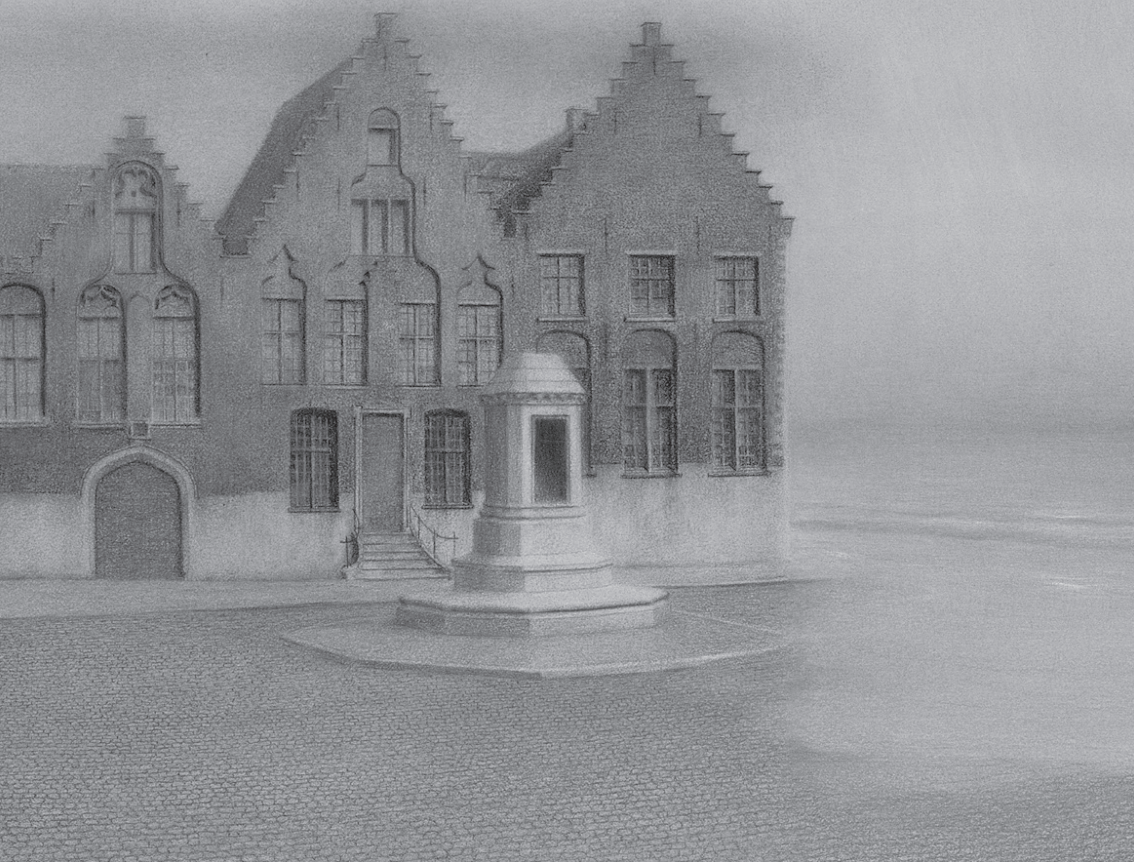


**THE PARABLE OF  
THE OTHER SIDE**

**PREMONITIONS ON THE FUTURE  
OF CITIES IN SYMBOLIST LITERATURE**

This article identifies and analyzes the “frozen city” topic, a significant trend in Belle Époque’s literature, and an insightful trove of premonitions about the fate and future of European historic urban centers.



# LA PARÁBOLA DE LA OTRA PARTE

## Premoniciones sobre el futuro de la ciudad en la literatura simbolista

DAVID RIVERA

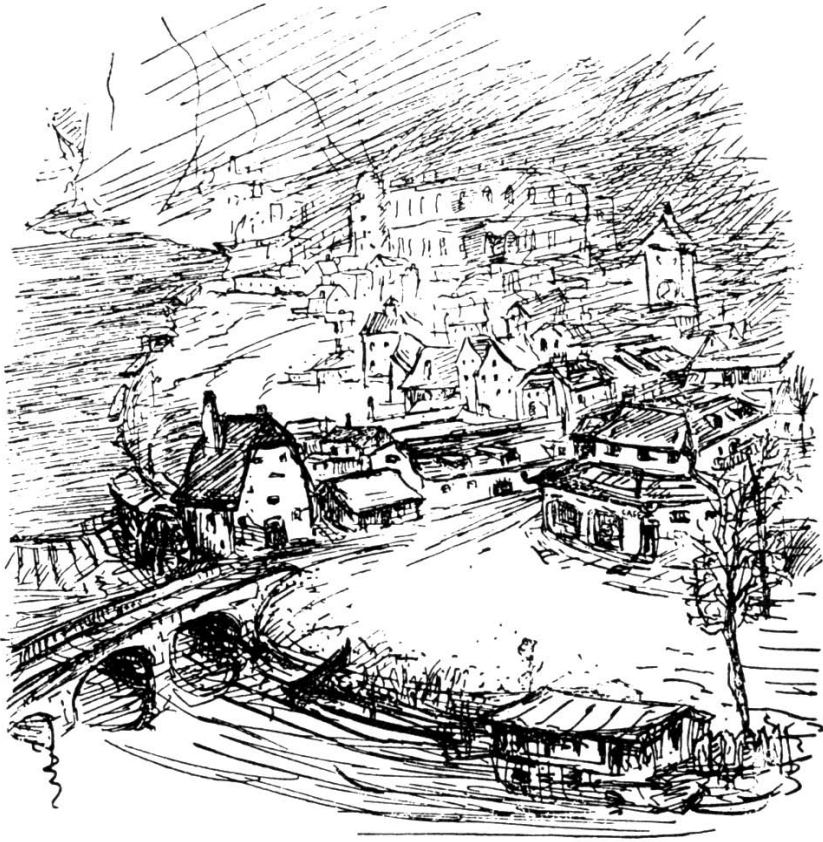
### Modernidad y ciudades moribundas

En el año 1908 el dibujante simbolista Alfred Kubin emprendió un viaje por el norte de Italia con el objeto de salir de la “profunda zozobra” en la que parecía haber caído sin remedio. Se “abandonó completamente a todas las impresiones provocadas por el viaje” y ya durante el regreso a Austria sintió “un ardiente deseo de ponerse a dibujar”. Entonces descubrió angustiado que no era capaz de realizar ni un trazo medianamente significativo (Kubin 2004: 101). Ante el temor de quedar paralizado y terminar por derrumbarse del todo, Kubin decidió cambiar de medio expresivo, y comenzó a escribir un relato largo y caprichoso, en la esperanza de que sus elucubraciones pudieran sugerirle temas atractivos para nuevos grabados y dibujos.

