

Hay libros que tienen un destino mucho antes de existir en cuanto tal como libros éste es el caso del *Libro de los Pasajes*, obra que Benjamín dejó inconclusa. Desde que Adorno, en un artículo publicado en 1950¹, hablara de ella por primera vez, se han tejido múltiples leyendas al respecto. Recibieron éstas un nuevo impulso cuando en 1966 apareció una selección en dos tomos de la correspondencia de Benjamín, donde se encontraban numerosas afirmaciones sobre lo pretendido por el autor, que, por lo demás, ni estaban completas, ni concordaban entre sí². Pudieron extenderse así los rumores más contradictorios acerca de una obra a la que se referían las interpretaciones en liza sobre Benjamín con la esperanza de que resolvería el enigma que plantea su fisonomía intelectual. Esa esperanza resultó engañosa; los fragmentos del *Libro de los Pasajes* daban más bien por respuesta la de Mefisto al fáustico. Entonces se resolverá más de un enigma: Pero más de un enigma surgirá también. La publicación de los fragmentos contribuirá no poco a sustituir finalmente los rumores sobre el *Libro de los Pasajes* por la obra misma. De hecho hace tiempo que contamos con aquellos textos que siguen pareciendo los más adecuados para dar noticia fiable del proyecto que ocupó durante trece años a Benjamín, desde 1927 hasta su muerte en 1940, proyecto que con seguridad consideró la culminación de su obra: la mayoría de los grandes trabajos que escribió durante su último decenio surgieron a partir del proyecto del *Libro de los Pasajes*. De haber sido acabado, el *Libro de los Pasajes* hubiera representado nada menos que una filosofía material de la historia del siglo XIX. El resumen de 1935, *París, capital del siglo XIX*, da idea de los materiales y temas que ocuparon a Benjamín. Si el resumen esboza el esquema

¹Cfr: Theodor W. Adorno Charakteristik Walter Benjamins. Die Neue Rundschau 61 (1950, pp, 579-582.

²Cfr: Walter Benjamin, Briefe, ed por Gershom Scholem y Th. W. Adorno. Frankfurt/M, 1966, pastim. El editor, dentro de la correspondencia a la que ha tenido acceso, proporcionara un conjunto completo de declaraciones epistolares de Benjamín sobre el Libro de los Pasajes en las páginas 893-968

histórico (944)³ por el que se debe orientar la construcción del siglo XIX, el ensayo *La obra de arte de la época de su responsabilidad técnica* de 1935-1936, que no se sitúa en el contexto material del *Libro de los Pasajes* —pues no trata de fenómenos del siglo XIX, sino del XX—, es relevante para su metodología. En él intentó Benjamín indicar el lugar exacto en el presente al que habría de referirse su construcción histórica como a su punto de fuga (944). Mientras que en el gran trabajo sobre Baudelaire surgido entre 1937 y 1939, por otra parte fragmentario, se puede ver un modelo en miniatura (955) del *Libro de los Pasajes*, el planteamiento metodológico de ensayo sobre la obra de arte fue retomado en las tesis *Sobre el concepto de historia de 1940*. Éstas, siguiendo a Adorno, resumen

por decirlo así las reflexiones sobre teoría del conocimiento, cuyo desarrollo acompañó al proyecto del *Libro de los Pasajes*⁴. Lo que ha quedado de éste –las innumerables citas y apuntes del presente volumen – raras veces sobrepasa en el aspecto teórico lo que en esos trabajos de formula a menudo de manera más perentoria. Un análisis del *Libro de los Pasajes* – ya que su mera lectura apenas podría descubrir las intenciones de Benjamín – tendría por eso que incluir el ensayo sobre la obra de arte, los textos dedicados a Baudelaire, y las tesis *Sobre el concepto de historia*, teniéndolos siempre presentes, aun simple preludio del *Libro de los Pasajes*, bien escritos desgajados de él.

