afirma Giuliana Bruno, en la posmodernidad «el referente histórico ha sido desplazado por el referente fotográfico». Es el que garantiza, por una parte (ya lo denunciaba Barthes) que algo es real y está vivo. Y que, por otra, pasa a la historia: «Hacerse la foto para la historia». El carácter de composición y montaje no disminuye la convicción de que las palabras son subjetivas e inexactas, pero que la imagen no miente. De ahí el continuo embellecimiento de la ciudad en las postales: es una cita como pastiche. Lo contrario lleva en todos los ámbitos a un embellecimiento/falseamiento de lo real como mercancía. El resultado, según Giuliana Bruno es una «lógica del pastiche, un simulacro de la historia». De esta forma, cabría completar con Benjamín, «los emblemas vuelven bajo la forma de mercancías».

Pero la fotografía también puede proporcionar esa mirada plural y dialéctica que señalábamos antes. Un ejemplo reciente es la exposición *Salamanca, un proyecto fotográfico*. La mirada crítica es también física: hay una dialéctica entre los centros históricos y las periferias de la historia, que son los barrios. Se da la paradoja de que allí donde la ciudad crece y se expande es donde se degrada. La recuperación de los centros históricos ha sido la consecuencia de un cambio social y político en que vuelven, no quienes se habían ido a los barrios, sino a las urbanizaciones. La urbanización es el campo que se hace ciudad y la ciudad que no quiere renunciar el campo. La urbe tiene sus urbanizaciones, donde la ciudad se hace frontera móvil con el campo. Para esto se exige otra experiencia visual, que no responde al cliché de la belleza, sino a la exigencia de verdad. Cuando lo antiguo se revela como viejo en los edificios dialoga con su entorno, un paisaje castellano duro, artificialmente reblandecido por las urbanizaciones. Las «afueras» son los barrios y las mismas urbanizaciones. Los primeros son los márgenes en los que la ruina a menudo linda con la otra ruina de la civilización industrial que son los vertederos. Las ciudades históricas se definen en virtud de un centro. Las industriales por la

periferia. Entremedio están los barrios. Esos barrios que por su misma denominación siempre se consideran distantes y distintos. A ellos, y en una ciudad europea como es Buenos Aires dedicó Ortega su «Balada de los barrios distantes». Pero la concepción narrativa de la ciudad se opone precisamente a la esencialista, del núcleo urbano en sentido de centro histórico. Las ciudades están vivas mientras se mantiene la tensión entre el centro y la periferia.

Hay un lugar de la ciudad denominado «las afueras». En las fotografías de Xavier Ribas se refleja muy bien esta mezcla de secarral, de casticismo y de modernidad. Hay en ellas una reflexión sobre el límite: edificio, campo que no es parcela, parcela que se vuelve campo. Es el juego visual de la tapia, verja, pared, ángulo. Ha sabido reflejar bien la desolación de lo moderno en el paisaje castellano. Ahí la vida de la urbanización, su vegetación foránea habla de un modernismo como mentalidad del siglo XIX, distinto de la otra modernidad.

En las fotografías de Michael Danner se percibe la tensión entre la ciudad y sus límites: el campo que ya no es, la ciudad que todavía no es. En definitiva, los lugares no urbanizados dentro de la urbe. Lo inacabado dentro de la ciudad misma. Donde ya no hay planificación sino sólo restos, que habrá que acomodar; intersticios que generarán más adelante (ante la protesta vecinal) costurones en las heridas mal cicatrizadas de animal viajero en la historia que es la ciudad histórica.

Todavía en la ciudad hay los espacios que son no-lugares: los llamados «solares», los espacios de entretiem po, de lo que ya no es y de lo que todavía no es. Son los espacios a la espera. Otros lugares son las ruinas de lo que se está construyendo, no de lo construido. Y, finalmente, están los otros, los espacios «salvajes», ni campo ni urbe, que hay que atravesar. Nadie los necesita, no son «travesías» sino incordios. Es la «tierra de nadie» donde se acumulan las basuras. Son los *desmontes*, los *desniveles*, los *descampados*.