El punto de partida de la historia imaginada por Kubin era abiertamente autobiográfico, pero también fantasioso y *naïve*: un dibujante que atraviesa una crisis creativa recibe a través de un intermediario la invitación de un viejo amigo al que hace mucho tiempo que no ve; el misterioso y aparentemente riquísimo Patera le pide que se una a él en la edificación de una “ciudad de los sueños” que se está construyendo en algún lugar remoto de Asia, lejos del tumulto y las constantes transformaciones que el progreso está obrando en Europa. Cuando, tras un largo viaje, el dibujante llega en efecto a la prometida ciudad de los sueños, bautizada simplemente como Perla, la obra se halla ya muy avanzada. En este enclave no se acepta ningún objeto moderno: “los años 60 del siglo pasado constituyen el límite extremo”; las casas y edificios de la nueva ciudad han sido traídas piedra a piedra desde Europa: “tras haberlas desmontado cuidadosamente, se ensamblaban de nuevo (...) y se colocaban en los fundamentos que se habían construido previamente” (Kubin 1988: 27, 29). El aspecto general de la ciudad recuerda indudablemente al de las viejas ciudades medievales (*Ibid.*: 72):

*Envuelta en una melancólica lobreguez, la ciudad emergía del árido suelo formando un conjunto uniforme e incoloro. Al verla, cualquiera habría pensado que tenía ya varios siglos de existencia. (...) Ninguna construcción nueva o estridente se levantaba en el lugar. Patera tenía sumo interés en preservar la armonía y había encargado que le enviaran sus mansiones*





Arriba, Perla según Alfred Kubin; abajo, un fragmento del panorama de Praga elaborado por Johannes Wechter según Filip van den Bosche (1906)



*de todas las regiones de Europa. Sólo había construcciones adecuadas al lugar, elegidas con instinto seguro y de acuerdo con una sola idea, que armonizaban perfectamente dentro del conjunto.*

La ciudad cuenta con un molino, un puente antiguo, una torre del reloj y numerosos callejones y placitas, además de “un simpático café”; tiene un distrito comercial y una “ciudad-jardín”; un barrio burgués, un barrio casi rural y el llamado “Barrio Francés”, un rincón pintoresco y cosmopolita celebrado por su mala reputación; e incluso existe un área periférica en la que por algún motivo misterioso las construcciones se derrumban a medio hacer y que ha quedado abandonada y convertida en un evocador campo de ruinas. Finalmente, Perla está cerrada por una potente puerta y dominada por un castillo situado en lo alto, una acrópolis desde la que el invisible pero omnipresente Patera vigila lo que ocurre en las calles. La vida en la ciudad se halla agujereada por numerosos misterios y paradojas: hay un “hechizo del reloj” del que nadie quiere hablar; un suburbio segregado al otro lado del río, donde vive la antigua y arcana población de la zona; extrañas enfermedades nerviosas (como “el Arrebato”); cosas que cambian de sitio y extraños fenómenos sonoros; “todo lo que uno veía en el Reino de los Sueños era opaco y confuso”.

*La otra parte (Die andere Seite, 1909)* fue la primera producción literaria de Kubin y la única narración larga que escribiría, además de una de las obras maestras del género del “horror cósmico”, pues si la historia comienza de manera suavemente fantástica, progresa incontinentemente hacia una suerte de terror alegórico que va volviéndose más siniestro y opresivo conforme el atónito lector se abre paso entre las páginas de la novela. Por su tamaño y fisonomía (Kubin incluye un detallado mapa), Perla evoca el ambiente de una ciudad provincial del imperio de los Habsburgo; por ejemplo, recuerda notablemente a Liubliana. Pero no resulta difícil reconocer la imagen de Praga detrás de la ciudad de los sueños de Patera. El autor conocía muy bien la capital cabalística del imperio, y si tenemos en cuenta que *La otra parte* anticipa muchos de los temas y recursos expresivos que encontraremos más tarde en *El proceso* y *El castillo* de Kafka, tendremos una idea más ajustada de las inquietudes que se agitan en el subsuelo de la siniestra fantasía del dibujante.

En la novela de Kubin, Perla se va descubriendo progresivamente como una distopía, un lugar fantástico que promete seguridad (frente al cambio, en este caso) y felicidad, pero que acaba por tiranizar la vida de sus habitantes tras aniquilar todas sus esperanzas. Aparentemente, nadie puede salir de la ciudad de Perla, y dentro de los muros de este encierro metafísico ocurren fenómenos oníricos cada vez más amargos y alarmantes. La debacle de la ciudad es precipitada por la llegada de un carismático nuevo residente llamado “El Americano”, un millonario proveniente de Filadelfia que pone en marcha un partido político y exhorta a los ciudadanos a rebelarse (*Ibid.*: 225): “¡El gran mundo exterior ha dado un paso gigantesco hacia la luz del futuro! Vosotros, en cambio, habéis retrocedido y estáis sumidos en un profundo marasmo”. Al final, y tras muchas peripecias, la agitación creada por el arrogante y dinámico Americano termina con la vida siniestra y hechizada de

Perla, la ciudad de los sueños, que es arrastrada a su aniquilación en medio de una orgía apocalíptica.

Sería sencillo establecer una relación entre la atmósfera perturbadora de *La otra parte* y la intuición o premonición de unos hechos catastróficos que ya se avecinaban en el horizonte. En su “Ensayo sobre el imperio austriaco” (1936) Franz Werfel analizó melancólicamente la sensación crepuscular que envolvía la vida y las producciones artísticas centroeuropeas de principios del siglo XX: “Francisco José, con la cabeza pesadamente inclinada, oía la profecía del final” (Werfel 2018: 46). En su clásico *Viena Fin-de-Siècle* (1979), por su parte, Carl Schorske explicó en términos de historia político-cultural la desazón y el derrotismo que impregnaban la cultura austriaca en los años anteriores a la Gran Guerra, y localizó el principio de la Modernidad en esos momentos decisivos. Es innegable que todas estas cosas forman parte del sustrato de la novela, pero más de un siglo después de la publicación de *La otra parte* el arco alegórico articulado por Kubin ha adquirido nuevos significados de enorme relevancia para nosotros.

*La otra parte* se ha convertido retrospectivamente en un comentario sobre la evolución de la modernidad en el siglo XX y en una ominosa advertencia acerca del futuro que espera a las ciudades europeas. De hecho, desde la publicación de la novela, el extraño destino de Perla se ha cumplido una y otra vez a lo largo y ancho de Europa en distintas combinaciones y escalas, desde la destrucción total del tejido urbano hasta la parálisis y el desecamiento; pero para poder comprender en toda su profundidad el alcance de la visión de Kubin es conveniente ampliar el campo del enfoque y examinar con cierta atención esa peculiar tradición literaria del *Fin-de-Siècle* que llamaremos “la ciudad congelada”.

En *La otra parte*, Patera se convierte en un demiurgo al sustraer una porción de la vida contemporánea a los efectos del cambio y el progreso. En el tejido urbano de Perla, antiguo y detenido en el tiempo (y donde la vida funciona por ciclos, e incluso la economía se autorregula de manera mágica y equitativa), las amenazas de disolución que la modernidad representa han sido sencillamente desterradas, al igual que la ciencia y el materialismo. Pero al moverse dentro de unos límites inflexibles y artificiales, y al situarse al margen del cambio, la vida de la ciudad se va volviendo inopinadamente cada vez más terrorífica y opresiva. El problema fundamental de Perla es que, en sí misma, esta ciudad fanáticamente enfrentada al paso del tiempo es una idea característicamente moderna: a diferencia de los misteriosos y silenciosos nativos de la región (los “ojizarcos”), los habitantes de la ciudad son modernos, tienen ideas modernas y miedos modernos, y el misterioso y todopoderoso Patera es un demiurgo moderno incapaz de ocupar el lugar de los dioses del pasado. En lugar de suponer una alternativa a la ciudad moderna, Perla se presenta inevitablemente como pura *hybris* y, lejos de proporcionar una sensación de seguridad, resulta arbitraria e inquietante. No hay un mito integrado y ordenado que justifique la vida de Perla. Los sucesos mágicos que acaecen en sus calles son extraños y erráticos, y, más que asombrar, intimidan.

