



# LA CULTURA Y LA CIUDAD

JUAN CALATRAVA  
FRANCISCO GARCÍA PÉREZ  
DAVID ARREDONDO GARRIDO  
(eds.)

eug

JUAN CALATRAVA  
FRANCISCO GARCÍA PÉREZ  
DAVID ARREDONDO  
(EDS.)

LA CULTURA  
Y  
LA CIUDAD

Granada, 2016

El presente libro se edita en el marco de la actividad del Proyecto de Investigación HAR2012-31133, *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales*, habiendo contado para su publicación con aportaciones económicas del mismo



© LOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja  
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada  
Telf.: 958 243930-246220  
Web: editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-5939-6

Depósito legal: Gr./836-2016

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: David Arredondo Garrido

Imprime: Gráficas La Madraza. Albolote. Granada

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

INTRODUCCIÓN. ....	XVII
JUAN CALATRAVA	

## LECCIÓN INAUGURAL

RITRATTI DI CITTÀ DAL RINASCIMENTO AL XVIII SECOLO . . . . .	I
CESARE DE SETA	

## SECCIÓN I

### LA IMAGEN CODIFICADA.

#### REPRESENTACIONES DE LO URBANO

EL MITO DEL LEJANO OESTE EN LAS CIUDADES DEL SUNBELT NORTEAMERICANO. ....	15
CARLOS GARCÍA VÁZQUEZ	
LOGOTYPES AND CITIES REPRESENTATIONS. ....	23
JEAN-LUC ARNAUD	
RECONSTITUCIÓN URBANA: TRAZA, ESTRUCTURA Y MEMORIA . . . . .	33
JAVIER ORTEGA VIDAL	
NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS HERRAMIENTAS: UN CASO DE HGIS . . . . .	45
ANTONIO J. GÓMEZ-BLANCO PONTES	
EL PASEO DE LOS TRISTES DE GRANADA COMO REFERENTE DE UNA ESCENOGRAFÍA ORIENTAL A PROPÓSITO DE UN DIBUJO DE WILLIAM GELL . . . . .	55
MARÍA DEL MAR VÍLLAFRANCA JIMÉNEZ	
LA CIUDAD EN LA NOVELA GRÁFICA AMERICANA. VISIONES DE LA METRÓPOLIS CONTEMPORÁNEA A TRAVÉS DE CINCO AUTORES JUDÍOS: WILL EISNER, HARVEY PEKAR, ART SPIEGELMAN, BEN KATCHOR Y PETER KUPER. ....	63
RICARDO ANGUITA CANTERO	
EL PARÍS <i>MODERNO</i> DE CHARLES BAUDELAIRE Y WALTER BENJAMIN. ....	73
ANTONIO PIZZA	
IMÁGENES FUGACES: REPRESENTACIONES LITERARIAS DEL SUBURBIO. ....	85
MARTA LLORENTE DÍAZ	

## La cultura y la ciudad

HABITANDO LA CASA DEL AZAR. LA CULTURA DE SORTEOS DE CASAS COMO UN SUBLIMADOR EN LAS REPRESENTACIONES DE UNA NUEVA TIPOLOGÍA DOMÉSTICA DE LA <i>CLASE MEDIA</i> DE MONTERREY. LA CASA DE ACERO (1960) ..... ALBERTO CANAVATI ESPINOSA	97
IMAGINARIO URBANO, ESPACIOS PÚBLICOS HISTÓRICOS. GLOBALIZACIÓN, NEOLIBERALISMO Y CONFLICTO SOCIAL. EJE ESTRUCTURADOR: PASEO DE LA REFORMA, AV. JUÁREZ, AV. MADERO Y ZÓCALO ..... RAÚL SALAS ESPÍNDOLA, GUILLERMINA ROSAS LÓPEZ, MARCOS RODOLFO BONILLA	105
REPRESENTACIONES DE LO URBANO EN EL SANTIAGO DE CHILE DE 1932. LA CIUDAD, EL URBANISTA, SU PLAN Y SU PLANO: CINCO MIRADAS POSIBLES DESDE EL OJO DEL URBANISTA KARL BRUNNER. .... PEDRO BANNEN LANATA, CARLOS SILVA PEDRAZA	111
REPRESENTACIONES CARTOGRÁFICAS Y RESTITUCIÓN GRÁFICA DE LA CIUDAD HISTÓRICA DE LIMA. SXVI-XIX. .... MARITZA CORTÉS	119
CASABLANCA A TRAVÉS DE MICHEL ÉCOCHARD (1946-1953). CARTOGRAFÍA, FOTOGRAFÍA Y CULTURA. ... RICARD GRATACÒS-BATLLE	125
FAENZA E LE SUE RAPPRESENTAZIONI URBANE: DALLA CONTRORIFORMA AL PUNTO DI VISTA ROMANTICO DI ROMOLO LIVERANI ..... DANIELE PASCALE GUIDOTTI MAGNANI	135
MONTERREY A TRAVÉS DE SUS MAPAS: EN BUSCA DE UN CENTRO HISTÓRICO MÁS ALLÁ DE «BARRIO ANTIGUO» ..... JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ, CYNTHIA LUZ CISNEROS FRANCO	143
MEDIOS DE REPRESENTACIÓN URBANA Y ARQUITECTÓNICA EN EL MUNDO MESOAMERICANO. UN TALLER DE ARQUITECTOS MESOAMERICANOS EN PLAZUELAS, GTO. .... JOSÉ MIGUEL ROMÁN CÁRDENAS	151
EL PLANO OFICIAL DE URBANIZACIÓN DE SANTIAGO Y LA ORDENANZA LOCAL DE 1939: ORGANIZACIÓN ESPACIAL Y SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN EN LA MODERNIZACIÓN DEL CENTRO HISTÓRICO ..... JOSÉ ROSAS VERA, MAGDALENA VÍCUÑA DEL RÍO	161
CUANDO LA SOMBRA DE UN ARSENAL ES ALARGADA. PRIMEROS «RETRATOS» DE LA CIUDAD DEPARTAMENTAL DE FERROL EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX (1782-1850) ..... ALFREDO VIGO TRASANCOS	169
LAS LÍNEAS QUE DISEÑARON MANHATTAN DE LOS EXPLORADORES A LOS COMISIONADOS ..... ANA DEL CID MENDOZA	177
SATELLITE MONUMENTS AND PERIPATETIC TOPOGRAPHIES ..... FIRAT ERDIM	187
PLANO Y PLAN: LA TRAMA DE SANTIAGO COMO «CIUDAD MODERNA». EL PLANO OFICIAL DE LA URBANIZACIÓN DE LA COMUNA DE SANTIAGO, DE 1939, IDEADO POR KARL BRUNNER. .... GERMÁN HIDALGO, WREN STRABUCCHI	195
GRANADA: LECTURA DE LA CIUDAD MODERNA POR MEDIO DE SUS PANORÁMICAS Y VISTAS GENERALES ..... CARLOS JEREZ MIR	201