Los fragmentos propiamente dichos del *Libro de los Pasajes* se pueden comparar a los materiales de construcción para una casa de la que sólo se ha trazado la planta, o sólo se ha excavado el solar. En los dos resúmenes que proceden a esta edición, Benjamín trazó su plan a grandes rasgos, tal como se le presentaba en 1935 y en 1939: las seis o cinco secciones, respectivamente, de los resúmenes formarían otros tantos capítulos de su libro o, para seguir con la imagen, serían los pisos de la casa por construir. Junto al solar excavado se amontonan las citas con las que se levantarían los muros. Y las propias reflexiones de Benjamín proporcionarían la argamasa con la que el edificio se mantendría unido. Ciertamente hay numerosas reflexiones teóricas e interpretativas, pero al final casi parecen querer desaparecer bajo el contingente de citas. El editor ha dudado en más de una ocasión si tendría sentido publicar esta abrumadora masa de citas, si no haría mejor limitándose a editar los textos benjaminianos, que fácilmente podrían ordenarse en un conjunto legible, dando como resultado una densa colección de

³Las citas que se refieren a la edición de los *Gesammelte Schriften* de Benjamin (Escritos reunidos, VII vols, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972 ss), se indicarán con las siglas GS seguido del volumen en números romanos y la página en números arábigos. Las citas de la presente obra se darán simplemente por número de página o bien, si es ese el caso, por la numeración de cada fragmento.

⁴Adorno, Ober Walter Benjamin, ed. por Rolf Tiedemann, Frankfurt/M, 1970, p. 26.

brillantes e inquietantes fragmentos. Pero con ello, lo proyectado en el *Libro de los Pasajes* quedaría más allá de toda intuición. El propósito de Benjamín era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación. Como un problema central en el materialismo histórico, que pensaba resolver con el *Libro de los Pasajes*, había caracterizado la pregunta - ¿de qué modo es posible unir una mayor capitación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia del principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos

constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecer total (N 2,6)⁵. Esos elementos constructivos están formados por las innumerables citas, que por tanto no deben faltar en esa edición. Cuando el lector se familiarice con la arquitectura del conjunto, podrá también hacerlo sin grandes dificultades con las citas, y señalar casi en cada una de ellas lo que en cada caso debió de fascinar a Benjamín, que función se le hubiera atribuido en el edificio y de qué modo es un cristal donde se retire el acontecer total. Desde luego que el lector tendrá que cultivar esa capacidad de interpolar en lo infinitamente pequeño, como se define a la fantasía en *Calle de dirección única* (GS IV, 117). Dotado de esta fantasía, las letras muertas que Benjamín recopiló de los polvorientos fondos de la Biblioteca Nacional de París comenzarán a vivir para él, dibujándose quizá incluso ante su visión especulativa, aun rodeado de sombras, ese edificio que Benjamín no llegó a levantar. Las sombras que se oponen a un posterior trazado, comprensivo y consistente, de su arquitectura, también proceden, y no en último término, de dificultades filológicas. La mayoría de los fragmentos, cortos y a menudo abreviado la idea, pocas veces permiten conocer cómo pensaba unirlos Benjamín. Con frecuencia anotaba únicamente las primeras ocurrencias, formando conjuntos de aforismos de los que no se puede deducir si en el curso del trabajo hubieran adquirido validez permanente. Entre los esbozos teóricos no faltan los que son contradictorios entre sí, o bien que no se pueden conjurar. A

⁵Según Adorno, la intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta, dejando aparecer los significados únicamente mediante al montaje chocante del material [...]

Como culminación de su antijetivismo, la obra principal debería consistir solamente de citas. (Adorno, loc. cit, p. 26) Por muy genuinamente benjaminiano que parezca este pensamiento el editor está convencido de que Benjamin no quiso proceder así. No hay ninguna manifestación epistolar en ese sentido. Adorno se apoyaba en dos fragmentos del mismo *Libro de los Pasajes* (cfr, N 1, 10 y N 1 a 8), que apenas pueden ser interpretados de este modo. El primero de estos fragmentos se encuentra ya además en las *Primeras anotaciones* de 1928 o 1929 (cfr. O°, 36) cuando Benjamin pensaba aún razonablemente en un ensayo del que incluso había comenzado a escribir el *Proyecto inicial*: en ningún caso bajo la forma de un montaje de citas.

esto se añade que muchos textos benjaminianos enlazan con citas, y no siempre se puede separar la mera interpretación del pasaje citado de la propia posición de Benjamín. Quizá sea por ello provechoso esbozar brevemente lo esencial de lo intentado en el *Libro de los Pasajes*, señalar la articulación teórica del proyecto benjaminiano, e introducir la explicación de algunas de sus categorías centrales. En lo que sigue, el editor simplemente intentará fijar algunas de las experiencias que se impusieron en el curso de un trabajo de varios años en esta edición, con la esperanza de ayudar al lector orientándole sumariamente en el laberinto que seguro le parecerá este libro. No se pretende entrar en la discusión de las cuestiones teóricas que plantea con profusión el *Libro de los Pasajes*.