*La otra parte* permitió a los lectores reflexionar acerca de las transformaciones urbanas de su época obligándoles a mirar en el espejo de una ciudad imaginaria,





La torre del reloj de Perla, según Kubin

rica en fenómenos mágicos, pero también familiar en muchos aspectos elocuentes y sorprendentemente detallada. Unos años antes de aparecer *La otra parte*, Georges Rodenbach había publicado en Bélgica su novela *Brujas la muerta* (*Bruges-la-morte*, 1892), que puede considerarse la obra más importante del simbolismo literario y cuyo protagonista principal es la ciudad que aparece en el título. Aun cuando la novela de Rodenbach es mucho más breve que la de Kubin y está escrita como una letanía elegíaca, consiguió un resultado original al explorar una ciudad existente de un modo arrebatadamente onírico. Como la Praga que Kubin solía recorrer con su amigo Kafka en los primeros años del siglo XX, y al igual que la Venecia que Thomas Mann describirá poco después como un cadáver momificado y pestilente, la Brujas retratada por Rodenbach es un emblema del tiempo pasado, un reducto inalcanzado por las fuerzas del progreso, puro, misterioso y lleno de belleza, pero infaliblemente rondado por la muerte y lo siniestro.

En la poética narración de Rodenbach, el viudo Hughes Viane se recluye en la ciudad sin tiempo para poder recrearse sin fin en el recuerdo de su amada muerta, entre viejas tapias, canales estancados y comunidades de beguinas (Rodenbach 2011: 17):

*Que el mundo, en otros lugares, se agite, bulla, ilumine sus fiestas, urda sus mil rumores. Él precisaba de un silencio infinito y de una existencia*

*tan monótona que ya no tuviera apenas la sensación de vivir. (...) En la atmósfera muda de las aguas y de las calles inanimadas Hughes había sentido menos el sufrimiento de su corazón, había pensado en la muerte con más dulzura (...) encontraba de nuevo a lo largo de los canales su rostro de Ofelia ausente, escuchaba su voz en la melodía aguda y lejana de los carillones. (...) Era Brujas la muerta, ella misma enterrada en sus muelles de piedra, con las arterias heladas de sus canales donde las grandes palpitaciones del mar habían dejado de latir.*

Ese es al menos el plan inicial de Hughes, porque la vida irrumpe de forma imprevista en la forma de una mujer joven que se parece a la esposa muerta de un modo asombroso. La fascinación del viudo por este nuevo e improbable personaje (vivo... y muerto a la vez; que es, y al mismo tiempo no es) le llevará a entrar en colisión con su confinamiento autoimpuesto, y, lo que es más importante, con la ciudad silenciosa y congelada que le había acogido de buen grado. Como en Perla, también en Brujas-la-muerta se vigila y se acecha todo brote de disidencia, y prospera “la maledicencia, que en las ciudades muertas crece hasta entre los adoquines” (*Ibid.*: 43 y 44):

*Las burguesas curiosas, en la vacuidad de sus tardes ociosas, vigilaban sus movimientos sentadas tras las ventanas, espionando a través de esos espejitos que vemos en todas las casas, apoyados en el poyete exterior de la ventana. Cristales oblicuos que enmarcan confusas perspectivas de las calles, trampas centelleantes que capturan, furtivamente, los entresijos de los transeúntes (...) y lo proyectan todo en el interior de las casas donde alguien acecha.*

La ciudad misma parece reprochar a Hughes su debilidad, la ruptura de su duelo sagrado, que en efecto arruinará por completo el retiro del protagonista; pues Brujas no puede admitir ningún desarrollo nuevo, ninguna acción humana que se desvíe del mantenimiento de las costumbres establecidas desde tiempos inmemoriales (la vieja criada Barbe representa esa continuidad férreamente mantenida), y el único acto social importante entre sus canales es la escenificación cíclica de las celebraciones religiosas. En la ciudad muerta todo aparece fundido y lo individual carece de consistencia (*Ibid.*: 51):

*Hay en Brujas, por un milagro del clima, una penetración recíproca, una inexplicable química de la atmósfera que compensa los colores demasiado vivos, los reduce a una uniformidad irreal, a una amalgama de somnolencia más bien gris. Es como si la bruma asidua, la turbia luz de los cielos del norte, el granito de los muelles, las lluvias incesantes, la estela de las campanas, se hubieran aliado para intervenir en el color del aire (y también, en esta ciudad vetusta, como si la ceniza muerta del tiempo, la arena del reloj de los Años, atesoraran su obra silenciosa).*

En cierto modo, la existencia de un enclave como Brujas en uno de los países más industrializados y dinámicos de la Europa de finales del siglo XIX es en sí misma un indicio de la escisión que estaba tomando cuerpo en el alma de

la civilización europea. En la capital de Bélgica, en los mismos momentos en que Rodenbach publicaba su novela, comenzaba su recorrido fulminante la arquitectura del Art Nouveau, con su canto decidido a la Modernidad, sus construcciones de hierro visto y su audaz formalismo abstracto, que se encuentran en el verdadero origen de la arquitectura del siglo XX. Por otro lado, entre los miembros fundadores de uno de los primeros grupos de artistas de vanguardia de la historia, el grupo internacional *Les XX*, creado en Bélgica, se encontraba Fernand Khnopff, el pintor simbolista fascinado por Brujas, y cuya amistad con Rodenbach le llevaría a realizar un dibujo para la portada de *Brujas la muerta*.

La Plaza Van Eyck y el Hospital de San Juan en Brujas en torno a 1900







Alvin Langdon Coburn, *El puente blanco, Venecia* (1905)

Saltemos ahora unos años hacia adelante para examinar brevemente *La Muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*, 1912), uno de los relatos más importantes de Thomas Mann y uno de los exponentes más expresivos de la poética de la “ciudad congelada”. Las similitudes con la novela de Rodenbach son en este caso especialmente llamativas. El protagonista, Gustav von Aschenbach, es un respetado y ya maduro escritor que vive una vida austera y disciplinada; viudo, como Hughes Viane, vive completamente dedicado a la perfección de su obra literaria. Abrumado por el exceso de trabajo, decide tomarse unas vacaciones y se establece en Venecia, en el Lido, donde el encuentro con un extraordinario efebo trastocará todas sus rutinas. Mientras siente revivir en él las pasiones y deseos de la juventud, Aschenbach sigue al efebo durante sus paseos por Venecia y cae víctima de las peligrosas emanaciones de los canales, esas vías de agua estancada y maloliente que sin embargo proporcionan a Venecia su encanto más evidente (Mann 1988: 59-60):