## Índice

«TURKU ON FIRE». IL «GRID PLAN» ALLE RADICI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA. . . . .	209
ANNALISA DAMERI, ANNA PICHETTO FRATIN	
CARTOGRAFÍAS TOPOLÓGICAS DE LA DENSIDAD URBANA. UNA PROPUESTA PARA EL DESCUBRIMIENTO RELACIONAL. . . . .	217
FRANCISCO JAVIER ABARCA-ÁLVAREZ, FRANCISCO SERGIO CAMPOS-SÁNCHEZ	
DICOTOMÍA DE LA VISIÓN. INCIDENCIAS EN EL ARTE DE LA CARTOGRAFÍA. . . . .	225
BLANCA ESPIGARES ROONEY	
CARTOGRAFÍAS DEL PAISAJE METEOROLÓGICO: DIBUJANDO EL AIRE DE LA CIUDAD. . . . .	233
TOMÁS GARCÍA PÍRIZ	
INVESTIGACIÓN CARTOGRÁFICA Y CONSTRUCCIÓN DEL TERRITORIO . . . . .	241
NANCY ROZO MONTAÑA	
LA REPRESENTACIÓN URBANA EN LA ERA DE LAS SMART CITIES . . . . .	247
PAOLO SUSTERSIC, MÓNICA FERRER	
MÁQUINAS PARA LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO. LOS DIAGRAMAS COMO HERRAMIENTAS DEL PLANEAMIENTO URBANO. . . . .	253
PABLO ARRÁEZ MONLLOR	
INVENTIT IHALLADO, ENCONTRADO! . . . . .	261
IOAR CABODEVILLA ANTOÑANA, UXUA DOMBLÁS IBÁÑEZ	
ENTRE LO REAL Y LO VIRTUAL. LAS HERRAMIENTAS DIGITALES Y SU ACCIÓN EN LA TRANSFORMACIÓN DEL PAISAJE URBANO EN LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI. A PROPÓSITO DEL URBANISMO «UNITARIO» . . . . .	267
SERGIO COLOMBO RUIZ	
LEARNING CITY. SOCIALIZACIÓN, APRENDIZAJE Y PERCEPCIÓN DEL PAISAJE URBANO . . . . .	275
UXUA DOMBLÁS IBÁÑEZ	
BARCELONA CINECITTÀ. THE CITY INVENTED THROUGH SCENOGRAPHY . . . . .	285
DICLE TASKIN	
LA REPRESENTACIÓN DE LAS CIUDADES IDEALES ITALIANAS DE LOS SIGLOS XV Y XVI . . . . .	293
DAVID HIDALGO GARCÍA, JULIÁN ARCO DÍAZ	
EL MAR DESDE LA CIUDAD. PARET, LEJOS DE LA CORTE, Y LA IMAGEN DE LAS VISTAS DEL CANTÁBRICO . .	301
MARÍA CASTILLA ALBISU	
DE LA VIDA ENTRE JARDINES A LOS SOLARES YERMOS. EN TORNO A UNA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE TOLEDO . . . . .	309
VICTORIA SOTO CABA, ANTONIO PERLA DE LAS PARRAS	
CIUDADES IMAGINADAS / PAISAJES DE PAPEL. PROYECTO Y REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD DE LISBOA . . . . .	317
CARMEN MORENO ÁLVAREZ	
CITTÀ POSTUME. COSTRUZIONE RETORICA E STRATEGIA ANALITICA NELLE IMMAGINI URBANE DI GABRIELE BASILICO . . . . .	323
MARCO LECIS	

## La cultura y la ciudad

RACCONTARE LA CITTÀ TRA IMMAGINI E PAROLE. RITRATTI URBANI NEI LIBRI FOTOGRAFICI . . . . .	331
ANNARITA TEODOSIO	
FOTOGRAFÍA Y TURISMO. EL REGISTRO DE LO URBANO A TRAVÉS DE FOTÓGRAFOS DE PROYECCIÓN INTERNACIONAL POR LAS ISLAS BALEARES . . . . .	339
MARÍA JOSÉ MULET GUTIÉRREZ	
PARIS N'EXISTE PAS. . . . .	345
MARISA GARCÍA VERGARA	
VISIÓN PANORÁMICA Y VISIÓN PANÓPTICA: MODOS DE VER LA CIUDAD EN EL SIGLO XIX . . . . .	353
BEGOÑA IBÁÑEZ MORENO	
LA MÍSTICA DEL MIRADOR: CIUDADES A VISTA DE PÁJARO. . . . .	361
CARMEN RODRÍGUEZ PEDRET	
DEENCUENTROS. DOS DIBUJOS PARA UNA PLAZA, DE PUIG I CADAFALCH . . . . .	369
GUILLEM CARABÍ BESCÓS	
BARCELONA AND DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN TO THE EYES OF A BAUHAUSLER: URBAN LIFE IN THE PHOTO COLLAGES OF JOSEF ALBERS . . . . .	377
LAURA MARTÍNEZ DE GUEREÑU	
I MEZZI DI TRASPORTO E LA CITTÀ, TRA PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE . . . . .	385
SIMONA TALENTI	
VISIÓN DE LA CIUDAD DE VENECIA EN LOS ESTUDIOS DE EGGLE RENATA TRINCANATO (1910-1998) . . . . .	393
ALESSANDRA VIGNOTTO	
VISIONES LITERARIAS Y PERCEPCIÓN DEL PAISAJE URBANO. EL RECONOCIMIENTO DE VALORES PATRIMONIALES EN LAS VIEJAS CIUDADES ESPAÑOLAS EN LOS AÑOS DEL CAMBIO DE SIGLO. . . . .	399
JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA	
<i>PALINODIA</i> ÍNTIMA DE UNA CIUDAD <i>INDECIBLE</i> . . . . .	405
AARÓN J. CABALLERO QUIROZ	
CIUDADES VISIBLES . . . . .	411
IÑIGO DE VIAR	
ESPACIOS DE LA RESISTENCIA: PARÍS EN RAINER MARIA RILKE . . . . .	419
CAROLINA B. GARCÍA ESTÉVEZ	
CIUDAD DE LETRAS, EDIFICIOS DE PAPEL. UNA IMAGEN LITERARIA SOBRE LA CIUDAD DE ONTINYENT . . . . .	427
DANIEL IBÁÑEZ CAMPOS	
«FEBBRE MODERNA». STRATEGIE DI VISIONE DELLA CITTÀ IMPRESSIONISTA . . . . .	433
FRANCESCA CASTELLANI	
ROMA, RECONOCER LA PERIFERIA A TRAVÉS DEL CINE . . . . .	439
MONTSERRAT SOLANO ROJO	
EL PAISAJE EN LA CIUDAD. EL PARQUE DEL ILM EN WEIMAR VISTO POR GOETHE . . . . .	449
JUAN CALDUCH CERVERA, ALBERTO RUBIO GARRIDO	
LAS <i>CIUDADES INVISIBLES</i> COMO HERRAMIENTA DE ANÁLISIS URBANO . . . . .	457
HELIA DE SAN NICOLÁS JUÁREZ	

## Índice

REPRESENTACIÓN HISTÓRICA, LITERARIA Y CARTOGRÁFICA EN EL PAISAJE URBANO DE TETUÁN ENTRE 1860 Y 1956 . . . . .	465
JAIME VERGARA-MUÑOZ, MIGUEL MARTÍNEZ-MONEDERO	
CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD INDUSTRIAL: IVREA Y TORVISCOSA (ITALIA) . . . . .	473
ÁNGELES LAYUNO ROSAS	
LA CONTRIBUCIÓN ESPAÑOLA AL URBANISMO DE LA CIUDAD DE MILÁN . . . . .	481
MARÍA TERESA GARCÍA GALLARDO	
CULTURAL LANDSCAPES AND URBAN PROJECT. ISTANBUL'S ANCIENT WALLS CASE . . . . .	489
PASQUALE MIANO	
RENOVATIO URBS STOCKHOLM. CONFERRING A PROPER CHARACTER ON A CITY ON THE ARCHIPELAGO . .	497
CHIARA MONTERUMISI	

### SECCIÓN II

#### LA IMAGEN INTEGRADORA.

#### PATRIMONIO Y PAISAJE CULTURAL URBANO

LOS REALES SITIOS: PATRIMONIO Y PAISAJE URBANO. . . . .	507
PILAR CHÍAS NAVARRO	
THE MAUROR LEDGE OF GRANADA. A VISUAL ANALYSIS. . . . .	519
JOAQUÍN CASADO DE AMEZÚA VÁZQUEZ	
EL ORDEN RESTABLECIDO, LA DESCRIPCIÓN DE LOS PUEBLOS RECONSTRUIDOS TRAS EL TERREMOTO DE ANDALUCÍA DE 1884 . . . . .	523
ANTONIO BURGOS NÚÑEZ	
LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA DEL PAISAJE. . . . .	531
BERNARDINO LÍNDEZ VÍLCHEZ	
ARQUITECTURA ETNOGRÁFICA EN EL ENTORNO DE RÍO BLANCO DE COGOLLOS VEGA, GRANADA . . .	539
SALVADOR UBAGO PALMA	
AGRICULTURA FRENTE A LA BANALIZACIÓN DEL PAISAJE HISTÓRICO URBANO. ESTUDIO DE CASOS EN MADRID, BARCELONA Y SEVILLA. . . . .	547
DAVID ARREDONDO GARRIDO	
LOS ESPACIOS DE LA MEMORIA (Y DEL OLVIDO) EN LA CIUDAD Y SUS DISCURSOS NARRATIVOS: CREACIÓN, TRANSFORMACIÓN, REVITALIZACIÓN, TEMATIZACIÓN . . . . .	561
IGNACIO GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ	
APUNTES SOBRE CIUDADES POSTBURBUJA: LOS COMUNES URBANOS EN BARCELONA . . . . .	569
CARLOS CÁMARA MENOYO	
CIUDADES DE LA MEMORIA. CINCO DEPÓSITOS DE BARCELONA . . . . .	579
ANA ISABEL SANTOLARIA CASTELLANOS	
A TRAVÉS DEL CALEIDOSCOPIO. EL PAISAJE URBANO EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA . . . . .	587
FRANCISCO FERNANDO BELTRÁN VALCÁRCEL	



