

Paris: mito de la modernidad*

MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ

*Catedrática de Literatura Universal. Departamento de Filología Española III
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid*

La ciudad es un tópico muy recurrido por la historia literaria. Sin embargo, desde hace ya más de un siglo, este microcosmos se ha convertido en el símbolo de la modernidad, respondiendo con unas categorías ideológico-espaciales muy distintas respecto a la tradición. La ciudad se ha convertido en un espacio hegemónico de tal manera que ha anulado la vieja oposición campo /ciudad en la que el primer elemento suponía la aspiración hacia un lugar de soledad o de remanso, tal y como podemos constatar, por ejemplo, en los *Idilios* de Teócrito o en aquel verso de Virgilio (*Geórgicas*) proclamando: “Viva Palas en las ciudades que fabricamos y hagan mis delicias los bosques”. Un verso muy ilustrativo pues como muchos otros que fluyen por la literatura universal, ponen de manifiesto un concepto fundamental: la ciudad como “locus” de lo artificial y de la actividad (o del negocio), frente al espacio natural, en sus diferentes formas, como aspiración ideal de todo artista y lugar para la recreación intelectual (o del ocio).

Pues bien, esta dicotomía llega hasta los epígonos del siglo XVIII, precisamente cuando en Europa empiezan a manifestarse los primeros síntomas de

* Texto revisado y actualizado de la ponencia presentada en las II Jornadas Arte y Ciudad, Facultad de Ciencias de la Información, UCM, Madrid 23 y 24 de mayo de 2008.

lo que se ha llamado primera revolución industrial, término acuñado por analogía con el de revolución francesa que estallaba en 1789. Y, precisamente revolución, porque la industrialización modificó la sociedad comportando una radical alteración de sus conductas y de aprehensión de la realidad. Esto implicaría, como ha señalado R. Williams (1958) una resemantización de términos como “industria”, “demanda” o “arte”. Así, la industria pasó de ser considerada como destreza o habilidad en algún arte, a designar el proceso de producción no artesano, logrado por mediación de la tecnología. Esto es, la máquina de vapor que, como primera fuente de energía, transformó el sistema de trabajo, el de producción, determinando el triunfo de los conceptos de utilidad, de actividad y de consumo. La vida se transformó determinando una nueva sensibilidad. Se inauguraba la modernidad, término derivado de “modernus” adverbio latino que significaba “ahora” por lo que, como puede deducirse el nuevo tipo de sociedad se instalaba en un presente, en una actualidad, olvidando el pasado y proyectándose hacia el futuro. Pero esta nueva sociedad necesitaba construir sus propios mitos, pues como señala R. Caillois (1938)¹, en cualquier civilización los mitos han respondido a las necesidades humanas más esenciales, por lo que es absurdo suponer que hayan desaparecido. De acuerdo con esta afirmación, se explica cómo la sociedad moderna, con sus características de actualidad y actividad que impulsaba la incipiente industria necesitara hallar un territorio adecuado. Es decir, su espacio mítico, o lo que es lo mismo, el espacio de lo artificial. En suma, la ciudad.

Solo dos ciudades en Europa, en ese momento, podían asumir una función de representatividad mítica: Londres, como capital del país pionero en el proceso de industrialización, y París como escenario de la revolución francesa. Revolución que no olvidemos supuso la liquidación radical y definitiva del Ancien Régime proyectado en todos los órdenes (civil, político y cultural). En este sentido, se explica la razón por la que la capital francesa se alzaría con un protagonismo más acusado respecto a Londres, y cómo en ella se cimentó la transformación hacia un mundo nuevo.

No es casual que críticos como el mencionado R. Caillois, como G. Macchia y sobre todo Walter Benjamin coincidan desde diferentes ópticas y a través de sus ensayos en títulos como “París, mito moderno”, “El mito de París” o “Pa-

¹ R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938.

rís capital del siglo XIX”, respectivamente. Títulos pues que ilustran y ratifican la configuración de París como arquetipo mítico de la modernidad. Diez años después de concluir la revolución francesa surgió una primera necesidad: la remodelación del paisaje urbano de París como espacio representativo de los ideales revolucionarios. Como ejemplo, el memorial del arquitecto ciudadano Cointeraux (1798-99)², pues constituye el antecedente de la reforma urbanística de Haussmann, definitiva para consolidar la ciudad de París como espacio mítico. Y también, como espacio nuevo de comunicación donde se concitan todos los lenguajes artísticos. Se trataba de transformar su geografía de acuerdo con dos criterios: el estético (a través del embellecimiento de la ciudad) y el político-institucional. Su proyecto gravitaba sobre tres puntos ideológicos capitales:

