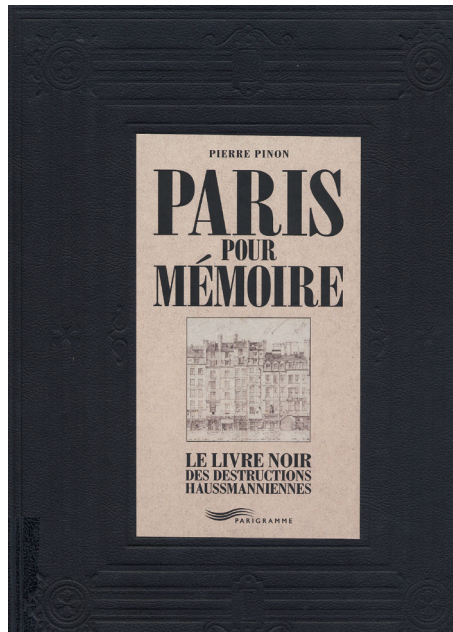


casa confortabilidad de las viviendas para en relación a los estándares actuales, ni tampoco sobre la inhospitalidad de un entorno de baja calidad urbana y paisajística.

En cuanto a los casos de Bombay y Shangai, la principal aportación es la de poner en relación la progresiva imposición del urbanismo abierto de torres y bloques que se constata en los últimos años con la trayectoria más conocida de lo que habían sido ambas ciudades hasta ese momento. Lógicamente, contextos socio-culturales y políticos tan diferentes dan lugar a paisajes urbanos difícilmente comparables. Sin embargo, uno se pregunta hasta qué punto es posible aprender de los errores y también de los logros del urbanismo occidental cuando en otros lugares proliferan las versiones más caricaturescas de los “Modern Housing Projects” como signo visible del progreso y de la promesa de un mundo urbano mejor.

A pesar de la enorme diversidad de los casos estudiados, lo que unifica las distintas narrativas resulta ser más bien la pertenencia de esas realizaciones al urbanismo moderno, de la que esos “conjuntos residenciales abiertos” serían una expresión, en correspondencia más o menos directa con los postulados de la Carta de Atenas. No la única, por cierto, ya que una visión focalizada en el urbanismo abierto moderno debería incluir también, además de las torres y los bloques, otra tipología urbana, la de las viviendas unifamiliares en hilera paralelas o Zeilenbau, precisamente la que ha dado lugar a numerosos y exitosos episodios que forman parte de la mejor cultura urbanística internacional.

En este libro, el papel del paradigma urbanístico moderno se encuentra más bien implícito en todas esas narrativas. Es comprensible que el autor no haya querido o podido abordar con más extensión las variantes de la cultura urbanística local, de cada ciudad y de los responsables de los proyectos, aunque con su trabajo se evidencia la necesidad de desarrollar otras investigaciones en esa línea. Arquitectos, estudiantes e investigadores encontrarán en el libro un estudio sistemático, riguroso y sugerente sobre el tema. Con una perspectiva semejante, algunos análisis de experiencias paralelas como, por ejemplo, los “polígonos de viviendas” en las ciudades españolas, podrían aportar otras visiones y, a su vez, verse enriquecidos a partir del excelente trabajo de Florian Urban. Como también deberían repensarse las posibilidades de innovación conceptual, además de instrumental, de cara a las necesarias actuaciones de intervención y actualización de los conjuntos habitacionales modernos.



PIERRE PINON

Paris pour mémoire. Le livre noir des destructions haussmanniennes

París, Parigramme, 2012, 575 págs.
Idioma: francés

MANEL GUARDIA

Universitat Politècnica de Catalunya
manel.guardia@gmail.com

Este volumen presenta, íntegro y muy bien editado, el levantamiento realizado entre 1851 a 1854 de todas las fachadas de las casas que iban a ser demolidas en la primera fase de los “Grand Travaux” de Haussmann. Un corpus inédito, ya que sólo algunos de los 574 dibujos habían sido reproducidos en el conocido trabajo sobre el barrio de Les Halles de Boudon, Chastel, Couzy y Hamon¹. Pierre Pinon, en un texto muy útil y extremadamente conciso, nos pone en antecedentes sobre la génesis de estos levantamientos. En noviembre de 1851, Eugène Deschamps conservador del Plan de París desde 1842 encargó a Gabriel Davioud, por entonces un joven arquitecto, el levantamiento de las fachadas de las casas que iban a desaparecer con la prolongación de la calle de Rivoli, y que en enero de 1852 debían empezar a derribarse. Puede parecer un episodio curioso, quizás marginal. Una aportación atractiva por la calidad de los croquis, pero escasamente relevante, si lo situamos dentro de la oceánica bibliografía sobre las transformaciones de París durante la prefectura del Barón de Haussmann. Pero es justamente en este contexto bibliográfico que este volumen adquiere mayor interés por hacer visibles aspectos que tienden a pasar desapercibidos.