*Un siniestro bochorno oprimía las callejas; el aire era tan espeso que los olores provenientes de las casas, tiendas y fondas (...) flotaban inmóviles, sin disiparse. (...) Cuanto más deambulaba, más penosamente iba sucumbiendo a ese estado atroz que puede provocar el aire de mar al combinarse con el siroco, un estado de excitación y abatimiento simultáneos. (...) En una plazuela silenciosa, uno de esos rincones entre perdidos y encantados que abundan en el corazón de Venecia, descansó junto al brocal de un pozo, se seco la frente y comprendió que tenía que marcharse.*

Venecia es una ciudad tan muerta y momificada como Brujas, y su belleza es similar a la del consuelo sereno que procuran los recuerdos ya fijos e inanimados de los ancianos (*Ibid.*: 60):

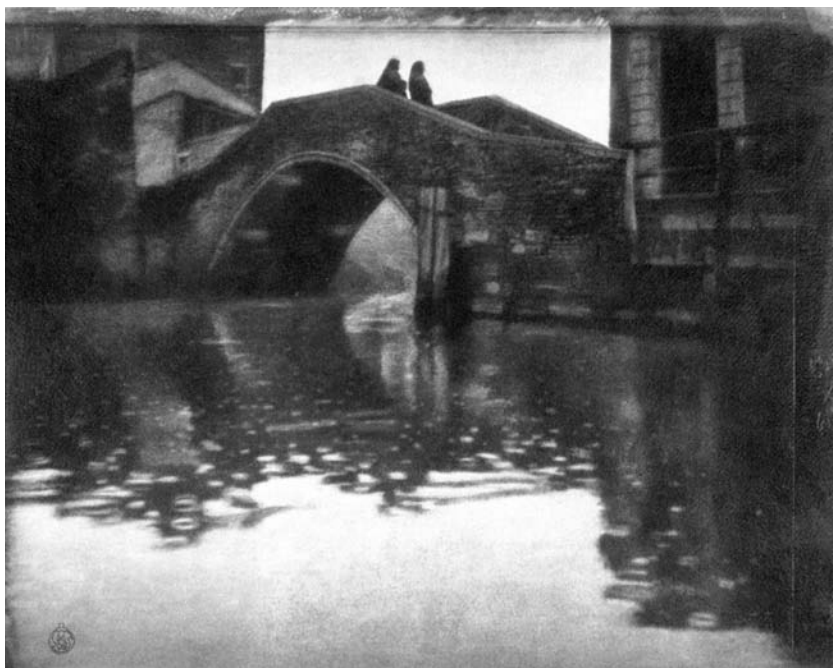
*En el embarcadero más cercano alquiló una góndola y se hizo conducir a San Marcos a través de un turbio laberinto de canales, bajo exquisitos balcones de mármol flanqueados por estatuas de leones, doblando por esquinas de muros viscosos, dejando atrás dolientes fachadas de palacios que reflejaban grandes anuncios comerciales en el agua trémula y llena de residuos.*

En los canales interiores de la vieja ciudad los gestos y sonidos más cotidianos adquieren significados alegóricos (*Ibid.*: 89):

*El agua cloqueaba al golpetear contra la piedra y la madera. En el silencio del laberinto, el grito del gondolero, advertencia y saludo al mismo tiempo, obtenía a lo lejos una respuesta, producto de algún extraño acuerdo. Umbelas blancas y purpúreas, con olor a almendra, colgaban de unos jardincillos suspendidos sobre los frágiles restos de un muro. Ventanas de marco árabe se reflejaban en las turbias ondas. Los peldaños de mármol de una iglesia se perdían en el agua; sobre ellos, un mendigo acucillado reafirmaba su miseria tendiendo el sombrero y mostrando el blanco de sus ojos como si fuera ciego.*

Como en la Brujas de Rodenbach (y en la Praga criptográfica de Kubin) en la Venecia de Mann también está en marcha una conspiración oculta por parte de los ladinos lugareños (que a su vez equivalen a los burgueses mojigatos y oscuran-

Heinrich Kühn, *Venecia, puente a la luz del mediodía* (1897)



tistas de Brujas y a los misteriosos “ojizarcos”, la población autóctona de Perla): Aschenbach trata de penetrar sin éxito en la maraña de ocultaciones, mentiras y disimulos que tratan de evitar que los turistas extranjeros conozcan la gravedad de la epidemia (“el mal”) que se cierne invisible sobre ellos.

En todas estas obras oníricas y llenas de simbolismo asistimos una y otra vez a la colisión fatal entre la vida impredecible y la forma acabada de una ciudad que ha renunciado a seguir viviendo. El mismo efecto corrosivo provocado por la aparición tentadora de la doble de la muerta en la novela de Rodenbach encuentra eco en el dinámico Americano de *La otra parte* o en el joven efebo Tazio de *La muerte en Venecia*. Los protagonistas de estos relatos se ven forzados a elegir entre vagar como sombras en una ciudad petrificada o volver al mundo moderno y vivir una vida vacía. Para ellos, la ciudad se convierte en la representación palpable de una crisis moral que afecta a toda Europa. La cultura ha perdido su unidad: ahora existen dos planos escindidos y mutuamente excluyentes.

### Todo es nuevo

La Belle Époque fue un período brillante de modernización y de optimismo. Vio la consolidación de los movimientos herederos del Impresionismo, la arquitectura del Art Nouveau, las distintas “Secesiones”, el sufragio universal, el ascenso del socialismo, la introducción de la electricidad en las ciudades y la mayoría de los inventos y formas de arte que disfrutará el siglo XX. Pero, a diferencia del período liberal anterior, también presencié la aparición de una serie de premoniciones y profecías sobre el catastrófico final de la cultura. La fijación con las ciudades moribundas o tenazmente abrazadas al pasado fue uno de los signos distintivos más elocuentes de la época. La encontramos en las numerosas reconstrucciones ideales que pueblan las grandes exposiciones, y de las que el Borgo Medievale de Turín fue el primer ejemplo convincente (1884). Anima los cuentos fantásticos italianos de Vernon Lee, las crónicas venecianas *decadentes* de Henri de Régnier, los paseos melancólicos de Pierre Loti por una Constantinopla desdibujada ya por el progreso, o el París atávico y oscurantista estilizado por Joris-Karl Huysmans. Forma parte de una atmósfera general de cataclismo que anuncia la Gran Guerra.

De entre todas las obras del período más o menos relacionadas con *La otra parte*, *El Golem* de Gustav Meyrink posee un interés especial y nos introduce en el problema específico de la destrucción de la memoria urbana. Escrita entre 1907 y 1914 (aunque publicada completa por primera vez en 1915), la primera novela de Meyrink está poblada de alusiones cabalísticas y referencias al ocultismo; sucede en dos tiempos diferentes y en varios planos de realidad, y a menudo la naturaleza de lo que ocurre, como es habitual en la literatura de este autor, es un asunto debatible. Pero no hay ninguna duda acerca del papel que tiene en la novela el *ghetto* judío de Praga, que estaba siendo eliminado y reconstruido en los mismos años en que Meyrink perfeccionaba su trama. El *ghetto* era la intrincada red de callejas que rodeaba el corazón de la ciudad vieja, entre la plaza vieja y el Moldava. Había crecido de manera orgánica y desorganizada, como un hongo



que al no tener más espacio para extenderse se había vuelto más denso con el tiempo. Su aspecto físico había acabado adquiriendo una especie de vida propia (Meyrink 2006: 49):