## La cultura y la ciudad

LA CONSERVACIÓN DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD HISTÓRICA. EL ESTUDIO DEL COLOR EN LA CARRERA DEL DARRO . . . . .	595
CARMEN MARÍA ARMENTA GARCÍA	
PAISAJES VELADOS: EL DARRO BAJO LA GRANADA ACTUAL . . . . .	603
FRANCISCA ASENSIO TERUEL, FRANCISCO JOSÉ IBÁÑEZ MORENO, ANTONIO GARCÍA BUENO	
UNA IMAGEN ANÓNIMA, UNA ESCENA URBANA, UN TROZO DE HISTORIA. ESTRATEGIAS FLUVIALES EN LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA . . . . .	611
JOSEMARÍA MANZANO JURADO, SANTIAGO PORRAS ÁLVAREZ	
GRANADA: CIUDAD SIMBÓLICA ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XVIII . . . . .	619
NURIA MARTÍNEZ JIMÉNEZ	
LA INFLUENCIA DE LA PIEDRA DE SIERRA ELVIRA EN LA CONFIGURACIÓN URBANA DEL CASCO HISTORICO DE GRANADA . . . . .	625
IGNACIO VALVERDE ESPINOSA, IGNACIO VALVERDE-PALACIOS, RAQUEL FUENTES GARCÍA	
EL SACROMONTE: PATRIMONIO E IMAGEN DE UNA CULTURA . . . . .	633
ANTONIO GARCÍA BUENO, KARINA MEDINA GRANADOS	
LA IMAGEN DE LA ALCAZABA DE LA ALHAMBRA. . . . .	641
ADELAIDA MARTÍN MARTÍN	
LA GRAN VÍA DE COLÓN DE GRANADA: UN PAISAJE DISTORSIONADO . . . . .	651
ROSER MARTÍNEZ-RAMOS E IRUELA	
EL CONFINAMIENTO DEL PAISAJE DE LA ALHAMBRA EN SU PERÍMETRO AMURALLADO. . . . .	659
ALEJANDRO MUÑOZ MIRANDA	
TRAS LA IMAGEN DEL CARMEN BLANCO . . . . .	667
ESTEBAN JOSÉ RIVAS LÓPEZ	
LA ALCAICERÍA DE GRANADA. REALIDAD Y FICCIÓN. . . . .	673
JUAN ANTONIO SÁNCHEZ MUÑOZ	
LA UNIVERSIDAD DE GRANADA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX: CULTURA, PATRIMONIO E IMAGEN DE CIUDAD. . . . .	681
MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA	
EL AGUA OCULTA. CORRIENTES SUBTERRÁNEAS Y SACRALIZACIÓN TERRITORIAL EN LA GRANADA DEL SIGLO XVII . . . . .	689
FRANCISCO ANTONIO GARCÍA PÉREZ	
INVENTARIO DE UNA CIUDAD IMAGINARIA . . . . .	701
JUAN DOMINGO SANTOS	
NUEVA YORK-REIKIAVIK. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE DOS MODELOS URBANOS . . . . .	709
JOSÉ MIGUEL GÓMEZ ACOSTA	
CONTRAPOSICIONES EN LA FOTOGRAFÍA DEL PAISAJE URBANO: EL VALOR ESTÉTICO FRENTE AL VALOR DOCUMENTO. . . . .	717
JUAN FRANCISCO MARTÍNEZ BENAVIDES	
JULIO CANO LASSO: LA CIUDAD HISTÓRICA COMO OBRA DE ARTE TOTAL . . . . .	723
JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ GONZÁLEZ, MIGUEL CENTELLAS SOLER	

## Índice

EL ESPACIO INTERMEDIO COMO CONSTRUCTOR DE LA IMAGEN DE LA CIUDAD. . . . .	731
RAQUEL MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA ECHARTE RAMOS	
CITY OVERLAYS. ON THE <i>MERCAT DE SANTA CATERINA</i> BY EMBT . . . . .	739
SEBASTIAN HARRIS	
LA BARCELONA DEL GRUPO 2C. L'IMMAGINE DI UN LAVORO COLLETTIVO. . . . .	747
FABIO LICITRA	
LOS JARDINES DE J.C.N. FORESTIER EN BARCELONA: UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA SOBRE EL IMPACTO DE SUS REALIZACIONES EN LA IMAGEN DE LA CIUDAD. . . . .	755
MONTSERRAT LLUPART BIOSCA	
BARRIO CHINO. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LOS BAJOS FONDOS DE BARCELONA . . . . .	761
CELIA MARÍN VEGA	
NUEVA YORK 1960: EL PAISAJE SOCIAL. CHICAGO 1950: ARQUITECTURA MODERNA PARA UNA SOCIEDAD AVANZADA. . . . .	767
RAFAEL DE LACOUR	
PAISAJE URBANO Y CONFLICTO: ESTUDIOS DE IMPACTO VISUAL EN ÁREAS HISTÓRICAS PROTEGIDAS ALEMANAS (COLONIA, DRESDE) Y EUROPEAS (ESTAMBUL, VIENA) . . . . .	775
DANIEL DOMENECH MUÑOZ	
PAISAJE HISTÓRICO URBANO Y ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: EXPERIENCIAS EUROPEAS Y COMPARATISMO. . . . .	781
ADELE FIADINO	
CONTRIBUCIÓN DE LA VEGA COMO PAISAJE CULTURAL AL PATRIMONIO DE GRANADA LA PROBLEMÁTICA ACTUAL DE SUS RELACIONES . . . . .	787
EDUARDO ZURITA Povedano	
ANÁLISIS DE UNIDADES DE PAISAJE CULTURAL URBANO RESULTADO DE LA LEY DEL GRAN BERLÍN DE 1920 . . . . .	795
FRANCISCO JOSÉ FERNÁNDEZ TORRES, MARÍA LUISA MÁRQUEZ GARCÍA	
PASADO, PRESENTE Y FUTURO DEL LITORAL MARROQUÍ. DAR RIFFIEN . . . . .	805
ALBA GARCÍA CARRIÓN	
LAS HUELLAS Y PAVIMENTOS DE LA ACRÓPOLIS. . . . .	813
JOSÉ FRANCISCO GARCÍA-SÁNCHEZ	
PAESAGGI INUMANI: I SILOS GRANARI COME MONUMENTI. . . . .	821
ANTONIO ALBERTO CLEMENTE	
ESPACIOS DE REACCIÓN. LA RUINA INDUSTRIAL EN EL PAISAJE URBANO. . . . .	827
YESICA PINO ESPINOSA	
LANDSCAPE AND CULTURAL HERITAGE: TECHNIQUES AND STRATEGIES FOR THE AREA DEVELOPMENT . . .	835
MARIA ANTONIA GIANNINO, FERDINANDO ORABONA	
MANINI Y SINTRA: APORTACIONES AL ÁMBITO DEL PAISAJE . . . . .	841
IVÁN MOURE PAZOS	