Tomado estrictamente, el *Libro de los Pasajes* es un edificio con dos proyectos constructivos muy diferentes que pertenecen, respectivamente, a dos fases de trabajo distintas. En la primera, que se extiende aproximadamente desde mediados de 1927 hasta otoño de 1929, Benjamin planeó escribir un ensayo con el título de *Pasajes de París. Un cuento de hadas dialéctico*⁶. Las noticias epistolares más antiguas hablan del proyecto como de una continuación de *Calle de dirección única* (894); pensaba con ello menos en su forma aforística que en la clase específica de concreción que allí había perseguido: ganar para una época histórica la máxima concreción, tal como aparece de cuando en cuando en los juguetes infantiles, en un edificio, en un modo de vivir (900). La intención de Benjamin fue desde el principio –y siguió siéndolo a través de los años – una intención filosófica: comprobar en la práctica lo “concreto” que se puede ser en contextos histórico-filosóficos (897). Como comentario de una realidad (O°, 9), y no construyendo en abstracto, buscó exponer la historia del siglo XIX. Basándonos en una especie de catálogo temático de las *Primeras anotaciones al Libro de los Pasajes*, podemos saber de qué se trataba en esta fase: los textos hablan de calles y grandes almacenes, de panoramas, exposiciones universales y sistemas de iluminación, de moda, publicidad y prostitución, del coleccionista, del *flâneur*, del jugador y del tedio. Los pasajes mismos son sólo un tema entre muchos otros. Pertenecen a esos fenómenos de la edificación urbana que aparecen a comienzos del siglo XIX con la ambición enfática de lo nuevo, pero que entretanto habían perdido su función. En el envejecimiento cada vez más acelerado de las novedades e invenciones que brotaron de las fuerzas productivas del capitalismo en desarrollo, Benjamin vio el rasgo característico de toda la modernidad temprana. Quiso alcanzarla *intentione* recta –fisonomizando- a partir de las apariciones de lo inapetente mostrando los

⁶ Le precedió el proyecto –al aparecer prontamente- de escribir junto con Franz Hessel un artículo de periódico sobre los pasajes; cfr. al respecto *infra*, p. 1341.

reales, haciendo un montaje de los desechos (O°, 36). De un modo parecido, su pensamiento ya había intentado en *Calle de dirección única* perderse en lo concreto y particular para extraerle directamente su misterio, sin ninguna mediación teórica. Semejante entrega a lo particular existente es lo que caracteriza en general a su pensamiento. Ignorando la maquinaria parlante de la filosofía oficial, con sus tablas de mandamientos y prohibiciones trascendentales, se decidió, no sin arrogancia, por una especie de delicada empiria; como la de Goethe, no suponía la esencia tras o sobre las cosas, sino que la sabía en ellas. Los surrealistas habían sido los primeros en descubrir el específico mundo objetual del siglo XIX y, dentro de él, aquella *mitología moderna* a la que dedicó Aragon el prólogo a su

Campesino de París, en cuyo cielo artificial se eleva la *Nadja* de Breton. En su ensayo sobre el surrealismo, al que calificó de pantalla opaca delante del trabajo de los Pasajes (900), lo alaba: Fue el primero en dar con las energías revolucionarias que aparecen en lo “anticuado”, en las primeras construcciones en hierro, en los primeros edificios fabriles, en las primeras fotos, en los objetos que empiezan a extinguirse, en los pabellones de las exposiciones, en los vestidos de más de cinco años, en los locales mundanos de reunión una vez que empiezan a perder popularidad (GS II, 299). Esta capa material, el poso del pasado reciente, también fue el objeto del *Libro de los Pasajes*, igual que Aragon, paseando por el pasaje de l’Opéra, resultó atraído en *Una ola de sueños* hacia territorios extraños de la realidad jamás vistos antes, así también es como quería Benjamin sumergirse en regiones de la historia hasta entonces no consideradas despreciadas, y subir tras apresar lo que antes que él nadie ha visto.