*A menudo soñaba que espiaba a esas casas en su espectral actividad y había averiguado con angustioso asombro que ellas eran las secretas dueñas de la calle, que se deshacen de su vida y sus sentimientos y que pueden volver a atraerlos; que se los prestan por el día a los habitantes para exigírselos a la noche siguiente con intereses de usurero.*

En el mundo de *El Golem*, el barrio judío es retorcido, sucio, maloliente, pobre y avejentado, pero también es en sí mismo una especie de vórtice histórico y filosófico que contiene todo lo posible. En sus sótanos y desvanes el espacio se amplía y se comprime, la personalidad sufre revelaciones e iniciaciones y el tiempo gira en círculos antiguos e infinitos, como cuando el protagonista se adentra en el estudio del intrigante doctor Savioli (*Ibid.*: 144):

*Durante un tiempo bajé tanteando las paredes, pero no parecía tener fin: nichos, húmedos de hongos y moho... recovecos, esquinas y rincones. (...)*

La Calle de Paris en Praga, centro del barrio judío reformado, en 1960



*No me sorprendía: media ciudad estaba desde tiempo inmemorial sobre aquellos corredores subterráneos, y los habitantes de Praga tenía desde siempre motivos fundados para huir de la luz del día.*

En esa Praga noctámbula, enemiga de la luz del sol, los contornos de los edificios adquieren un gesto enigmático, incluso amenazante, y entre sus callejas aún se mantienen vivas una cuantas leyendas poderosas. Todo este universo, oscuro y luminoso a la vez, desaparece en el último capítulo del libro, cuando el narrador se hace eco de las obras de mejora y saneamiento que se están llevando a cabo y que, de hecho, suponen llanamente la eliminación del barrio judío. El iniciado Pernath sale por fin de su tormentosa estancia en la cárcel, toma un coche de punto “que en la niebla parecía un desvencijado monstruo antediluviano” y apremia al cochero para que le lleve a encontrarse por fin con su amada; pero el empedrado está levantado por todas partes pues “están saneando la judería”. Las antiguas calles han desaparecido, las fachadas han sido demolidas (“como enormes celdas de abejas colgaban las desnudas viviendas unas junto a otras en el aire”), las tabernas se han cerrado y el antiguo universo cosmopolita se ha convertido en un recuerdo del pasado (*Ibid.*: 364-5):

*¿Acaso no había pasado y desaparecido todo lo que había poseído? ¡El libro Ibbur, la fantástica baraja de Tarot, Angelina e incluso mis amigos Zwakh, Vrieslander y Prokop!*

Pero esta insólita transformación urbana aún nos llevará más lejos. El narrador se despierta más tarde en un hotel y cree haber soñado toda la historia de *El Golem*. Ni siquiera se reconoce en el rol del personaje protagonista. La antigua taberna en la que su *alter ego* soñado se reunía con sus amigos es ahora “un local silencioso y bastante limpio”, y el portero del hotel le avisa de que no merece la pena dar un paseo por el barrio ahora saneado: “en la judería ya no ocurre mucho; todo es nuevo, ¿sabe?”.

¡Todo es nuevo! Tras una prolongada inmersión en el pasado místico de Praga, la narración arcana de *El Golem* nos sitúa en el presente inmediato. En efecto, tras una gran operación de *urban renewal*, como lo llamaríamos hoy, Praga edificó a principios del siglo XX un centro histórico mejorado y saneado, en consonancia con la modernidad de la “ciudad nueva” creada recientemente en torno a la Plaza de San Wenceslao. Un tejido racionalmente planificado, vestido con los agradables colores del Art Nouveau y de un elegante neomedievalismo, sustituía a los callejones retorcidos de la intrincada e intemporal judería. Los judíos ricos se establecieron en este modelo de haussmannización cuya avenida principal, apropiadamente, se llama Calle de París, y el antiguo *ghetto* fue confinado por completo a la memoria pictórica y literaria.

En 1925, el ingenioso cronista Egon Erwin Kisch, decidido a comprobar qué había de verdad en la leyenda que decía que los restos “desactivados” del Golem reposaban en el ático de la Sinagoga Viejo-Nueva de Praga (uno de los escasos edificios antiguos que se salvaron del saneamiento), consiguió permiso para acceder al arruinado altillo y narró los resultados de su investigación en un famoso

artículo de prensa (“Cómo revivir al Golem”). Lo que vio Kisch en lo alto de la sinagoga es precisamente lo que podía llegar a ver un escéptico periodista empleado en un periódico moderno: allí no había más que polvo, moho y telarañas, si exceptuamos a un vampiro solitario colgado de una vieja viga.

### La dimensión perdida

Las dos actitudes prevalentes entre los artistas e intelectuales de la Belle Époque con respecto a las “ciudades del pasado” pueden ilustrarse de manera paradigmática con sendos ejemplos italianos pertenecientes, además, a 1909, el año de publicación de *La otra parte*. Por un lado tenemos el *Manifiesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti, aparecido en febrero de ese año en el periódico conservador *Le Figaro*, y donde se afirmaba que Italia era “un mercado de antigüallas”, aquejado de “una fétida gangrena de profesores, arqueólogos, guías turísticos y anticuarios”. En sucesivas andanadas, Marinetti y sus acólitos arremeterían especialmente contra Venecia, esa “herida del pasado”, la patria de “la sífilis del sentimentalismo”, ese burdel para *snobs* poblado de “columpios para idiotas” (las góndolas) (véase Mayer 1986: 194). Los futuristas provenían del norte industrializado y defendían virulentamente la ruptura de la ligazón entre las ideas de “pasado” y “futuro”.

Formado en Atenas y Florencia, Giorgio de Chirico representa una opción cultural muy diferente, la de los artistas y pensadores “metafísicos” que percibían los vestigios del pasado como indicios de una esencia olvidada. En 1909, De Chirico sufrió una peculiar revelación que le inspiró su famoso cuadro *El enigma de una tarde de otoño* (Clair 1999: 85):

*Era una límpida tarde de otoño y estaba yo sentado en un banco en el centro de la Piazza di Santa Croce en Florencia. Naturalmente, no era*

Giorgio de Chirico, *El enigma de una tarde de otoño* (1910)





la primera vez que veía aquella plaza, pero acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal y estaba en una especie de estado de sensibilidad mórbida. Todos los que me rodeaban y hasta el mármol de los edificios y las fuentes me parecían convalecientes. En el centro de la plaza se erige una estatua de Dante (...). El sol de otoño, cálido y vigoroso, iluminaba la estatua y la fachada de la iglesia. Tuve entonces la sensación de ver las cosas por primera vez y la composición del cuadro se me reveló.

Curiosamente, *El enigma de una tarde de otoño* se parece en más de un aspecto al conocido cuadro de Fernand Khnopff *Una ciudad abandonada*, de 1904, en el que podemos ver un fragmento de la Memlingsplaats de Brujas chocantemente situado al borde del mar, mientras el pedestal de la estatua de Memling aparece inexplicablemente huérfano (Draguet 2018:214 relaciona este cuadro con Magritte). No parece muy arriesgado afirmar que la ciudad “metafísica” de los italianos del Período de Entreguerras supone un desarrollo con nuevos medios artísticos del tema de la ciudad simbolista característico del *Fin-de-Siècle*. A partir de su epifanía en la Piazza di Santa Croce, De Chirico se haría célebre por sus composiciones de fragmentos antiguos de ciudades descontextualizados y privados de escala: imágenes rotas de paisajes urbanos que creíamos conocer bien, que considerábamos, incluso, nuestra casa, pero que ahora parecen pertenecer a un planeta diferente.