SECCIÓN III

LA CULTURA Y LA CIUDAD / LA CULTURA EN LA CIUDAD

CIUDAD HISTÓRICA Y EVENTOS CULTURALES EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN . . . . .	851
JUAN CALATRAVA	
CIUDAD Y TRIBU: ESPACIOS DIFERENCIADOS E INTEGRADOS DE LA CULTURA POLÍTICA. REFLEXIONES ANTROPO-URBANÍSTICAS SOBRE FONDO MAGREBÍ . . . . .	863
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD	
MUSEO E/O MUSEALIZZAZIONE DELLA CITTÀ . . . . .	875
DONATELLA CALABI	
VENEZIA E IL RAPPORTO CITTÀ-FESTIVAL . . . . .	881
GUIDO ZUCCONI	
EL OCASO DE LA PLAZA DE BIBARRAMBLA COMO TEATRO . . . . .	887
JUAN MANUEL BARRIOS ROZÚA	
ALGUNAS LECCIONES DE LUGARES CON ACONTECIMIENTOS ASOCIADOS. . . . .	897
JOAQUIN SABATÉ BEL	
LA RICONVERSIONE DELLE CASERME ABBANDONATE IN NUOVI SPAZI PER LA CITTÀ . . . . .	909
PAOLO MELLANO	
LA FACHADA MONUMENTAL, TELÓN DE FONDO Y OBJETO ESCENOGRÁFICO . . . . .	917
MILAGROS PALMA CRESPO	
AGUA Y ESCENOGRAFÍA URBANA. REALIDAD E ILUSIÓN EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES . . . . .	929
FRANCISCO DEL CORRAL DEL CAMPO, CARMEN BARRÓS VELÁZQUEZ	
EL ESPACIO PÚBLICO COMO CONTENEDOR DE EMOCIONES. . . . .	941
JUAN CARLOS REINA FERNÁNDEZ	
UNA INTERPRETACIÓN DE LA CIUDAD DESDE LA PERSPECTIVA DE LA CULTURA INMATERIAL DE LAS FIESTAS POPULARES . . . . .	949
LUIS IGNACIO FERNÁNDEZ-ARAGÓN SÁNCHEZ	
CULTURAL EVENTS, URBAN MODIFICATIONS. VENICE (ITALY) AND THE MODERNITY . . . . .	957
FABRIZIO PAONE	
LA CITTÀ DEL TEATRO DE GIORGIO STREHLER . . . . .	965
JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ, ANTONI RAMÓN GRAELLS	
INNOVANDO LA TRADICIÓN: LOS JARDINES Y TEATRO AL AIRE LIBRE DEL GENERALIFE. UN DISEÑO DE FRANCISCO PRIETO-MORENO PARA EL FESTIVAL DE MÚSICA Y DANZA DE GRANADA. . . . .	973
AROA ROMERO GALLARDO	
UNA FIESTA MÓVIL. LA IMAGEN DE SEVILLA EN LA OBRA DE ALDO ROSSI . . . . .	981
VÍCTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ	
EL GRAN ACONTECIMIENTO CULTURAL DEL VACÍO Y LA MEMORIA EN EL ESPACIO COLECTIVO DE LA CIUDAD . . . . .	989
MARA SÁNCHEZ LLORENS, MIGUEL GUITART VÍLCHES	

## Índice

HACER CIUDAD. ALDO ROSSI Y SU PROPUESTA PARA EL TEATRO DEL MUNDO . . . . .	997
Laura Sordo Ibáñez	
SANTIAGO DE COMPOSTELA, HISTORIA Y PROGRESO. EL XACOBEO COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMACIÓN URBANA . . . . .	1005
Ricardo Hernández Soriano	
<i>GIRONA TEMPS DE FLORS: CULTURA E TURISMO</i> . . . . .	1013
Nadia Fava	
ARQUITECTURA E IDENTIDAD CULTURAL. EXPERIMENTACIONES CONTEMPORÁNEAS EN LA CIUDAD DE GRAZ . . . . .	1021
Emilio Cachorro Fernández	
EXPERIENCIAS DE UNA CAPITALIDAD CULTURAL QUE NO FUE EL CASO MÁLAGA 2016. . . . .	1033
Ignacio Jáuregui Real – Daniel Rincón de la Vega	
ROMA, CA. 1650. EL CIRCO BARROCO DE LA PIAZZA NAVONA. . . . .	1039
Julio Garnica	
PATRIMONIO Y PAISAJE TEATRAL URBANO. LA PLAZA DE LAS PASIEGAS EN GRANADA . . . . .	1047
Carmen Barrós Velázquez. Francisco del Corral del Campo	
LA VILLE RADIEUSE: UNA CIUDAD, UN PROYECTO, UN LIBRO DE LE CORBUSIER. UN JUEGO. . . . .	1055
Jorge Torres Cueco, Clara E. Mejía Vallejo	
LA BERLINO DI OSWALD MATHIAS UNGERS . . . . .	1063
Annalisa Trentin	
PANORAMI DIFFERENTI PER LE CITTÀ MONDIALI . . . . .	1071
Ugo Rossi	
METODO PARA VISIBILIZAR LA CULTURA DE LA CIUDAD: MONUMENTALIZAR INFRAESTRUCTURAS . . . . .	1077
María Jesús Sacristán de Miguel	
ANTIGUOS ESPACIOS CONVENTUALES, NUEVOS ESCENARIOS CULTURALES. APROXIMACIÓN A SU RECUPERACIÓN PATRIMONIAL . . . . .	1085
Thaïs Rodés Sarrablo	
EFICIENCIA ENERGÉTICA Y CULTURA URBANA: LA CIUDAD COMO SISTEMA COMPLEJO . . . . .	1091
Rafael García Quesada	
STORIA DI UNA RIQUALIFICAZIONE URBANISTICA AD ALGHERO. LO QUARTER: DE PERIFERIA A CENTRO CULTURALE . . . . .	1097
Angela Simula	

## EL PARÍS MODERNO DE CHARLES BAUDELAIRE Y WALTER BENJAMIN

ANTONIO PIZZA

Walter Benjamin, redactó en 1927 un breve ensayo en colaboración con Franz Hessel, titulado *Passagen*: se trataba de una descripción de los *passages* parisinos, interpretados como lugares privilegiados de concreción de fantasmagorías urbanas.

Claramente, un preludio de lo que se tradujo en los reiterados estudios sobre la ciudad de París, que acompañaron al filósofo alemán hasta su trágica muerte, con el objetivo —nunca alcanzado— de llegar a la realización de un verdadero libro sobre la capital francesa. Una frustrada «obra magna» en la que la estructura de la ciudad y su fenomenología más general se interpretaban como nudos conceptuales esenciales para la comprensión de la modernidad del siglo XIX.

Será a partir de 1935 cuando Benjamin comenzó a enfocar una parte sustancial de este anhelado libro, que durante las diversas vicisitudes<sup>1</sup> de su escritura fue adquiriendo un peso cada vez más autónomo: nos referimos al capítulo sobre Charles Baudelaire, considerado por el autor un auténtico *ensayo* de lo que debería haber sido el monumental trabajo del *Passagen-Werk*.

Baudelaire es aquí analizado por Benjamin en sus múltiples facetas de poeta, prosista y crítico de arte, como la figura más apropiada para destacar, en clave lírica o en todo caso artística, los temas decisivos de sus investigaciones sobre lo «moderno»: los bulevares de París del siglo XIX, los grandes almacenes, los *passages*; es decir, los lugares por excelencia de exposición de las «mercancías».

De hecho, para el filósofo alemán, Charles Baudelaire y París cristalizan en una unidad inescindible. Tanto su poesía como su existencia fuera de París formarían parte de otra historia. Y no se trata simplemente de la intromisión efectiva de los *temas* urbanos en el crisis de la creación literaria, sino sobre todo del fuerte condicionamiento recíproco entre los dos ámbitos considerados: los ritmos de la urbe contemporánea se insinúan así en los intersticios de la inspiración y de su traducción métrica, metamorfoseando irreparablemente cuanto se conservaba aún de la tradición.

«París llegará a ser, con Baudelaire, el objeto poético específico correspondiente a una poesía cuyo arte no ofrece patria alguna sino, antes bien y en mayor medida, la mirada que arroja el alegórico al encontrarse frente a la ciudad: la mirada de su extrañamiento»<sup>2</sup>.

1. Una descripción muy detallada de estos hechos, así como de la disputa ideológica mantenida al respecto entre Adorno y Benjamin, se encuentra en: Giorgio Agamben, «Introduzione», en Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lírico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza, 2012, pp. 7-18.

2. Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX», en *Baudelaire*, Madrid, Abada editores, 2014, p. 253.