El ya casi despoblado *acuario humano*, tal como calificó Aragon en 1927 el pasaje de l’Opéra dos años antes de que el desapareciera al cerrarse el anillo de bulevares del interior, esa ruina del ayer en la que se resuelven los Enigmas del hoy, fue un estímulo incorporable para el *libro de los Pasajes* (cfr. 919). Benjamin citó repetidamente la *luz glouca* de los pasajes de Aragon: aquella luz en la que el sueño sumerge las cosas, haciéndolas aparecer a la vez extrañas y muy próximas. Si la concepción de lo concreto constituye uno de los polos del armazón teórico benjaminiano, la teoría surrealista de los sueños es el otro: las divagaciones del primer proyecto⁷ del *Libro de los Pasajes* tienen lugar a ese campo de fuerzas rendido entre la concreción y lo onírico. En los sueños, los primeros surrealistas habían

⁷ Aquí y en lo que sigue, se trata del primer y del segundo proyecto tal como de ellos había Benjamin mismo en su carta del 16.8.1935 a Gretel Adorno (Cfr. *infra*, p.935): por decirlo así, solo entre comillas. Por proyecto se entiende un texto que no está fijado ni individualizado, por segundo proyecto, en particular, se excluye el resumen de 1935. Se piensa más bien en la idea de la obra, en la medida en que se puede deducir mediante la interpretación de la totalidad de los materiales correspondientes a alguna de las dos fases de elaboración.

depotenciado la realidad empírica en conjunto, tratando su organización racionalmente orientada como un mero contenido onírico cuyo lenguaje sólo admite ser descifrado indirectamente: al dirigir la óptica onírica sobre el mundo vigila, se desatarán los pensamientos ocultos y latentes que dormitaban en su interior. Benjamin quiso que un procedimiento semejante diera sus frutos en la exposición de la historia: tratar el mundo objetual del siglo XX como si se tratara de un mundo de cosas soñadas. En cualquier caso, la historia, bajo las relaciones de producción capitalistas, es comparable a la actividad inconsciente del individuo que sueña: aunque hecha ciertamente por hombres, lo es sin conciencia ni plan, como un sueño. Para entender los pasajes a fondo, sumerjámoslos en la capa onírica

más profunda (F°,34); esta aplicación del modelo onírico al siglo XX debía quitar de la época del carácter de lo cerrado y pasado de una vez por todas, de lo literalmente devenido historia. Sus medios de producción y formas de vida no se agotaban en lo que habían sido por su lugar y su puesto dentro del orden productivo dominante; en ellas vio Benjamin al mismo tiempo la actividad de la fantasía icónica de un inconsciente colectivo que, soñando sobrepasaba sus límites históricos, llegando a alcanzar el presente. Al trasladar del individuo al colectivo la doctrina psicoanalítica de un estado completamente fluctuante de una conciencia dividida a cada momento en muchas capas entre el sueño y la vigilia (G°,27), quería mostrar que, por ejemplo, configuraciones arquitectónicas como los pasajes ciertamente se debían y servían al orden productivo industrial pero también contenían al mismo tiempo algo irresuelto, irresoluble dentro del capitalismo: en ese caso, la tantas veces vislumbrada por Benjamin arquitectura de cristal del futuro. Toda época tiene un lado vuelto a los sueños, el lado infantil (F°,7). La mirada que la contemplación de Benjamin dirigió a este aspecto de la historia debía liberar las inmensas fuerzas de la historia adormecidas en el “érase una vez” del relato histórico clásico (O°,71).

Casi simultáneamente a las primeras anotaciones para el *Libro de los Pasajes*, se encuentran en los escritos de Benjamin numerosos registros de sus propios sueños. Por entonces comenzó también a experimentar con drogas. En ambas empresas intentaba romper las rigideces y petrificaciones a las que son llevados por la presión de la producción industrial tanto el pensamiento como lo que éste tiene enfrente, tanto el sujeto como el objeto⁸. En el sueño, igual que en la embriaguez narcótica, vio relevarse un mundo de particulares afinidades secretas (A°, 4) en el que las cosas podían entrar en la relación más contradictoria y mostrar una <difusa afinidad> (A°,5). Le

⁸ Cfr. Hermann Schweppenhäuser, *Die Vorschule der profanen Erleuchtung*, en Benjamin. *Über Haschisch, Novellistisches, Berichte, Materialien*, ed por Tillman Rexroth, Frankfurt/M, 1981, pp. 9-30.

pareció que el sueño y la embriaguez abrían un terreno de experiencias en el que el yo aún se comunicaba de manera mimético-corporal con las cosas. Desde sus inicios filosóficos buscó Benjamin un concepto de experiencia que hiciera estallar las restricciones impuestas por Kant, y que fuera capaz de reconquistar la plenitud del concepto de experiencia de los filósofos anteriores y de restituir las experiencias de la teología⁹. Las experiencias de los surrealistas le enseñaron sin duda que no podía tratarse de restituir la experiencia teológica, sino de trasladarla a lo profano: Estas experiencias no se limitan en absoluto al sueño, a los momentos proporcionados por la ingestión de hachís o por fumar opio. Pues es un gran error suponer que en cuanto a “experiencias surrealistas” solo conocemos los éxtasis religiosos o