Este proceso de transmutación de las ciudades europeas en entes irreales y escindidos se halla en el centro de las últimas y oscuras creaciones del heterodoxo escritor Arthur Machen. En el que probablemente sea el mejor de sus relatos tardíos, el hipnótico “N” (1935), comienza con una reunión en la que tres viejos amigos (Machen 2018: 161-8)

George Hyde Pownall, *Picadilly Circus* (c. 1910)



*Hablaban de los viejos tiempos y las viejas costumbres y de todos los cambios que había sufrido Londres en los últimos y fastidiosos años.*

Uno de los contertulios “recordaba perfectamente el Strand tal como era antes de que lo echaran del todo a perder”; otro “se explayó sobre Bloomsbury en los tiempos en que seguían puestas las barreras, los porteros del duque tenían garitas junto a las verjas y en el interior de esos solemnes confines reinaba la paz, por no decir el tedio”; otro añora “aquel maravilloso leoncito que había encima de los postes de hierro en la acera de enfrente del Museo Británico”; y es que “las calles se vuelven más y más aburridas; en cuanto hay algo llamativo, algo hermoso en una de ellas, se lo llevan y lo meten en un museo”. Los amigos recorren con la imaginación la antigua Fetter Lane, lamentan la desaparición de la casa de Dryden (“me parece que la derribaron en el ochenta y siete”), se demoran en la vieja Clifford’s Inn (“era como adentrarse en el siglo XVIII”), etc, etc, etc, y se desvían para asomarse a Kingsgate Street (“exactamente igual que en el grabado de Phiz: sórdida, vil, deplorable, pero ojalá no la hubieran destruido”).

Pero el relato cobra una dimensión insospechada y cada vez más oscura cuando los amigos comienzan a adentrarse en las antiguas periferias urbanas y en los terrenos de la leyenda. Así es como hace acto de presencia el anodino extrarradio de Stoke Newington, donde se encuentra a su vez Cannon’s Park (*Ibid.*: 186-7),

*un barrio levantado en los años veinte o treinta del siglo anterior (el XIX) para empleados de la City con rentas de holgadas a aceptables. Algunas de esas casas aún seguían en pie y sobrevivían todavía algunas tiendas anticuadas. En un lugar se podía ver un modesto chalet de diseño georgiano tardío o victoriano temprano (...); en otro, algo más exuberante y a escala algo mayor: pilastras ambiciosas y estuco, mucho césped y amplios caminos de acceso (...). Pero la modernidad había llevado a cabo su asalto en todo el territorio (...). Por todas partes había bloques de apartamentos de desagradable ladrillo rojo, como si la señora Todgers le hubiese confiado al señor Pecksniff su idea para una cárcel moderna y éste hubiera desarrollado su diseño. Enfrente de Cannon’s Park había un instituto de formación profesional y, a su lado, una escuela de economía. Ambos edificios helaban la sangre, por su finalidad y por su arquitectura. Parecía como si las pesadillas del señor H.G. Wells hubiesen cobrado vida.*

El lector alcanza el sorprendente corazón del relato cuando, a través del examen de unos cuantos documentos históricos inusuales, se sugiere que, en ciertos momentos, desde ciertos puntos de vista y para los ojos de ciertas personas con una sensibilidad especial, es posible divisar una imagen de Cannon’s Park en la que, en lugar de feos suburbios y jardincitos burgueses, aparece ante la vista un jardín del Edén, “una especie de paraíso de Kublai Khan o del viejo de la montaña”, con templetes, terrazas, virginales arroyos y villas. Este mundo antiguo, mítico a decir verdad, reside aún *por debajo* de las apariencias de la ciudad moderna, y, gracias a la aparición ocasional de grietas en la percepción, algunos afortunados (o algunos locos, como también se sugiere en el relato) han obtenido el privilegio de verlo.

Con “N”, Arthur Machen construyó una inquietante parábola acerca del destino de la ciudad antigua, la ruptura con el pasado que supuso la industrialización de la vida, la pérdida de conexión de la civilización moderna con respecto al significado trascendente de las cosas, y la extensión, cada vez más enfermiza, de una urbanización sorda y carente de vida, hasta el punto de que la belleza, cuando no ha sido disecada y privada de auténtica vida humana, ha sido simplemente erradicada y relegada a la calidad de fantasmagoría.



Fernand Khnopff, *En Brujas, un portal* (1904)

### La batalla por el futuro

Resulta sugerente que en el mismo año en que Alfred Kubin sufría su insidioso bloqueo creativo, ese pánico posterior a su viaje por la Italia del norte, el artista (y arquitecto) de vanguardia August Endell, que al igual que Kubin había formado parte de la *intelligentsia* artística de Munich, publicara el succulento librito *La belleza de la gran ciudad* (*Die Schönheit der grossen Stadt*, 1908), que bajo su título aparentemente inofensivo esconde uno de los arrebatos de ebriedad sensorial más extravagantes de su época.

El libro de Endell es en gran medida una celebración orgiástica, extática, de los ruidos, las muchedumbres, los transportes, las fábricas y el caos moderno de Berlín, pero comienza de manera un tanto inexplicable con tres capítulos en los que el autor arremete contra los románticos que “condenan la época” y “renuncian al presente”. Estas secciones iniciales, extrañamente severas, apenas guardan relación alguna con las descripciones muy pictóricas, en la estela de la *pura visibilidad*, que constituyen los restantes capítulos, pero adquieren un relieve inesperado si las colocamos contra el fondo de la renovada y aparentemente enfermiza atracción por las ciudades antiguas que Endell había podido percibir entre muchos de sus colegas artistas.



En su libro, Endell constata la existencia de una amplia tendencia a añorar e idealizar el pasado como revancha contra las injusticias e incomodidades del presente, “pero los nostálgicos no se dan cuenta de que las ruinas del pasado sólo vuelven a la vida para aquellos que entienden el presente, y que no hay época que podamos entender tan bien como la nuestra” (Endell 2018: 15). El artista celebra la abundancia y la riqueza, e incluso la fealdad y la estridencia, de la ciudad moderna como nuestro verdadero hogar espiritual (“Heimat”), y, como Marinetti, pero de forma más reflexiva, rechaza la ciudad antigua como algo definitivamente muerto (*Ibid.*: 25):

*Miramos a las ciudades del pasado con anonadada admiración -Babilonia, Tebas, Atenas, Roma, Bagdad. Toda ellas yacen en ruinas e incluso la más diligente imaginación es incapaz de reconstruirlas. Pero nuestras ciudades están vivas, y nos rodean con la entera fuerza del presente, de la existencia, del ahora; mientras que cualquier tradición, incluso las más preciosas ruinas, son mortecinas, fantasmales y exiguas en comparación con su brillante infinitud.*

En el mismo inicio de su texto, sin embargo, Endell incluye un pequeño comentario crítico que arroja algo de luz sobre la misteriosa insistencia de su época en volver los ojos hacia el pasado (*Ibid.*: 11):