¡Viva en Salamanca y trabaje en el ciberespacio!

En 1988 La UNESCO declara a Salamanca «Patrimonio de la Humanidad» Posteriormente es nombrada «Capital europea de la Cultura». Se trata de distinciones que distinguen y que, al mismo tiempo que reconocen, la obligan también a ser distinta. Esa distinción ya existe de cara al pasado en una integración de estilos que da el arte: romano, medieval, renacimiento, modernismo. Desde el punto de vista del arte, las ciudades históricas son las posibilidades de la obra de arte total,

sin sentido totalitario. Es decir, una nueva configuración de la existencia. Es todo lo contrario del pastiche posmoderno. Por eso, las ciudades históricas sólo pueden ser una memoria del futuro en la medida en que no sean el futuro de la memoria.

La distinción obliga a una definición. Tras constatar, como el personaje de la novela de Luciano Egido, que «Salamanca se mueve», cabe preguntarse hacia dónde. Obliga también a replantearse el cómo entender la cultura. Y mirando más adelante, el qué hacer con ella. Quizás no fuera muy oportuno retomar en este punto fórmulas europeas del despotismo ilustrado ya periclitadas: cultura para el pueblo, pero sin el pueblo. El resultado, en el mejor de los casos es, ciertamente, un espléndido espectáculo, en el que el pueblo y sus más cualificados ciudadanos quedan reducidos al papel de espectadores o figurantes. Pero el carácter institucional del arte recomienda precisamente que se tenga en cuenta ese elemento de espectador interactivo y no pasivo. A la cultura del espectador hace tiempo que ha sucedido la cultura participativa. Sin que ello deba confundirse con la, por otra parte estimable, cultura autóctona y de fiestas patronales. Más bien, se apunta a que en una ciudad «Capital europea de la Cultura» debería contrapesarse la sociedad del espectáculo con la sociedad de la participación. Y esto significa no sólo la participación ciudadana, sino también la necesaria cooperación institucional. Y que, dada la acreditada tradición cainita de Salamanca, sería oportuno reforzar al máximo.

¿Hacia dónde se camina? La memoria del futuro tiene que ser híbrida, no la del progreso ingenuo, pero tampoco la del turismo arqueológico y residual. El peligro de las ciudades históricas no es el de ser antiguas sino el de convertirse en viejas, refugio de nostálgicos y pasto de turistas. El riesgo de las ciudades históricas consiste en quedarse como lugares de turismo zoológico: viven de que se les eche algo después de hacer unos mimos. Contempladas desde las peceras de los autobuses o los trencitos de Disneylandia, las ciudades históricas se vuelven viejas en el sentido de seniles, de regreso a la infancia, más aún, de quedarse paradas en un momento de crecimiento, llevando así una vida fantástica, una vida detenida, una no vida. Las ciudades históricas son lugares donde se puede hacer turismo, pero no deben ser para el turismo, ni los ciudadanos deben quedar reducidos al papel de figurantes. No se debe dar al turista sólo lo que busca sino que también debe ser educado. Para ello es preciso que se huya de los estereotipos, que son la definición de las ciudades en términos exclusivamente simbólicos. Y así acaba siendo el *topos* ciudadano un *tópico*:

nos vemos en los ojos de los otros, que sólo nos ven si nos reconocen en los estereotipos.

Salamanca es una ciudad histórica por excelencia en la que, al igual que antes se dio un humanismo de las ciencias y de las letras, ahora se puede configurar un humanismo tecnológico. Como en pocos lugares se puede aplicar aquí la conocida recomendación de William Mitchel: «¡viva Ud. en Florencia, trabaje en el ciberespacio!». Una ciudad de la comunicación con comunicaciones sería un ideal digno del Renacimiento. De él hemos recibido también la consigna de que saber es poder. Y también la lección de que la cultura no debe ser una alternativa a la falta de industria y otras graves carencias económicas. Sin cinturón industrial, una capital cultural europea está siempre en cueros.