- a) Una reestructuración arquitectónica presidida por los edificios representativos de lo político-administrativo. Es decir, la configuración de un triángulo equilátero central donde se concentraban los edificios institucionales: tres pabellones (Unidad, Libertad e Igualdad)
- b) Una apertura de espacios (abatir muros internos) trazada de tal manera que favoreciera la intercomunicación urbana y,
- c) La configuración de espacios públicos: amplios jardines y paseos jalonados por hileras de árboles.

En definitiva, la incorporación o absorción de lo natural al ámbito de lo artificial (recordemos en este punto el contraste con la arquitectura de la ciudad medieval). Pero quizás, lo más destacable del proyecto es la especial atención a los espacios destinados, como así lo expresa el mencionado arquitecto, a las varias “jouissances de la vie” (café, tiendas, teatros...) como intención de conciliar ocio y actividad mercantil, aspectos que años después constituirán una de las características primordiales de la urbe parisina. París se encaminaba a convertirse desde su topografía, en un microcosmos poliédrico capacitado para acoger a dos millones de habitantes y preparado para reunir multiplicidad de lenguajes, por lo que no extrañan en ese sentido apelaciones a esta urbe como la “Babilonia moderna”. Cointeraux manifestaba abiertamente su

² *Paris tel qu'il étoit à son origine, paris tel qu'il est aujourd'hui*, par le citoyen Cointeraux, a Paris chez l'auteur, rue de l'Université, n.932 en face de la rue Beaune, An VII de la République.

objetivo final: “hacer de París un símbolo universal, cosmopolita, capaz de suscitar la admiración de los extranjeros”. Sin embargo, no cabe duda de que este era el proyecto de un burgués, o lo que es lo mismo, de esa clase que había sostenido e ideado la revolución de 1789, y bajo esta óptica se proyectaba la reforma. Su magnificencia silenciaba las clases más desasistidas, los pobres, a los que sólo se mencionaba de pasada con la única preocupación de ser protegidos de los incendios, catástrofes, por cuanto parece deducirse, frecuentes en la época.

Llega el siglo XIX y cuando lleva ya recorridas casi dos décadas, la geografía parisina se hace escenario del desarrollo industrial absorbiendo un proletariado rural atraído por las nuevas oportunidades que ofrece París y que van a conformar una nueva colectividad urbana: La “foule”, las masas. Pero lo más importante es la conciliación o interrelación, insólita hasta ahora, entre arte e industria que refuerza la hegemonía del artificio.

El primer símbolo arquitectónico de esta alianza son los célebres “pasajes”, que constituyen el primer símbolo arquitectónico de esta alianza y desde el principio serían el objeto de contemplación de sus habitantes. Una guía ilustrada de París, nos recuerda W. Benjamin³, los describe como

reciente invención del lujo industrial, constituidos por pasillos flanqueados por mármol y rematados en su altura por una bóveda de cristal de donde recibían la luz.

Bóveda sostenida por un entreverado de hierro y cristal, dos materiales en los que se fundamenta la estética arquitectónica de la época. Esta novedosa tipología de la arquitectura urbana representa entonces una de las vertientes de lo artificial: un microcosmos multicolor destinado al comercio, a la exhibición de mercancías y, por consiguiente al consumo, pues los pasillos se colman de comercios que ofrecen su variedad de productos. Un espacio que también se empieza a definir como ámbito de la comunicación persuasiva, de la publicidad, y con ello la aparición de un nuevo término “la réclame”. Los “pasajes”, donde aparece por primera vez la iluminación de gas son una de las formas de una nueva vida y una de las diversas creaciones de carácter eco-

³ W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982.

nómico y técnico que construye el siglo XIX que W. Benjamin define como la conformación de un universo fantasmagórico.