los éxtasis de las drogas. [...] La verdadera y creadora superación de la iluminación religiosa no reside sin embargo, realmente en las drogas. Reside en una *iluminación profana*, en una inspiración materialista, antropológica, para que la que el hachís, el opio, o lo que sea, puede representar la escuela preparatoria (GS II, 297). Benjamin quería llevar esa iluminación profana a la historia, ocupándose como *intérprete* de sueños, del mundo objetual del siglo XIX. La intención cognoscitiva que aquí se anuncia parece pertenecer al contexto de la teoría de la capacidad mimética, formulada poco después, y que en esencia es una teoría de la experiencia¹⁰. Según ella, la experiencia se basa en el don de producir y percibir semejanzas; un don que en el curso de la historia de la especie se vio sometido a un fuerte cambio. Siendo originariamente una conducta sensorial del hombre hacia las cosas, se fue transformando filogenéticamente cada vez más en la capacidad de percibir semejanzas no sensibles, que es en lo que consisten para Benjamin los logros del lenguaje y la escritura. Frente al conocimiento por abstracción, la experiencia benjaminiana quería preservar un contacto directo con la conducta mimética. Se trataba para él de un “saber sentido” que no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido (eº,1). En lugar de los conceptos aparecen imágenes: los jeroglíficos e imágenes enigmáticas de los sueños, donde se ha ocultado lo que se esconde por las anchas mallas de la semiótica y que sin embargo es lo único que merece el esfuerzo del conocimiento; el lenguaje de imágenes del siglo XIX que representa su capa más profundamente adormecida (Gº,27); carpa que en el *Libro de los Pasajes* debía llegar a despertar.

⁹Cfr. ante todo *Sobre el programa de la filosofía venidera* (GS II, 157-171); la cita procede de un fragmento temprano. *Sobre la percepción*, editado en el vol. VI de los *Escritos reunidos*.

¹⁰Cfr. *La doctrina de la semejante, y Sobre la capacidad mimética* (GS II, 204-213). Uno de los textos más tardíos de las *Primeras anotaciones* para el *Libro de los Pasajes* constituye al parecer el germen de la teoría mimética benjaminiana (cfr. Qº, 24).

Con el motivo del despertar, Benjamin también se supo a la vez separado de los surrealistas. Éstos buscaban establecer la línea de demarcación entre la vida y el arte; “desconectar” (GS II, 621) el quehacer poético para vivir la poesía o poetizar la vida. A los primeros surrealistas, la realidad y el sueño se les entretrejan formando una realidad soñada, desrealizada, en la que no había marcha atrás hacia los requerimientos de una praxis actual. Contra Aragon dice Benjamin que se aferra al ámbito onírico, que la mitología “perdura” (Hº, 17) en él es decir: que la mitología de Aragon sigue siendo *mera* mitología, sin volver a quedar traspasada por la razón. La imaginería surrealista allana las diferencias que separan el ahora del ayer; en lugar de traer el pasado al presente, vuelve a alejar a las cosas,

permaneciendo afín a la perspectiva romántica en la que se no ha educado la historia (C°, 5). Benjamin, por el contrario quiere acercar las cosas en el espacio, dejar que entren nuestra vida (1°, 2). Lo que le unía a los procedimientos surrealistas –abajar lo pasado a niveles oníricos- no era para el *Libro de los Pasajes* un fin en sí mismo, sino una disposición metodológica, una especie de ensayo experimental. El siglo XIX es el sueño del que hay que despertar: una pesadilla que pesará sobre el presente en tanto no se deshaga su hechizo. Las imágenes del sueño y del despertar del sueño se relacionan según Benjamin como la expresión y la interpretación: era sobre todo mediante la interpretación de las imágenes como él esperaba la disolución del hechizo. El despertar benjaminiano pretende la salida auténtica de una época (h°, 3), en el doble sentido de la asunción hegeliana la superación del siglo XIX *en* su preservación, en su “rescate” para el presente. Benjamin lo definió como el nuevo método de la historiografía, el dialéctico pasar con la intensidad de los sueños por lo que ha sido, para experimentar el presente como el mundo vigila al que se refieren los sueños (F°, 6). A esta concepción subyace un concepto mítico del a historia que Benjamin nunca abandonó, ni siquiera en las postreras tesis *Sobre el concepto de historia*. Según esto, todo presente debería ser sincrónico con determinados momentos de la historia, igual que todo pasado particular solo deviene “legible” en una determinada época –a saber, aquella en que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal. Es en este instante cuando el historiador emprende con ella la tarea de la interpretación de los sueños (N 4, I)-. Pero para ello no sirve ningún alejamiento de lo pasado hacia lo mitológico, sino que, al contrario, hay que disolver la “mitología” en el espacio de la historia (H°, 17). Por eso exige Benjamin una reflexión concreta, materialista, sobre lo más cercano, pues sólo es importante exponer lo que nos es afín, lo que nos condiciona (C°, 5). El historiador, en este sentido, ya no debe ponerse más en el lugar de la historia, sino que debe dejar aparecer en su vida lo pasado, un *páthos* de la cercanía (1°, 2) tiene que disolver la evasiva “empatía”. Los objetos y acontecimientos pasados no son entonces nada sólido, nada inalterable dado al historiador, sino que la dialéctica los revuelve, los revoluciona, hace de lo superior lo inferior (D°, 4): esto es lo que tenía que llevar a cabo el despertar del sueño del siglo XIX. Por eso, el intento por despertar de un sueño es para Benjamin el mejor ejemplo del vuelco dialéctico (D°, 7).