*En un punto, sin embargo, las acusaciones son justas: tan fuerte y vibrante como es nuestra cultura trabajadora, carece de diseño, le falta una cultura del placer. Destacamos moldeando el hierro, tejiendo hilo y construyendo máquinas. Pero cuando tenemos que erigir edificios o tender forjados con ese hierro, hacer alfombras con ese hilo o utensilios con esas máquinas, nuestros poderes creativos nos fallan.*

La oposición ontológica entre el progreso técnico y la belleza había sido planteada por William Morris en el apogeo de la Inglaterra victoriana, pero sólo se había generalizado en Europa hacia finales del siglo XIX. Uno de los tópicos recurrentes en la cultura de los primeros años del siglo XX era la comparación entre la modernidad desabrada de Berlín y el conservadurismo recalcitrante de Viena. Karl Kraus hizo de esta antinomia uno de sus pretextos literarios favoritos. “Cada vienés es un monumento, cada berlinés un medio de locomoción” (Kraus 2003: 143), escribió. O “las calles de Viena están pavimentadas con cultura; las de otras ciudades con asfalto” (*Ibid.*: 144). O “En Berlín no crece la hierba. En Viena se seca” (*Ibid.*: 148). O “La Friedrichstrasse es tan desoladora que en cualquier momento puede aparecer un espejismo. En nuestro país, en cambio, chocamos con las maravillas de la autenticidad creadas para siempre y nos golpeamos la cabeza contra ellas de tal manera que acaba sangrando” (*Ibid.*: 147).

Uno de los epigramas más conocidos de Kraus arroja una luz especial sobre el problema de las “ciudades muertas” (Kraus 1988: 126):

*He de hacerle al esteta una comunicación aplastante: la Viena antigua fue una vez nueva.*

En esta irónica formulación se encuentra bien dibujado el dilema que atenaza a las ciudades históricas sometidas a un proceso de modernización. Todas las intervenciones urbanas fueron modernas a su vez, toda arquitectura fue contemporánea en un principio. Los conjuntos urbanos que hoy nos parecen armónicos e integrados fueron obtenidos, en realidad, mediante un complicado juego de adiciones y sustituciones que a menudo buscaba el contraste. Tanto en la Venecia decadente de Thomas Mann como en la Praga cabalística de Meyrink los añadidos modernos cambiaron sucesivamente la naturaleza de las distintas perspectivas y lugares. Las modificaciones favorecidas por Rodolfo II en Praga o por Sansovino y Palladio en Venecia, como las de Inigo Jones en Londres o Hardouin-Mansart en París, supusieron transformaciones y mejoras innegables que enriquecieron el tejido urbano y lo modernizaron en oleadas sucesivas. Al principio, todo ello fue nuevo; siglos después, se ha convertido en antiguo.

Pero el epigrama de Kraus es aún más revelador a causa de lo que calla. En realidad, el “esteta” que denuncia Kraus se diferencia de los estetas anteriores (los del Renacimiento o los románticos) en su decidida cruzada contra el presente. No prefiere la Viena barroca o gótica sencillamente porque es antigua, como el Romántico admiraba las ruinas por su carácter melancólico; la prefiere porque la considera intrínsecamente superior a los desarrollos de la Viena moderna.

El mejor ejemplo de esta postura lo ofrece Camillo Sitte, un compatriota de Kraus perteneciente a la generación anterior, pero que aún estaba en activo cuando éste comenzó a publicar su célebre revista *Die Fackel* (1899). En su obra más importante, *La construcción de ciudades según principios artísticos (Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, 1889)*, Sitte explicaba con numerosos ejemplos el funcionamiento lógico y antrópico de las ciudades creadas por “los antiguos”, categoría que incluía tanto a los griegos clásicos como a los planificadores barrocos, es decir, toda la historia de Europa hasta llegar a la época moderna (o sea, hasta el siglo XIX).

En las explicaciones de Sitte se ponían de manifiesto, entre otras, dos realidades a las que se había prestado poca atención hasta finales del siglo XIX: que la ciudad antigua había sido capaz, durante siglos, de acomodar toda clase de estilos, reformas e intervenciones de distinto signo; y que cada sucesiva modificación acaecida hasta entonces en el entorno urbano poseía una función bien ajustada en términos simbólicos y utilitarios.

Frente a este modelo polimorfo, que sólo ahora era posible observar como una unidad global, la ciudad del presente aparecía equivocada y antifuncional en casi todos los aspectos importantes. En el capítulo VIII de su libro, “De la indigencia de los motivos y la banalidad de las disposiciones urbanas modernas”, Sitte analizaba los errores de los trazados reticulares de tipo haussmanniano y los presentaba como un despropósito derivado de la aplicación abstracta (y carente de sentido de la escala) de un esquema irreal y rutinario. Posteriormente,



Propuesta de Camillo Sitte para la reforma de la Ringstrasse

Sitte incluía una propuesta personal para corregir algunos de los resultados más inadecuados de la construcción de la Ringstrasse, y en este proyecto es donde encontramos la mejor ilustración del modo de pensar de los “estetas de la Viena antigua”.

En su libro, Sitte recalca que la forma de proceder de “los antiguos” era a menudo empírica e inconsciente, mientras que el urbanismo moderno se caracteriza por un grado insólito de premeditación. Pero, puesto que las condiciones modernas hacen imposible un regreso a la situación existente en la antigua Roma o el Renacimiento, el esteta moderno se ve obligado a plantear sus correcciones con la misma premeditación que caracteriza a sus enemigos “racionalistas”.

Hasta Camillo Sitte, los enemigos del urbanismo moderno se habían limitado a denunciar la destrucción de la ciudad tradicional y a defender las plazas y monumentos. Este es el modelo en el que encaja la defensa que del viejo Paris hiciera Victor Hugo. Pero Sitte propone estudiar los principios de los “antiguos” para adaptarlos a las necesidades modernas y corregir los estragos más ostensibles del urbanismo abstracto de su época. En *Viena Fin-de-Siècle*, Carl Schorske ha revelado inmejorablemente la trama que unía las ideas de Sitte con las de Richard Wagner, Gottfried Semper y, en última instancia, Goethe (Schorske 1981: 92-3):

*La frenética resolución del Historicismo en restablecer la cultura griega u otras no podía funcionar: sólo producía fantasmas exangües tanto en el arte como en la vida, insistió Sitte. Él apelaba a un nuevo ideal, concretamente precintado, que se erigiría “junto a y por encima del mundo real” para fundir los fragmentados valores presentes del hombre en una imagen de futuro coherente. (...) Sitte citó el mandato de los espíritus a Fausto: “Lo has destruido, has destruido el hermoso mundo. Reconstrúyelo, en tu pecho reconstrúyelo”.*

Merece la pena citar también el siguiente extracto del libro de Schorske por su relación estrecha con nuestro tema (*Ibid.*: 94-5):

*Si el arquitecto no puede construir una ciudad entera, debe darle al menos la plaza. Para Sitte la plaza es lo que el drama musical para Wagner: una obra de arte de -o, más acertadamente, una obra de arte para- el futuro. (...) En la fría ciudad moderna, invadida por el tráfico, de la regla de cálculo y los tugurios, la pintoresca plaza psicológicamente reconfortante puede volver a despertar recuerdos del esfumado pasado ciudadano. Este recuerdo especialmente dramatizado nos inspirará para crear un futuro mejor, libre de filisteísmo y utilitarismo.*

Así, en su ambicioso proyecto para la Ringstrasse, Sitte utiliza puertas monumentales, muros-pantalla, jardines, columnatas, cercas y arcos de triunfo para devolver al área cívica principal de la avenida (donde se hallan aislados al borde de la enorme vía el Ayuntamiento, la Universidad, la Ópera y el Burgtheater) una escala más natural y algo parecido a la cualidad urbana que encontramos en las ciudades medievales y barrocas.