La modernidad es también una civilización de la imagen. París se va definiendo entonces como un narciso que deseoso de conocer su aspecto intenta contemplar su propia imagen. Esta actitud autorreflexiva encuentra el instrumento utópico en los panoramas, una expresión artística de la revolución industrial que reúne pintores y técnicos y que consiste en gigantescas pinturas circulares con una visión central de 360 grados que los espectadores contemplaban situados sobre una plataforma. Es una de las modalidades de la cultura visual, mezcla de arte plástico y técnica que un público heterogéneo podía contemplar. Una forma también de espectáculo, es decir una de esas manifestaciones de las "jouissances de la vie" que citamos con el arquitecto Cointeraux. Entre sus variados contenidos figuran los paisajes urbanos y con ellos los parisinos, como los construidos por Prévost cuya fama se hizo universal. El panorama, que se extendería por Europa y el continente americano, venía también a satisfacer la curiosidad, el deseo de descubrimiento y de saber de los habitantes urbanos. De este deseo se contagió la literatura con una fórmula que Walter Benjamin ha definido como literatura panorámica con testimonios de escritura colectiva como *Le Diable à Paris*, subtítulo "Paris et les parisiens" cuyo título se extiende a "costumbres, usos, tipos y retratos de los habitantes de París". Significativamente este texto colectivo se abre con una historia de la ciudad y se complementaba en las páginas preliminares con grabados, muchos de ellos realizados por uno de los más ilustres grabadores, Gavarni, que inmortalizarán la urbe a través de sus representaciones paisajísticas, de sus monumentos, de sus calles, de su topografía, además de su única y simbólica orografía: el Sena. Junto a la representación del espacio, no podía faltar la de sus habitantes, como así reza el título. Esta línea de literatura colectiva, determinaría a su vez un subgénero de enorme éxito como *Los franceses pintados por sí mismos*, un modelo que tendrá, además de una amplia proyección europea, su correspondiente versión plástica y paródica, en la expresión artística del caricaturista más representativo de la época. Se trata de Honoré Daumier, quien en esta clave inmortalizará parodiando en sus litografías a la sociedad parisina, sus costumbres y su gobierno.

El siglo XIX irá avanzando hacia su mitad y la técnica establece entonces alianzas más estrechas con la cultura visual. Tras los panoramas, pero tam-

bién alternando con ellos, surgen los dioramas, otra forma de espectáculo masivo popular derivado de la experiencia escénica de su inventor: Daguerre. El diorama⁴ representa otro de los factores que contribuyen al triunfo de lo artificial mediante una serie de efectos luminosos y sonoros que, proyectados sobre una pintura, a modo de escenario, provocan la ilusión de contemplar una escena real y en movimiento (paisajes, tormentas, tránsitos del día a la noche). El éxito de los dioramas, que anticipará el del cine, determinó que estos se ocuparan como edificios específicos, con un lugar fijo en la topografía parisina (los panoramas eran construcciones desmontables). Sin embargo, el riesgo permanente de incendio determinó su muerte. Pero mientras tanto en esa trayectoria hacia la cinematografía se había ido gestando otro producto industrial de naturaleza híbrida, suma de arte, ciencia, química, física, óptica y técnica: la fotografía, que en su primera forma tomaría el daguerrotipo en honor a su inventor.

El mismo Daguerre, ante lo efímero de sus dioramas, había continuado en sus experimentalismos, hasta conseguir reproducir y fijar una imagen extraída de la realidad. El nuevo producto se había patentado en París, si bien por las mismas fechas de 1839 el inglés Henry Fox Talbot, con el calotipo, había alcanzado el mismo objetivo. La fotografía, en los términos lanzados por Daguerre, fue el primer producto de la industria cultural con un poder democratizador. Retratos y reproducciones del paisaje, fundamentalmente el urbano fueron los contenidos iniciales de este nuevo invento. Los parisinos, apostados en las ventanas de los edificios, o en los tejados, fotografiaron casi compulsivamente las imágenes de su ciudad que circularon más allá de las fronteras nacionales.

El furor fotográfico se había extendido y había suscitado también el interés de los escritores, sobre todo los novelistas. Sin embargo, la aparición de la fotografía había levantado recelo entre algunos sectores de lo artístico. Dauterive la parodiará en sus litografías y un poeta, Baudelaire, la criticará severamente como ingerencia de la industria en el arte. Ambos artistas, cada uno en su especialidad, simbolizan la crisis del arte, del arte tradicional que no admite la transformación de unos principios estéticos secularmente asenta-

⁴ H.A. Gernsheim, L.J.M. *Daguerre. The history of the dioramas and daguerrotype*, New York, Dove Publications, 1968.

dos. Es el rechazo del progreso material que excluye sobre todo a los poetas de este tipo de sociedad guiada por principios como productividad o utilidad.