Conviene de entrada evitar la tendencia a considerar al Barón de Haussmann como el “autor” del proceso de transformación de París. Una tendencia que tiene su origen en la lucha política de finales del Segundo Imperio que, para no implicar la figura del Emperador, concentraba todas sus críticas en el todopoderoso prefecto del Sena. Se evitaba también así atacar la amplia implicación institucional, y de las fuerzas vivas de la sociedad Parísiense, en la modernización sin precedentes de la capital. Si en las transformaciones urbanas es siempre prudente ponderar la cuestión de la autoría, en el de las reformas interiores de París esto es especialmente necesario. En Francia, como ha explicado David Van Zanthen, existía una centenaria y fuerte tradición de control gubernamental sobre la arquitectura y el urbanismo, que alcanzó su máxima fuerza y omnipresencia entre los años 1830 y 1870. Una responsabilidad repartida en un amplio entramado institucional y una acción netamente colectiva². En este sentido, el propio Barón de Haussmann en sus memorias reconocía que Eugène Deschamps era, como responsable del Plan de París, quien diseñaba las nuevas aberturas, trazaba calles, bulevares y avenidas, y quien determinaba las alineaciones. El auténtico “urbanista” que realizó la transformación de París³. La tarea del prefecto del Sena se concentraba fundamentalmente en actuar como intermediario político, y en imaginar y organizar los complejos y contesados sistemas de financiación.

Eugène Deschamps, plenamente consciente de la magnitud de las demoliciones que se iban a realizar, explica de forma totalmente impersonal en su carta a Davioud que “la administración desea conservar al menos el recuerdo de los barrios que van a desaparecer”. Impulsa así una documentación sistemá-

1 P. Hall, *Cities of tomorrow. An intellectual history of urban planning and design in the twentieth century*, Basil Blackwell, Oxford, 1988 (trad. esp. “Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX”, Serbal, Barcelona, 1996).

2 T. Hilpert, *La ciudad funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad*, (1978) IEAL, Madrid, 1983.

tica que en aquellos años aún no podía ser confiada a la fotografía, que desde 1839 sólo se conocía bajo la forma de daguerrotipo⁴. En pocos años la fotografía se convirtió en mucho más operativa, y a partir de 1862 se le encargó a Charles Marville la documentación de las áreas demolidas en las siguientes fases. El dibujado exhaustivo de todas las fachadas de los barrios que iban a desaparecer suponía un gran esfuerzo que, conjuntamente con planos parcelarios como el de Jacobet de 1836, permitía una completa restitución en tres dimensiones. Aquellos que impulsaban las reformas no eran pues tan insensibles ante estos ambientes urbanos como a menudo consideramos.

La caracterización d'Hausmann como "artista démolisseur" le hizo objeto de toda clase de críticas de vandalismo por la "masacre" del viejo París, lo que llevaba casi naturalmente a considerarlo a él, y todos los colaboradores implicados en las reformas de París, como insensibles al patrimonio urbano que desaparecía bajo la piqueta e insensibles a la memoria colectiva que se llevaba con él. Françoise Choay o el propio Pierre Pinon habían insistido en lo errado de esta inferencia⁵. En realidad, tanto la necesidad de transformación de París, su insalubridad e inadaptación ante los nuevos tiempos, como las inquietudes que originaban las demoliciones eran ampliamente compartidas por los principales protagonistas de la época. Cuando se examinan las ideas de Hausmann o de sus colaboradores no resultan lejanas de sus contemporáneos Mérimée y Viollet inscritos en el mismo cuadro institucional del Segundo Imperio, o de las ideas que expone Léonce Reynaud en el capítulo sobre la ciudad de su tratado que inicia con la famosa frase "el trazado de una ciudad es obra del tiempo antes que del arquitecto", que Ildefonso Cerdà consideraba detestable⁶. Era de hecho ampliamente compartidas por muchos de sus coetáneos, porque como Olsen nos recuerda, el siglo XIX se pensaba a sí mismo históricamente⁷.

Pierre Pinon se sorprende de que alguien tan operativo como Eugène Deschamps se preocupara de conservar la memoria de un patrimonio que hoy calificaríamos de menor, con arquitecturas que no parecían interesar en aquel entonces a nadie. Pero no podemos olvidar que las transformaciones de las ciudades más dinámicas, durante el siglo XIX, rompían con la secular permanencia de los escenarios urbanos propios de la ciudad tradicional que aseguraban el arraigo local de las comunidades urbanas⁸. Las demoliciones previstas, en París, debían causar anticipadamente el efecto de una ruptura especialmente brutal. El propio Auguste Comte (1789-1857), padre del positivismo observaba, que "el equilibrio mental resulta en buena parte, y de entrada, del hecho de que los objetos materiales con los que estamos en contacto diario no cambian o cambian poco, nos ofrecen una imagen de permanencia y de estabilidad. Es como una sociedad silenciosa y inmóvil, extraña a nuestra agitación y a nuestros cambios de humor, que nos aporta un sentimiento de orden y de

quietud"⁹. Maurice Hallbwachs deriva de ello que las imágenes espaciales juegan un rol fundamental en la memoria colectiva, hasta el punto que no hay memoria colectiva que no se desarrolle en un marco espacial. A pesar de su tono netamente institucional, el encargo a Davioud revela que el sentido de pérdida de estos ambientes precede a las demoliciones. Debían ser apreciados, más que por sus valores pintorescos, por ser marcos materiales de una memoria compartida.