Por otro lado, los propios escritores franceses, habituados a referirse al ambiente natural como fuente principal de inspiración y de tradicional *mitopoyesis*, sólo en el siglo XIX comenzarán a prestar una mayor atención al contexto artificial, visto como lugar de una segunda e ineludible *naturalaleza*. La ciudad de París se transformará así en un referente inevitable de la narración o de la imaginación poética, como atestiguan —entre otras— las obras de Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola, Honoré de Balzac o Théophile Gautier.

De cualquier forma, casos literarios que ejercieron sobre Baudelaire una segura influencia fueron el de Nicolas-Edme Rétif y el de Louis-Sébastien Mercier.

«La escuela de Rétif bebe, pero es ya una escuela de parias, de un mundo subterráneo. Un Mercier anciano es hallado en la *rue du Coq-Honoré*; Napoleón se monta sobre el siglo XVIII, Mercier está un poco ebrio y dice que ya *sólo vive por curiosidad*»<sup>3</sup>.

Nicolas-Edme Rétif —llamado de la Bretonne—, narrador francés conocido en el París de finales del siglo XVIII, tanto por el realismo licencioso de sus relatos como por una vida desordenada y provocadora, en su obra —*Les Nuits de Paris ou le spectateur nocturne* (1788-1794, catorce tomos)— describía las peripecias de un *flanêur* de la época asimilado a un «búho»: metáfora ésta que indica un acercamiento principalmente nocturno al ambiente urbano, del que se ponen en evidencia los lados tenebrosos y misteriosos, afirmando sin embargo la inevitable fascinación que semejante dimensión de la sombra puede llegar a provocar en los habitantes de una gran ciudad.

Por encima de todo, Rétif asociaba la existencia del artista parisino, ex-céntrico por definición, con la «multitud», advirtiendo en esta experiencia una embriagadora sensación de libertad; este autor permite que la realidad de la vida entre de manera prepotente en la literatura y rompe los gastados esquemas receptivos o los criterios «ennoblecadores» del arte tradicional, privilegiando un esquema comunicativo basado en la inmediatez.

Además, París se presenta en sus páginas como un enclave privilegiado en el que subsiste una imprescindible relación causa-efecto entre sus «excesos» y su grandeza: «Lugar de delicias y de horror, abismo inundo en el que desaparecen generaciones enteras y, al mismo tiempo, templo augusto de la santa humanidad».

La segunda referencia del texto citado de Baudelaire es a Mercier; quien en su *Tableau de Paris* (1782-1788) aspira a describir, no tanto la capital de las piedras y de los monumentos, como las situaciones existenciales más corrientes, las costumbres, las actitudes y los modos de vida de la ciudad contemporánea, adentrándose en el París pobre, el del populacho, sobre el que planea siempre una sensación de peligro.

En el campo literario, el *tableau* («cuadro», «tabla»), cuya tradición preexiste a la experiencia lírica baudelaيرية, parece la versión más adecuada, como moderna hipotiposis,

3. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes II*, a cargo de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1976, p. 272. Es conocido el proyecto, por parte de Baudelaire, de realizar un ensayo sobre Mercier que, sin embargo, no llegó nunca a realizarse. Se encuentran noticias de estas intenciones en sendas cartas a Arsène Houssaye del 15 de Mayo de 1862, y a madame Aupick del 10 de Agosto de 1862; véase Charles Baudelaire, *Correspondance II*, a cargo de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1973, pp. 245 y 254. En la carta a madame Aupick se lee lo siguiente: «Tengo un libro muy bello que llevarte; además, estoy realizando un gran trabajo sobre el siguiente tema: Segundo Tableau de Paris por Sébastien Mercier, París durante la Revolución del 93, hasta Bonaparte. Es maravilloso».

para fijar la impresión, el acontecimiento cambiante, la temporalidad discontinua propia de un contexto «metropolitano», en su calidad de cristalización de una fugacidad velozmente esbozada por la composición poética.

El epígrafe que Mercier utiliza para el quinto volumen (*Variété, mon sujet t'appartient*<sup>4</sup>) es indicativo de su opción peculiar: el escritor, invalidando la legitimidad de cualquier versión preconcebida, se atreve aquí a descender hacia los meandros más infectos de la aglomeración urbana, como un aventurero explorador de la multiplicidad de lo artificial. Le interesarán todo tipo de individuos, sin distinción de clase ni de ningún otro género; se propone entonces ser el «el ojo» de sus lectores, que nunca osarían ir a los lugares en los que él, temerariamente, se adentra.

Así pues, al contrario de lo que ocurre en los demás textos sobre París, entre los que hay que citar las numerosas guías turísticas del momento, el autor no se ve llevado por ningún impulso de glorificación de lo existente ni de confirmación de una convención interpretativa, sino que se deja simplemente transportar por sus *piernas*, para poder alcanzar los lugares más impensables y abyectos, enfrentándose con un París «eventual» y, sobre todo, «momentáneo».

En sus doce tomos, Mercier se limita, en definitiva, a transcribir cuanto ve: desde panorámicas generales hasta incursiones en los más nimios detalles urbanos; y en una ciudad tan proteiforme, habrá que ser conscientes de que también los comportamientos, los locales de moda, la manera de vestir y los gustos literarios cambian sin pausa.

Dentro de la caótica maraña de la capital francesa, Mercier no aprecia en absoluto motivos de desesperación o de condena; más bien manifiesta la aceptación de su imprescindible —aunque inaprensible— «vitalidad», de unas contradicciones desconocidas en las aglomeraciones del pasado.

En efecto, la adhesión fiel del intérprete a la irreductible multiplicidad de los acontecimientos es algo que llega con Mercier a una suerte de punto conclusivo, en cierto sentido prebaudelairiano: en su caso, en efecto, el escritor conserva todavía la confianza en la capacidad de control sobre lo real, en una actitud de dominio desde la cual organizar la dispersa acumulación de estímulos que ofrece el ambiente urbano. Pero, a partir de ese momento, será casi inevitable la imposición del fragmento, del quebrantamiento perceptivo de las experiencias, de la dispersión semántica como destino de los sujetos que habitan la gran ciudad.

París se leerá desde entonces como la caterva metropolitana de las mil experiencias; entidad compleja, configurada como un auténtico caleidoscopio, donde al observador atento se le permite vagar entre formas de vida discordantes y enriquecedoras, impregnándose del enérgico frenesí de las multitudes y al mismo tiempo degustando el retiro en una productiva soledad.

«Mercier es el primero en ser consciente de todo lo que es la gran ciudad. (...) Pensar la ciudad significa primero percibirla en términos de legibilidad. Así, la ciudad se presenta como una fisonomía legible. (...) El verdadero objeto de Mercier es la 'fisonomía moral de esta capital gigantesca'»<sup>5</sup>.

4. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 12 vols., Amsterdam, 1782-1788; referencias a sus textos se pueden encontrar en Michel Delon, *Paris le jour. Paris la nuit*, Paris, Laffont, 1990; véase también: Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris as revolution. Writing the 19th Century City*, University of California Press, 1994.

5. Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 86.

Paralelamente a la proliferación de tomos marcados por aproximaciones *fisiológicas*, se publicarán en estos años un gran número de «guías», turísticas o literarias, sobre París. Debidas a la ya notable afluencia de extranjeros, en estas obras se reconoce la satisfacción de una instancia común: la de poder contemplar la complejidad urbana sin sucumbir al atávico deseo de imponer un centro autoritario, en condiciones de reconstituir jerárquicamente —según discriminantes políticas, estéticas y morales— un conjunto ya disgregado.

«*Le livre des cent-et-un, Les français peints par eux mêmes, Le diable à Paris o La grande ville* gozaron de los favores de la capital no por casualidad al mismo tiempo que los panoramas. Estos libros consisten en una especie de esbozos individuales que, con su anecdótico revestimiento, imitan el primer término plástico que era propio de aquellos panoramas, así como, con su fondo informativo, el muy tenso trasfondo que aquéllos tenían. (...) Era el traje de salón de una escritura que de suyo estaba destinado a la venta callejera»<sup>6</sup>.

La visión panorámica de 360 grados que estos trabajos pretenden ofrecer se adapta a la desorientación generada por una entidad urbana tentacular y metamórfica, cuya extensión impresiona por la desproporción de sus escalas de grandeza, y que resulta difícil de encuadrar en los parámetros de la ciudad «a la medida del hombre».