Sin embargo, y paradójicamente, la postura de Baudelaire respecto a la fotografía debe ser interpretada dentro del paradigma general de confrontación entre positivismo y decadentismo del que éste último supone la utilización de otra fórmula de conocimiento basado en lo intuitivo y no racional por cuanto éste se entiende insatisfactorio o insuficiente para el conocimiento de la realidad. En el verano de 1840, menos de un año después de que Daguerre anunciara su invento en la Academia Francesa de la Ciencia (agosto de 1839) el tema de la fotografía aparece en una litografía de Daumier publicada en *Le Charivari*: “La paciencia y la virtud de los asnos”: ridiculiza las prolongadas poses exigidas por la máquina de Daguerre para proporcionar una imagen satisfactoria. El hombre que con el reloj en la mano espera que pacientemente la luz solar complete o perfeccione la pintura, es el propio Daguerre. Se le atribuye una frase diciendo que la fotografía imita todo pero no expresa nada. Espiritualmente está ciega. Posiblemente esta litografía fue fuente de inspiración para Baudelaire para componer, en ese mismo tono, su célebre ensayo “El público moderno y la fotografía” (Salón de 1859). Pero Daumier continúa ridiculizando este nuevo medio, sobre todo en otras litografías como la que subtítulo: el “apoyacabezas”. La opinión de Daumier coincide con la de Baudelaire, y, de hecho, el caricaturista insistía a través de su producción si la fotografía era o no arte, o si solo se trataba de un proceso mecánico. En una litografía publicada en 1862 en la revista *Boulevard* (L.D. 3248) en su parte didascálica escribe: “Nadar (el célebre fotógrafo) elevando la fotografía a la altura del arte”.

Pese a ello, Baudelaire no se sustrae a la modernidad y a ella acomoda su palabra para reivindicar el valor de la poesía. Su lírica contribuye entonces a la conformación del mito parisino como mito que responde a un nuevo concepto de sociedad. En su expresividad poética confluyen tres lenguajes: el lírico, el pictórico y el fotográfico, es decir se fusionan la industria, el arte y la técnica. Este último, por cuanto asume también la moda espectacular de los panoramas y dioramas. Con todo ello retrata la vida de la urbe parisina en su tránsito hacia la modernidad. Baudelaire refleja entonces esa nueva tipología de ciudad: sus chimeneas humeantes de las fábricas, que provocan una atmósfera brumosa, urbe habitada por una nueva colectividad humana, es decir

las masas (la "foule"), ciudad con iluminación a gas. Todo este escenario será contemplado por el poeta "flaneur" en su deambular solitario y sin rumbo a través de esta nueva geografía urbana.

En estos términos queda retratada poéticamente París a través de sus dos obras capitales: *Las Flores del mal* y *El spleen de Paris*. Pero en su ensayo "El paisaje" (*Salon de 1859*)⁵, proyectando su ideología poética en su crítica pictórica y negando el arte positivista frente a la defensa de la fantasía e imaginación como fórmulas de interpretación de la realidad, Baudelaire evocaba la producción del acuarelista M. Méryon. Era un exoficial de marina que había empezado a realizar una serie de estudios en aguafuerte recreando los ángulos más pintorescos de París. Pocas veces, señalaba Baudelaire, había visto representar con más poesía la solemnidad natural de una ciudad inmensa a través de esos *obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento sus coaliciones de humo...* Ninguno de esos complejos elementos de los que se compone el doloroso y glorioso decoro de la civilización había sido olvidado por Méryon. Sus acuarelas le sirvieron de inspiración para retratar esa urbe, cambiante, de París. Y de hecho, basta sólo echar una mirada a sus poemas comprendidos en la sección *Cuadros parisinos* de sus *Flores del mal*, para ver en ellos el trasfondo pictórico de Méryon. Por ejemplo en "Sueño parisino", y sobre todo el poema *Paisaje* donde Baudelaire, evocando a Virgilio, crea un nuevo tipo de égloga: la égloga urbana, la égloga de la modernidad para responder a unos tiempos nuevos donde el artificio triunfa sobre lo natural como símbolo del progreso industrial. De ahí que surgiera la idea de fusionar poesía y pintura aunando las dos artes y a los dos artistas. Sin embargo, el proyecto resultó fallido por mal entendimiento entre ambos autores. Se trataba de unir los aguafuertes de Méryon a los textos de Baudelaire (La sección *Cuadros parisinos* de su poemario). Baudelaire pretendía formular unos poemas o prosas poéticas inspirados en la obra del acuarelista, mientras la pretensión de Méryon, meticoloso observador, pintor flaneur como el poeta, era que Baudelaire realizara solo un comentario histórico-arqueológico de sus grabados parisinos, pues aquél ya había compuesto para ellos unos versos simbólico-grotescos.