Esta forma de entender la ciudad y de influir sobre su futuro simpatiza en cierta medida con las intenciones de Patera en *La otra parte*; con la huida de Hughes Viane a un entorno urbano cerrado sobre sí mismo y capaz de devolverle los ecos de su ardiente inquietud espiritual; anticipa los descubrimientos psicológicos de Aschenbach en Venecia y la melancolía de Athanasius Pernath ante la desaparición del *ghetto* de Praga. Al mismo tiempo, la necesidad, apuntada por Sitte, de abordar las reformas urbanas con una premeditación artificial, extraña al proceder de los antiguos, guarda una estrecha relación con la sensación de angustia y la ansiedad presente en las ciudades literarias en relación con el encierro y el embalsamamiento, con la ausencia de inocencia, con el tictac del reloj que antes no se oía y que ahora vuelve opresivo y sofocante el ambiente del pasado moribundo.

En la segunda mitad del siglo XX, el principio de la planificación abstracta que Sitte condenaba dio un salto cualitativo con el urbanismo de la Carta de Atenas y se extendió por todo el mundo. El enfoque tecnocrático del urbanismo condenó las ideas humanísticas de Sitte a la marginalidad más desalentadora. A pesar de ello, su influencia ha reaparecido en Kevin Lynch, en Jane Jacobs, en Léon Krier, en Jan Gehl y en todos aquellos reformistas que han estudiado de nuevo desde cero el trabajo intuitivo de “los antiguos” y han tratado de



devolver parcialmente a las ciudades las cualidades antrópicas y humanísticas que tenían en el pasado.

De forma estrictamente paralela a la burocratización del urbanismo, y en un movimiento opuesto, la preservación física de las ciudades históricas se hizo cada vez más literal, hasta llegar a convertirlas virtualmente en escenarios o incluso en “parques temáticos” para turistas. La historia del siglo XX ha demostrado que los

El Puente de los Suspiros de Venecia en 2011, devorado por la publicidad (fotografía del autor)



Europeos no estamos dispuestos a vivir sin la conciencia y el ejemplo del pasado. Si Meyrink, Rodenbach, Kubin o Mann pasaran a principios del siglo XXI por el corazón de Venecia, Brujas o Praga, se sentirían sorprendidos por algunos edificios extraños, por la absurda cantidad de turistas con los que no podrían evitar tropezar, por las chillonas tiendas de “recuerdos” y por la profunda y visible transformación que se ha producido en los oficios y en las costumbres. Pero encontrarían fácilmente el camino hacia la mayoría de sus lugares de referencia y serían capaces de reconocer ampliamente el rostro urbano que recordaban. Este hecho demuestra por sí solo el altísimo valor que los europeos conceden a la conservación de sus “ciudades de sueños”.

Por otro lado, esta conservación ha traído consigo un extraño proceso de desnaturalización. Camillo Sitte tendría mucho que objetar a la curiosa esquizofrenia con la que se produce actualmente este mantenimiento, pues la “ciudad antigua” se preserva como la antítesis de la vida moderna, y no como una parte de ésta. Sitte proponía prolongar la vida de las ciudades europeas siguiendo los principios de los “antiguos”, es decir, tratando la ciudad como un organismo vivo, que el tiempo va modificando de forma gradual e integrada; pero este método ha sido utilizado en contadas ocasiones a lo largo del siglo XX (la reorganización de Liubliana por Jože Plečnik es sin duda el ejemplo más notable).

Los llamados “centros históricos”, esos reductos declarados “patrimonio de la Humanidad”, protegidos por regulaciones especiales, antinaturalmente segregados como la Brujas de Rodenbach, ridículamente maquillados como Gustav von Aschenbach al final de *La Muerte en Venecia*, se conservan como reliquias pertenecientes a un mundo que resulta esencialmente inaccesible. A causa de su carácter extraordinario, romántico, onírico, tan distinto al de las ciudades modernas, estos “centros históricos” sufren el embate de una marea creciente de visitantes que en el peor de los casos se atropellan y en el mejor se organizan en hileras. En el año 2018, en un movimiento tan polémico como fantástico, el ayuntamiento de Venecia instaló una serie de torniquetes en lugares estratégicos con objeto de impedir la entrada de turistas cuando la ciudad se encontrara colapsada: una medida que parece directamente extraída del arsenal ideológico de Patera.

La mayoría de la población ya no puede permitirse residir en los bien conservados “centros históricos” y se traslada a las feas periferias, mientras la “ciudad de los sueños” queda ocupada en gran parte por edificios institucionales o de servicios, por hoteles e instalaciones turísticas, por extranjeros adinerados capaces de hacerse con unos metros cuadrados en el centro mismo del escenario. Este proceso de sustitución subrepticia, de preservación cada vez más cuidadosa de los continentes y de drenaje continuo de los contenidos, acerca la situación actual de las ciudades históricas europeas a la parábola siniestra de *La otra parte*, y presagia el mismo cataclismo con el que acaba la novela.

## Referencias bibliográficas

- CLAIR, Jean (1999): *Malinconia*, Visor, Madrid.
- DELEVOY, Robert L. (1982): *Symbolists and symbolism*, Skira, Génova.
- DRAGUET, Michel (2018): *Fernand Khnopff*, Fonds Mercator, Bruselas.
- ENDELL, August (2018): *The beauty of the metrópolis*, Rixdorf Editions, Berlín.
- KRAUS, Karl (1998): *Contra los periodistas y otros contras*, Taurus, Madrid.
- (2003): *Dichos y contradichos*, Minúscula, Barcelona.
- KUBIN, Alfred (1988): *La otra parte*, Siruela, Madrid.
- (2004): *El gabinete de curiosidades/Autobiografía*, Maldoror Ediciones.
- MACHEN, Arthur (2018): “N”, en *Ritual. Cuentos tardíos*, Reino de Redonda, Barcelona.
- MANN, Thomas (1988): *La Muerte en Venecia/Mario y el mago*, Edhasa, Barcelona.
- MAYER, Arno J. (1986): *La persistencia del Antiguo Régimen*, Alianza, Madrid.
- MEYRINK, Gustav (2006): *El Golem*, Valdemar, Madrid.
- RODENBACH, Georges (2011): *Brujas la Muerta*, Vaso Roto Ediciones, Madrid.
- SCHORSKE, Carl (1981): *Viena Fin-de-Siècle*, Gustavo Gili, Barcelona.
- SITTE, Camillo (1980): *Construcción de ciudades según principios artísticos*, editado junto con George R. Collins y Christiane C. Collins, *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, Gustavo Gili, Barcelona.
- WERFEL, Franz (2018): “Ensayo sobre el imperio austriaco”, en *La escalera del hotel*, Marmara Ediciones.

### DAVID RIVERA

es historiador de la arquitectura y profesor del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM (UPM).