Estas obras con pretendida finalidad «orientativa» ya no son capaces, por tanto, de perfilar caminos seguros o itinerarios exclusivos: intentan más bien plantear «sugerencias», válidas para captar tan sólo algunos de los senderos potenciales en semejante laberinto isótropo, y en el que en todo caso corresponderá al usuario reconstruir un recorrido personal propio, individualizando una dirección para él «significativa».

De algún modo, la ciudad del siglo XIX parecería exigir sin falta lo que, siguiendo una metáfora, podríamos definir como una «vista desde lo alto»<sup>7</sup>: mecanismo típico de adaptación a un ensanchamiento de los confines físicos de lo construido, definitivamente fuera del alcance de los medios naturales de la visión. La amplitud del territorio urbano, en definitiva, ya no se podrá medir desde la cima de un campanario gótico, por elevado que éste sea; el rayo visual, aunque potente, quedaría aplastado por la limitada altitud del punto de vista.

La multiplicidad de globos aerostáticos y la propia erección de la Torre Eiffel suplantarán, en efecto, a los instrumentos tradicionales de la proyección panorámica, mientras que, en el mundo imaginario, también la literatura sobre la ciudad intentará configurar una perspectiva «a vuelo de pájaro», más apropiada para interpretar el caos descompuesto de la realidad, contra el cual choca todo esfuerzo de comprensión.

Uno de los momentos culminantes de la relación entre «Baudelaire» y «París», como dialéctica perpetua nutrida de sentimientos dobles y estructurada sobre una ambigüedad irresoluble, será la composición poética, incompleta, que debería haber cerrado como epílogo la edición de 1861 de *Les Fleurs du Mal*.

Relacionada normalmente con el conjunto de las prosas de *Le Spleen de Paris* (1855-1864), en realidad estaba prevista su ubicación al terminar los escritos en verso<sup>8</sup>, como

6. Walter Benjamin, «El flâneur», en *Baudelaire*, Madrid, Abada editores, 2014, p. 67.

7. Recordemos aquí el famoso «Paris à vol d'oiseau» en *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo.

8. Véase la reconstrucción hecha por Claude Pichois en Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, cit., p. 1175, que se remite a un esclarecedor testimonio del propio Baudelaire en una carta a Poulet-Malassis, fechada



dedicatoria final al tema lírico por excelencia, configurándose así como una especie de síntesis de sus pensamientos.

Aparece en este texto<sup>9</sup> la colocación «sobre elevada» del autor: «...he subido a la montaña / desde donde se puede contemplar la ciudad en su amplitud / hospital, lupanar, purgatorio, infierno, presidio, / donde toda enormidad florece como una flor.» Y esta elevación no se corresponde en Baudelaire tanto a la identificación de un «apoyo» —por metafórico que sea— desde el cual poder observar mejor, panorámicamente, los vicios y las virtudes de su capital, como a la necesaria determinación de una *distancia*.

El reforzamiento de un ámbito de separación entre el «yo» y el «otro distinto del yo» sirve, por un lado, para hacer más inteligible la experiencia, pero contribuye, por otro, a concretar un extrañamiento fundamental: en sentido literal, la *alienación* del hombre contemporáneo.

Esta ciudad diabólica, completamente feminizada («quería embriagarme de esa enorme prostituta / cuyo encanto infernal me rejuvenece sin cesar.»), también se convierte, sin embargo, en la destinataria de un sentimiento de amor; el que hace prorrumpir a Baudelaire en el conocido oxímoron: «te amo, ¡o capital infame!».

Paradójica declaración, incomprensible para «los vulgares profanos», a continuación de la cual el autor enumera una serie atributos de esta ciudad, que llaman a justificar su doble actitud interpretativa: nos adentramos así en una oda a «tu gusto por lo infinito», a «tus arrabales melancólicos», a «tus monumentos altivos a los que se agarran las brumas», a «tus cúpulas de metal que el sol inflama», a «tus mágicos adoquines alzados como fortalezas».

Llegando al supuesto final, el poeta se ensimisma en el papel de un químico, dotado de la capacidad casi sobrenatural de transmutar en «valor» ese barro:

«...oh, sed testigos de que he cumplido con mi deber / como un perfecto químico y como un alma santa. / Porque de cada cosa he extraído la quintaesencia, / tú me has dado tu barro y yo he hecho de él oro»<sup>10</sup>.

Respecto de esta ciudad, en resumen, Baudelaire mantiene con insistencia una actitud bifronte, un sentimiento constantemente agitado entre la nostalgia del «ya no» y la asimilación activa de las contradicciones contemporáneas; predisposición que le permite descifrar y analizar fenomenológicamente las formas de la convivencia humana en el París de los años sesenta.

Entre ellas, por ejemplo, la *flânerie* acaba adquiriendo un papel destacado, ejercitándose principalmente a lo largo de las nuevas avenidas trazadas por el Barón Haussmann, llevando a cabo un auténtico «aprendizaje visual».

No es casual, por lo demás, que la *flânerie* haya sido —en un pasado próximo— connatural a los *passages*, a aquellas típicas galerías de vidrio que desaparecerán casi por completo como consecuencia de las obras haussmannianas. El *passage* es un eje de comunicación que pertenece

---

aproximadamente en julio de 1860: «Trabajo en *Les Fleurs du Mal*. En muy pocos días tendréis vuestro paquete, y el último fragmento o epílogo, dirigido a la ciudad de París, os asombrará a vos mismo, si es que puedo llevarlo a buen fin (en tercetos retumbantes)».

9. Charles Baudelaire, «*Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861*», *Ibid.*, pp. 191-192.

10. *Ibid.*, p. 192.

a las vísceras de lo construido encarnando, sin embargo, una inextricable ambigüedad: la de ser al mismo tiempo un exterior y un interior, calle y casa, público y privado.

Su consustancial «interioridad» vuelve autónomos los *passages* de los edificios que los albergan, otorgándoles un aura indudablemente onírica, enriquecida por las estructuras de hierro y cristal. Enmarcado en un dibujo de conjunto laberíntico, hasta cierto punto alternativo a la trama «consciente» de calles y recorridos al aire libre, el pasaje parece anular la idea de principio y de final.

De usuario, el paseante se convierte de forma natural en auténtico habitante de estos espacios, realizando un *tránsito* ilimitado cuya finalización no resulta a menudo perceptible; y en este permanecer en un ambiente que se define, precisamente, como «pasaje» o «umbral», se encuentra representada una oportuna metáfora de lo moderno.

Walter Benjamin se refiere de manera privilegiada al significado que encierran las experiencias humanas ensayadas en estas catacumbas de la modernidad; su exégesis se convierte en imprescindible:

«... el ambiente de un pasaje. El mundo orgánico y el inorgánico, las bajas necesidades y el lujo descarado, entran en la relación más contradictoria; la mercancía cuelga o se amontona con un revuelo tan desenfadado como las imágenes de los sueños más movidos. Paisaje arcaico del consumo. El comercio y el tráfico son los dos componentes de la calle. Ahora bien, para el pasaje el primero casi ha desaparecido, y su tráfico es rudimentario. Es sólo lasciva calle del comercio, hecha solamente para despertar los instintos»<sup>11</sup>.

«Si el pasaje es la forma clásica del interior, en cuya calidad se representa la calle al *flâneur*, su forma comercial de decadencia son los grandes almacenes, para el *flâneur* la última comarca. Si al principio la calle se había convertido en interior, este interior ahora se convierte en calle, y vaga por el labirinto de las mercancías como lo hacía antes por el laberinto urbano»<sup>12</sup>.

El *flâneur*, por otro lado, representa una clase de usuario de la ciudad que por primera vez rompe los límites de las compartimentaciones sociales.

En efecto, «navega» por todo el territorio urbano, atraviesa diferentes barrios, se encuentra a sus anchas entre prostitutas y damas de la aristocracia, confrontándose principalmente con la ciudad «pública»; es decir, con todas esas situaciones nuevas que, con respecto a la urbe clásica, permitían la apertura de dimensiones más amplias de uso del espacio urbano: naturalmente la calle, pero también los jardines, los parques, las plazas, los cafés, con una clara preferencia por el aire libre.