Ambos eran pues contempladores de una ciudad que, como evoca Baudelaire en el citado ensayo, estaba sucumbiendo ante la demolición ofensiva de

⁵ C. Baudelaire, *Baudelaire. Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1976, p.326-7

esa negra majestuosidad de una de las ciudades más inquietantes. Era, en efecto, el momento de la reforma urbana del prefecto Haussmann que abatía una ciudad inhóspita, de calles estrechas y enfangadas, como reverso de esa ciudad que caminaba hacia la modernidad. *Paris change, mais rien dans ma malinconie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie*, confesaba Baudelaire en su poema "El Cisne".

Es esa "hormigueante" ciudad productiva donde se pierde la individualidad sustituida por una colectividad anónima y esa ciudad que en el ya citado *Le diable à Paris*, significa un descenso a los infiernos, a esos aspectos miserables del París de entonces. Es el proletariado hacinado en unas calles angostas, llenas de lodo cuando llueve. Es también el mundo del hampa, todo un universo sumergido que exige una denuncia para acabar con él. Al mismo tiempo, el progreso industrial ha activado otra fórmula de comunicación: la prensa. Los periódicos se abaratan y, para lograr el interés de un público de masas, se desprenden de sus excesivos contenidos políticos y buscan la fórmula de atraer el interés de toda una sociedad sin distinción de clases ni cultura. La fórmula la encontrará un director de periódico parisino, Emile De Girardin, que introduce la novela en la faldilla de su periódico *Le Journal des Débats* y de ahí surgirá un nuevo tipo de escritor, el que se somete a las leyes de mercado para encontrar el éxito. Me refiero a E. Sue, con sus *Misterios de París*, modelo de una nueva tipología novelística: la novela folletín. Bajo el lema "Si los ricos supieran" descubre al mundo las miserias de la urbe parisina. Y con ella y desde una inspiración en las teorías fourieristas, insta a una reforma que se concretará entre 1851-52 en la remodelación urbanística del prefecto Haussmann, quien propone una nueva ciudad. Un nuevo París de espacios abiertos y saneados, con grandes avenidas, los bulevares con capacidad organizativa pero sobre todo como una nueva forma de comunicación visual, como exhibición publicitaria a través de los "affiches" en cuya factura participan pintores para publicitar una gran variedad de productos. Entre ellos, los editoriales o los espectáculos con los que París se divierte: cafés conciertos, cabarets, teatros. Y aquí no puede dejar de mencionarse a Toulouse-Lautrec que inmortalizará el París de la época como espacio mítico de la diversión, de lo lúdico. Pero asimismo, un ámbito del consumo. Me refiero a la aparición de otro elemento urbano: los grandes almacenes inspirados, según sugiere W. Benjamin, en los bazares orientales.

Y, por fin, poco antes de que acabe el siglo, el triunfo de la imagen en movimiento, el cine. Un nuevo espectáculo de masas que los Hermanos Lumière presentan públicamente en 1895 en una sala del teatro de los Cappucines de París.

Ya en estos años, la ciudad de París se ha consolidado como espacio mítico de la modernidad. Y, por tanto, no es casual que los movimientos de vanguardia, los que señalan la liquidación con la tradición, con el pasado, se gesten en París. El futurista Marinetti, sostendrá de hecho su ideología de la modernolatría, en el concepto de metrópoli que París representa y consolida en esas primeras décadas del siglo XX. París será desde ese momento el núcleo de irradiación de nuevas propuestas culturales, la cultura urbana, símbolo de la modernidad.