Un pasaje clave del propósito de Benjamin en la elaboración del primer proyecto del *Libro de los Pasajes* bien puede ser esta frase: El capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él una reactivación de las energías míticas (K 1ª, 8). Este planeamiento –el interés por conocer el capitalismo- lo

compartía Benjamin con el materialismo histórico, si es que no lo tomó de él; sin embargo, los conceptos de los que se sirvió para la determinación del capitalismo –naturaleza, sueño y mito- proceden de la terminología de su propio pensamiento, originalmente de inspiración metafísico-teológica. Las concepciones filosófico-históricas del joven Benjamin se habían centrado en una crítica del mito como heteronomía fatal que mantuvo hechizados a los hombres en una muda minoría de edad durante la prehistoria, y que desde entonces, en toda historia, ha sobrevivido bajo las formas más diversas, ya sea como violencia inmediata o como derecho burgués¹¹. La crítica al capitalismo del primer proyecto de *Libro de los Pasajes* donde el siglo XIX aparece como un territorio en el hasta ahora sólo prolifera la locura, sigue siendo una crítica del mito: Pero todo suelo tuvo una vez que quedar entreverado por la razón, limpiado de la maleza de la locura y del mito. Esto es lo que aquí se debe hacer con el suelo del siglo XIX (G°, 13). En los contenidos se concierne predominantes y en el tipo de concepciones del incipiente altocapitalismo –la sensación de lo más novedoso, de lo más moderno por una parte, y por otra la imagen de un eterno retorno de lo mismo, formas oníricas ambas del acontecer, soñadas por un colectivo que no conoce historia alguna (M°, 14), Benjamin reconoce formas aún ahistóricas, todavía presas del mito, que sólo en una interpretación como la propuesta conseguirán depotenciar el mito, despertar de él. En la interpretación de la modernidad como época del infierno, había de un modo directamente teológico se trata de que [...] la faz del mundo, la inmensa cabeza, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, de que esto “novísimo” permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. Esto constituye la eternidad del infierno y el afán innovador del sádico. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la “modernidad” significaría exponer el infierno (G°, 17). En cuanto “comentario de una realidad”, comentario que se sumerge en lo histórico como en un texto y lo interpreta, la teología ha

¹¹ Cfr. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt/M 1973, pp. 76 ss. Y 98 ss.

de proporcionar la ciencia fundamental (O°, 9) del *Libro de los Pasajes*, pero con ello la política ha de recibir también el primado sobre la historia (h°, 2). Durante la etapa del primer proyecto del *Libro de los Pasajes*, Benjamin pensaba menos en una mediación de categorías teológicas y políticas que –de modo muy semejante a Bloch en *El espíritu de la utopía*, y enlazando expresivamente con éste- en la identidad de ambas. Para aclarar su propósito recurre muchas veces a conceptos blochianos, como por ejemplo: La moda se sitúa en la oscuridad del momento vivido, pero del momento colectivo (O°, 11). Del mismo modo que en Bloch el individuo que tiene una vivencia no es aún consciente de sí mismo en el