¿Qué puede hacer un «perdedor del tiempo» en el seno de una sociedad cada vez más organizada sobre los ritmos de la producción y de la economía monetaria? Entre la lentitud paquidérmica del pasado y las rocambolescas mutaciones del presente, sólo está en situación de oponer el tiempo improductivo del «contemplador»<sup>13</sup> que vuelve obstinadamente sobre

11. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Akal, Madrid, 2005, p. 825.

12. Walter Benjamin, «El flâneur», op. cit., p. 91.

13. Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 336: «Baudelaire era mal filósofo, aunque mejor teórico en cuestiones artísticas, sin embargo no tenía igual como contemplador. De su vena contemplativa procede la repetición de los motivos, la seguridad con que rechaza todo lo que puede disturbar, la disposición a poner en cada momento la imagen al servicio del pensamiento. El contemplador está en su casa entre las alegorías».

sus motivos ya anacrónicos: definitivamente desplazado, sin instrumentos de intervención, pasa gradual e inexorablemente de ser símbolo de desposesión a dibujar el perfil de un fracaso, donde por su intrínseca incapacidad de dominio debe entenderse también el del conocimiento y del arte.

En esta original cosmología, observa Benjamin, la *flânerie* —como comportamiento arquetípico del ciudadano «espiritualizado»— y la alegoría —como estrategia poética de desgarramiento semántico— concordarán perfectamente, siendo ambos —sin embargo— expresión de un fundamental extrañamiento:

«Es la mirada propia del *flâneur*, la de aquel paseante sin destino cuya forma de vida aún entrevera con cierto brillo de reconciliación la inconsolable y venidera de las gentes que habitan la metrópoli. El *flâneur* aún se alza en el umbral, tanto de la urbe gigantesca como el de la burguesía como clase. Ninguno lo ha vencido todavía y en ninguno se siente como en casa, por lo cual busca asilo al interior de la multitud.»<sup>14</sup>

En el año en que aparecía la primera edición de *Les Fleurs du Mal* (1857), se publicaba en París un libro de grabados de Charles Meryon, dedicados a la ciudad y realizados en su mayor parte entre 1852 y 1854; en el mismo momento en que las grandes transformaciones urbanas, llevadas a cabo por el barón Haussmann, empezaban a convulsionar la sedimentada estratificación de la ciudad histórica.

Baudelaire demostró, en repetidas ocasiones, su ferviente admiración por estas visiones panorámicas de su «querida» / «detestada» capital, por parte de un autor que —según los hermanos Goncourt— realizaba «largos paseos, de noche, para sorprender aquella extrañeza tenebrosa, propia de las grandes ciudades.»

Benjamin, a lo largo de su obra, aludirá repetidamente a esta atracción de Baudelaire:

«...las vistas de París que habían sido grabadas por Meryon, en realidad a nadie impresionaron más que a Baudelaire. (...) Meryon hizo surgir el rostro antiguo de la ciudad, mas sin abandonar ni tan sólo uno de sus adoquines. Tal visión del asunto era a su vez la perseguida sin descanso también por Baudelaire cuando pensaba en la *modernité*. Y por eso admiraba a Meryon así de intensa y apasionadamente.»<sup>15</sup>

Será nuevamente Benjamin, quien citará, con todo lujo de detalle (en su «Obra de los Pasajes»), los párrafos redactados por Baudelaire en su texto sobre el *Salón* de 1859:

«El encanto profundo y complicado de una capital envejecida en las glorias y tribulaciones de la vida (...). Raramente vi representada con mejor poesía la solemnidad connatural a una ciudad inmensa. La majestad de la piedra acumulada, los innumerables campanarios *señalando el cielo con el dedo*, los altos obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento su coalición de humos, los andamios siempre prodigiosos de restauración de monumentos, al aplicar sobre el cuerpo sólido de lo que es en verdad arquitectura su delicada arquitectura en hueco, de una belleza siempre paradójica, al igual que ese cielo tumultuoso, recargado de cólera y de rencor,

14. Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX», en *Baudelaire*, op. cit., p. 253.

15. Walter Benjamin, «La modernidad», *Ibíd.*, p. 129.

la profundidad de perspectivas aumentada por la memoria de los dramas que allí se contienen; ninguno de los complejos elementos que componen siempre el glorioso y doliente decorado que constituye la civilización se había olvidado en absoluto.»<sup>16</sup>

La admiración de Baudelaire por los grabados de Meryon se dirige principalmente hacia el carácter expresivo de la imagen, recortada en sus estratificaciones y sometida a un literal proceso de acumulación. Benjamin comenta:

«Meryon: el mar de casas, las ruinas, las nubes, majestad y fragilidad propias de París»<sup>17</sup>

«La calles parisinas de Meryon: abismos por encima de los cuales, allá en lo alto, ver pasar las nubes.»<sup>18</sup>

Y refiriéndose a un grabado específico de Meyron («*Pont au change*»), he aquí la descripción detallada de Benjamin:

«Meryon está a la altura de la competencia que ya entonces representaba la fotografía; puede que presenciemos en su caso la última vez que lo está un artista gráfico ante la imagen que emite la ciudad. (...) Ese fondo vacío de figuras del *Pont au change* dibujado por Meryon permite ver la fisonomía del 'superpoblado París' de aquella época. Lo que se nos muestra de ese fondo son algunas casas cuya altura se hace muy excesiva en relación a lo angosto de su ancho, uno sobre el cual sólo se abren una o dos ventanas como mucho. Sus vanos caen sobre el espectador como si se tratara de miradas; esas que se nos hacen semejantes a las que tímidamente nos arrojan, con sus ojos vacíos, esos muchachitos larguiruchos que nos encontramos con frecuencia y con gran abundancia en las imágenes que muestran a los pobres de la época, que aparecen siempre intimidados dentro de un espacio reducido, como el de esos bloques de alquiler que nos muestra el grabado de Meryon.»<sup>19</sup>

Hay que recordar que Baudelaire hubiera querido coeditar un libro de poesía y grabados con Meyron, sin que este proyecto pudiera llevarse a cabo, a pesar de los repetidos contactos, también epistolares, entre los dos. Al parecer la pretensión de Meyron, muy enfermo mentalmente, era la de colocar simples subtítulos al pie de sus aguafuertes.

Para Baudelaire, en cambio, éste era un encargo de envergadura y enormemente seductor:

«Y luego Meryon. (...) Delâtre me pide que haga un texto para el álbum. Bueno! Esta es una ocasión para escribir ensueños de diez líneas, de veinte o treinta líneas, sobre bellos grabados, los ensueños filosóficos de un *flâneur* parisino.»<sup>20</sup>

Los grabados de Meryon, más allá de un tono moderadamente crepuscular, «describen» la ciudad mediante detalles en los que se hace manifiesto un principio agregativo. Es justo

16. Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX», en *Baudelaire*, op. cit., p. 268; Benjamin cita también una variante de 1862, de la misma oración: *Ibid.*, pp. 277-78.

17. Walter Benjamin, «Parque central», en *Baudelaire*, op. cit., p. 214.

18. *Ibid.*, p. 237.

19. Walter Benjamin, «Obra de los pasajes — Notas y materiales», *Ibid.*, p. 507.

20. Meryon, Baudelaire, *Paris, 1860. Eaux-fortes sur Paris & 'Les Tableaux parisiens'*, Preface de J. Damade, Paris, Éditions La Bibliothèque, p. 10.

esta secuencia icónica la que impresiona al poeta: una escritura visual de la ciudad que más que caer en el pictoricismo paisajístico incorpora rasgos verídicos sugeridos por la ciencia topográfica o cartográfica, sin decantarse unívocamente por restituciones *objetivas*.

No hay aquí predominio de una narración dramática; más bien, alusión a fuerzas invisibles, enigmáticas, místicas. Su sintaxis figurativa se desarrolla según el modelo de la parataxis, mientras que el «inventario» de Meryon evoca la reiteración, aquella innegable seriación que pertenece de forma determinante al universo urbano.

Significativamente, la ocultación de un discurso interpretativo en el orden de la representación es lo que hermana a Meryon con Guys, aquel «dibujante» reconocido por Baudelaire como el verdadero «pintor de la vida moderna». Ambos, en efecto, son apreciados en su calidad de artistas que aspiran a ofrecer, sin mediaciones, la complejidad existencial de una ciudad *moderna*.