El recurso a la documentación iconográfica tenía una larga tradición y era la opción más razonable. El propio interés por las antigüedades se había canalizado, durante casi tres siglos, a través de las colecciones de grabados, mientras que la conservación física sólo se había planteado en casos excepcionales y mucho más tardíamente¹⁰. Con todo el propio Davioud, en la carta de entrega de su colección de croquis a la biblioteca de la Ville de París, en 1877, no parecía estar muy seguro de la utilidad del gran esfuerzo realizado, y confesaba que después se había hecho mucho mejor. Se refería sin duda a la memoria fotográfica que ejecutó Charles Marville, desde 1862 en la segunda fase de demoliciones. Fueron dos formas distintas de levantar el inventario. En la primera fase se planteó cuidadosamente dibujando sobre el terreno croquis de carácter analítico que se limitaban a representar las fachadas, para un redibujado de gabinete mucho más preciso que, aunque se completó, se perdió durante la insurrección de la Comuna de París. No se reproducían ambientes, ni efectos pintorescos.

El posterior y no menos sistemático catálogo fotográfico de Marville, en cambio, tuvo probablemente más consecuencias de lo que generalmente se ha considerado. Sin tener la exhaustiva precisión geométrica del levantamiento dibujado, la documentación fotográfica reunía sin duda, como sugiere el propio Davioud, múltiples ventajas de rapidez, economía, autenticidad, novedad tecnológica, y todos los potenciales del "inconsciente óptico" que según Benjamin sólo nos puede descubrir la fotografía¹¹. Si bien la posterior generalización de la fotografía puede llevarnos a banalizar la extraordinaria colección de Charles Marville, no debemos olvidar que es la primera ocasión en la que se transmite a la posteridad, con prolijidad y fidelidad fotográfica, el estupor de la ciudad desaparecida. El paso del tiempo debió aumentar la sorpresa y la fascinación ante estas imágenes. La creciente capacidad técnica de reproducción, de publicación y de circulación debió consolidar una memoria compartida de estos paisajes desaparecidos. Un viejo París imaginado, del que se fue olvidando la insalubridad, las congestiones y en definitiva la "inviabilidad". En el momento de la creación de la "Comission du Vieux Paris" en 1897, probablemente la ciudad que se recordaba era ya más la de las imágenes de Marville que la físicamente desaparecida.

Por su propio carácter y por las vicisitudes históricas, los dibujos del equipo de Davioud quedaron arrinconados y, todo parece indicar

que apenas ejercieron influencia en el debate de fines de siglo. Perdido el levantamiento definitivo del que eran un simple instrumento, resultan hoy un corpus documental de gran interés con todo el atractivo de una obra inacabada y anacrónicamente excesiva.

1 Boudon, Chastel, Couzy y Hamon, *Système de l'architecture. Le Quartier des Halles à Paris*, Paris, 1977.

2 David Van Zanten, *Building Paris. Architectural Institutions and the transformation of the French Capital, 1830-1870*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.

3 Pierre Pinon, *Paris pour mémoire*, Paris, 1991, p. III.

4 Como nos recuerda Walter Benjamin, las fotografías de Daguerre eran placas de plata yodadas e impresionadas en una cámara oscura. Eran ejemplares únicos. En 1839 por una placa se llegaban a pagar 25 francos de oro. Walter Benjamin, "Petita historia de la fotografía" en *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, Edicions 62, Barcelona, 1983, p. 77.

5 Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris, 1992. Pierre Pinon, Jean des Cars, *Paris-Hausmann, Le pari d'Hausmann*, Pavillon de l'Arsenal-Picard éditeur, Paris, 1991.

6 Léonce Reynaud, *Traité d'architecture: Edifices*, vol. 2, Paris, 1858. Cap. 7° Villes, p. 579.

7 Donald J. Olsen, *The City as a work of Art*. London, Paris, Vienna, Yale University Press, 1986.

8 Françoise Choay, "Hacia un nuevo estatuto de los signos de la ciudad," *Astrágalo*, núm. 2, marzo 1995.

9 Maurice Hallbwachs, *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997, p. 193.

10 Françoise Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris, 1992, p.70.

11 Pierre Pinon, *Paris pour mémoire*, Paris, 1991, p. 79.