instante en que la tiene, así también Benjamin los fenómenos históricos resultan opacos y oscuros para el colectivo mismo que sueña; así como en Bloch la experiencia individual es siempre la de lo que acaba de pasar, la interpretación benjaminiana del presente se ve remitida al más reciente pasado: la acción en el presente es para él un despertar del sueño de la historia, una “explosión” de lo pasado, un vuelco revolucionario. Estaba convencido de que el conjunto de las situaciones objeto de este trabajo se clarificarían en el proceso de auto-conciencia del proletariado (O°, 68); no dudó en entender los *Pasajes* como parte en la preparación de la revolución proletaria. La penetración dialéctica en contextos pasados y la capacidad dialéctica para hacerlos presentes es la prueba de la verdad de toda acción contemporánea (O°, 5) –aún no esta misma acción, pero sí una contribución a su teoría-. Esto determina la tarea del historiador como “rescate” del pasado o –como Benjamin lo formula, apoyándose en otro concepto de Bloch- como despertar de un saber aún no consciente, acerca de lo que ha sido (H°, 17), mediante la aplicación de la doctrina del saber aún no consciente al colectivo en sus diversas épocas (O°, 50). En esta fase de elaboración, el *Libro de los Pasajes* fue concebido como restitución mística: el pensamiento dialéctico, tal como lo entendía Benjamin, tiene que separar en la historia el elemento cargado de futuro o “positivo” del “negativo” o regresivo para, acto seguido volver a efectuar una división en esta parte negativa y excluida de antemano, de tal modo que con desplazar el ángulo de visión [...] salga de nuevo a la luz del día, también aquí, algo positivo y distinto a lo anteriormente señalado. Y así *in infinitum*, hasta que, en una apocatástasis de la historia, todo el pasado haya sido llevado al presente (N 1 a, 3). De modo que en el *Libro de los Pasajes* el siglo XIX debía ser llevado al presente; para Benjamin, la acción revolucionaria no estaba permitida a un precio menor. La revolución era para él en primerísimo lugar redención del pasado, redención que había de mostrar la indestructibilidad de la vida más alta en todas las cosas (O°, 1). A finales de los años veinte convergen en el pensamiento de Benjamin la teología y el comunismo. Las fuentes metafísicas, filosófico-históricas y teológicas de las que tanto habían bebido sus primeras y esotéricas obras –como los grandes textos estéticos, llegando hasta el *Origen del drama barroco alemán*- no se habían cegado y habrían de alimentar también el *Libro de los Pasajes*.

Todo esto es lo que hubiera ser el *Libro de los Pasajes* y nada de ello llegó a ser –por decirlo con una frase modificada del propio Benjamin-. La interrupción del trabajo en otoño de 1929 tuvo varias causas. El mismo Benjamin, retrospectivamente, la atribuyó sobre todo a cuestiones de exposición. Por un lado estaba su carácter rapsódico, como ya se anunciaba en el subtítulo del primer proyecto –*Un cuento de hadas dialéctico*- (919).

Por otro, su ilícita configuración “poética” (936), a la que Benjamin se creía entonces remitido. Ambas cosas resultaban incompatibles con un trabajo que debía tener por objeto los intereses históricos fundamentales de nuestra generación (935). Benjamin estaba convencido de que sólo el materialismo histórico preservaba estos intereses; las aporías que se encontró al redactar el *Libro de los Pasajes* culminaban sin duda por eso en su posición respecto a la teoría marxista. Si en un primer momento Benjamin se había mostrado partidario de la política de los partidos comunistas, tuvo luego que convencerse de la necesidad de avanzar desde una profesión de fe política a una elaboración teórica del marxismo, elaboración que concibió como una asimilación, al menos en tanto que aún no la había iniciado. Se trataba de defender el *Libro de los Pasajes* frente a toda objeción suscitada por la metafísica la gran masa de ideas impulsada en su origen metafísicamente, tenía que ser sometida a un “proceso de refundición” que capacitara al autor para considerar con serenidad lo que podría argüirse contra el método de este trabajo, por ejemplo desde el marxismo ortodoxo (920). Benjamin atribuyó el final de su filosofar despreocupadamente arcaico y atrapado en la naturaleza, que estaba a la base de la forma romántica y de la ingenuidad rapsódica del primer proyecto, a las conversaciones con Horkheimer y Adorno que tuvieron lugar en septiembre u octubre de 1929 en Frankfurt y Königstein, calificados por él mismo de históricas (919). En la discusión de los textos por entonces redactados –eran ante todo aquellos que el editor ha titulado *Proyectos iniciales*–, ambos insistieron seguramente en que no se podía tratar con seriedad del siglo XIX sin tener en cuenta el análisis del capital hecho por Marx, y es muy probable que Benjamin, habiendo leído apenas por entonces algo de Marx, quedara impresionado por estas indicaciones¹². En cualquier caso, en su carta a Scholem el 20 de enero de 1930 se encuentra una observación según la cual concluir el trabajo