Por otro lado, entre los materiales de referencia de la frustrada relación entre Baudelaire y Meryon, Benjamin cita una carta de Baudelaire a su madre del 4 de marzo de 1860, en la que se ratifica la admiración incondicional del autor hacia «un hombre capaz de dibujar con tranquilidad, situándose encima de un abismo». Es Baudelaire quien habla:

«El personaje enorme y repugnante que viene ahí a servir de frontispicio es una de las figuras que decoran la fachada exterior de *Notre-Dame*. Al fondo, París visto de lo alto. En verdad que no sé cómo demonios es capaz este hombre de dibujar con tal tranquilidad situándose encima de un abismo.»<sup>21</sup>

Se podría decir que aquí Baudelaire casi muestra su «envidia» hacia quien ve capaz de «dibujar con tal tranquilidad situándose encima de un abismo».

En verdad, las diversas actividades de Baudelaire en el mundo de la representación artística —como poeta, prosista o crítico— pese a emplear estructuras lingüísticas diferentes, están emparentadas por una única inquietud: cómo el arte puede, en su inveterada y conflictiva relación con la realidad, tratar de eclipsar una «Angustia atroz y despótica»<sup>22</sup>. Cómo se puede alcanzar un *diálogo* fecundo con las transformaciones del universo urbano (y, en lo específico, las del París revolucionado por los trabajos de reforma del barón Haussmann) sin «sucumbir» frente a semejante agresión, sino aspirando a su sublimación *artística*, a una más decidida reivindicación de los derechos de existencia de la praxis creativa.

La «inutilidad» del arte es asumida integralmente por Baudelaire. En la sociedad parisina del Segundo Imperio ya se han desvanecido tanto los vínculos con los valores tradicionales que antes representaba la cultura (concepciones religiosas, ideologías políticas, creencias existenciales), como la relación de subsistencia con determinadas capas sociales, cuya perpetuidad ideal era garantizada por el rapsoda, que obtenía así al mismo tiempo el sentido —incluso económico— de su supervivencia.

21. Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX», en *Baudelaire*, op. cit., p. 354.

22. «... la Esperanza, vencida / llora, y la Angustia atroz y despótica planta / su negro pabellón en mi cráneo abatido» Charles Baudelaire, «Spleen» (LXXVIII), en *Les Fleurs du Mal*, trad. cast.: *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 304-305.

Baudelaire se moverá constantemente de acuerdo con una óptica de resistencia: consciente del destino ineludible de las transformaciones de la época su obra pretende, no obstante, preservar y mostrar —aunque no sea más que una última vez— el sentido y la vigencia extrema de determinados fundamentos, como «poesía», «arte», «valores».

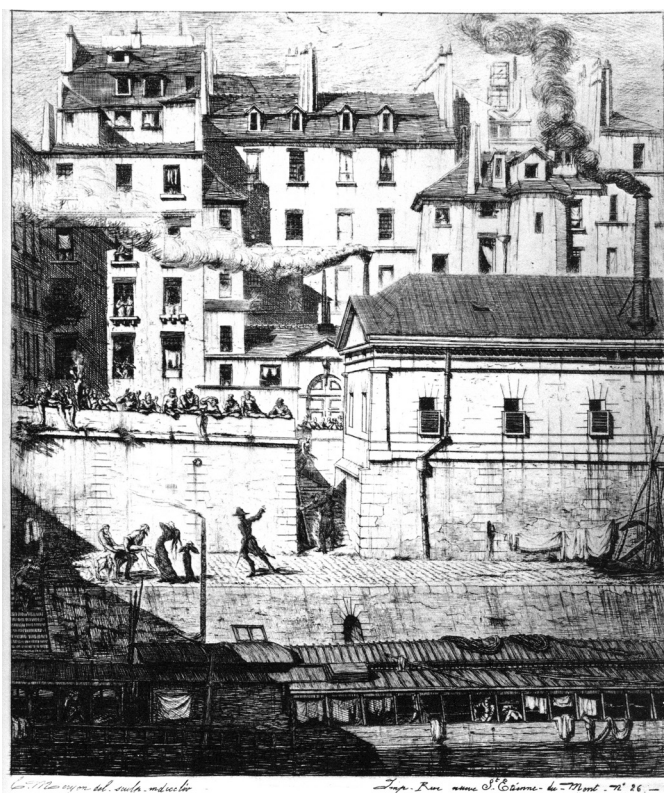
De ahí, ese aroma de «abismo» que impregna indeleblemente muchas de sus creaciones:

«Tanto en lo moral como en lo físico, he tenido de continuo la sensación del abismo, no solamente del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, de la pena, del remordimiento, de lo hermoso, del número...»<sup>23</sup>.

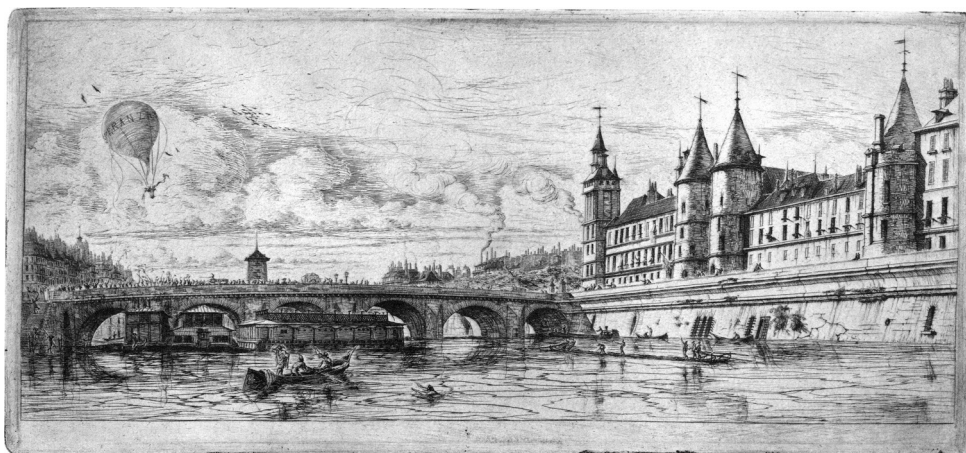


Charles Meryon, *Le Stryge* (cuarto estado), 1853, Yale University Art Gallery  
(Fuente: Charles Meryon, *Prints & Drawings*, catalogue by James D. Burke,  
Yale University Art Gallery, 1974, cat.12)

23. Charles Baudelaire, *Mon coeur mis à nu. Hygiène*, trad. cast: *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*. Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 90.



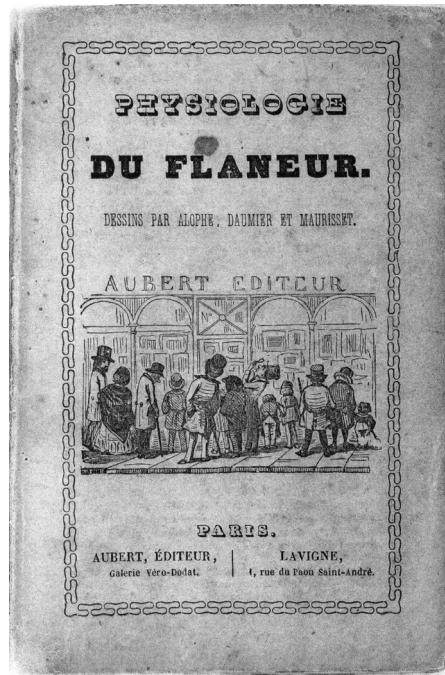
Charles Meryon, *La Morgue* (cuarto estado), 1854, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh (Fuente: Charles Meryon, *Prints & Drawings*, catalogue by James D. Burke, Yale University Art Gallery, 1974, cat.63)



Charles Meryon, *Le Pont-au-Change* (segundo estado), Fogg Art Museum, Harvard University (Fuente: Charles Meryon, *Prints & Drawings*, catalogue by James D. Burke, Yale University Art Gallery, 1974, cat.55)



Paul Gavarni, frontespicio de *Diable à Paris*, vol. I, Paris, 1845



M. Louis Huart, *Physiologie du Flâneur*, Aubert éditeur, Paris, 1841