¹²En las *Primeras anotaciones*, donde raramente aparecen categorías económicas, y casi siempre como metáforas, se encuentran referencias sin comentario alguno a dos pasajes del primer y tercer tomo de *El capital*, remitiéndose nada menos que a la edición original (cfr. Qº, 4) Esto sería muy esclarecedor sobre todo en el caso del primer tomo cuya primera edición, de 1867 –es a la que se refiere con edición original–, es sumamente rara y casi nunca se cita por

requiere estudiar determinados aspectos tanto filosofía hegeliana como de *El Capital* (903). Este estudio no se había concluido de ninguna manera cuando Benjamin, cuatro años después, a principios de 1934, se entregó nuevamente al proyecto del *Libro de los Pasajes*. El nuevo rostro (909) que presentaba el trabajo, debido no poco a las experiencias políticas del exilio, se mostraba en el recurso insistente a la historia social, de la que el primer esbozo en realidad no había prescindido del todo, pero que en éste se encontraba repuesto de la intención surrealista. Ninguno de los antiguos motivos fue rechazado, pero el edificio recibió un fundamento más sólido.

Se añadieron nuevos temas la haussmannización, la lucha de barricadas, los ferrocarriles, las conspiraciones, la camaradería, el movimiento social, la Bolsa, la historia económica, la Comuna, la historia de las sectas, la Escuela Politécnica se añadieron además recopilaciones de citas y sobre Marx, Fourier y Saint-Simon. Esta ampliación temática apenas supuso, en todo caso, que Benjamin reservara a cada uno de los nuevos temas un capítulo del libro –en lugar del ensayo se había impuesto la forma del libro. Su objeto se determinó ahora como el destino del arte en el siglo XIX (945), y parecía con ello haberse estrechado más que en el primer esbozo, aunque esto no hay que tomarlo demasiado literalmente: el resumen de 1935, en el que se traza con más claridad que en cualquier otra parte lo que pretende la segunda fase del trabajo, sigue presentando todos aquellos temas que el *Libro de los Pasajes* habría de tratar desde el principio: pasajes, panoramas y exposiciones, universidades, el interior y las calles de París. El título de este resumen, *París capital del siglo XIX*, se mantuvo desde entonces, y fue retomado en 1939 para el otro resumen, escrito en francés. Contiene una indicación decisiva acerca de las nuevas y profundas perspectivas sociológicas del segundo esbozo, de las que Benjamin escribió que proporcionarían el marco estable para el armazón interpretativo (920). La interpretación, sin embargo, debía ahora hacer confluir los temas del libro –en suma, la superestructura cultural del siglo XIX en Francia– sobre el denominado por Marx, carácter fetichista de la mercancía: en 1935 se dice que el desarrollo de este concepto ocupará el centro del proyectado libro (916), y en 1938 se afirma que las categorías fundamentales del *Libro de los Pasajes* convergen en la determinación del carácter fetichista de la mercancía

ella. Quizá haya que suponer que en esas “históricas conversaciones” de otoño de 1929, Horkheimer o Adorno le indicaran esas citas a Benjamin; en la biblioteca del Instituto de Investigación Social había por entonces un ejemplar de la primera edición, y a Horkheimer, además, le gustaba citar ediciones raras. Esta sospecha se consolida cuando se consulta el lugar correspondiente en la primera edición de *El Capital*, se trata de las formulaciones decisivas sobre el carácter fetichista de la mercancía: por tanto, de aquel concepto cuyo “despliegue” debía figurar “en el punto central” del segundo proyecto del *Libro de los Pasajes* (cfr. *infra* p. 25). Dado que el manuscrito de las *Primeras anotaciones* se interrumpe poco después de dicha anotación, esto podría estar relacionado perfectamente con las dificultades ante las que se vio Benjamin por aquella indicación acerca de la necesidad de leer *El Capital*.

(956). En el primer proyecto el concepto aparece completamente aislado, en un único pasaje (O°, 38); está claro que por entonces no se podía hablar de que el fetichismo de la mercancía estuviera destinado a proporcionar el esquema central de la interpretación de todo el *Libro de los Pasajes*. Cuando Benjamin escribe en mayo de 1935 el primer resumen, quizá no le fueran aún familiares las palabras mismas de Marx sobre ello; al parecer, sólo a principios de junio de 1935, tras concluir el resumen, comenzó a echar un vistazo al primer tomo de *El Capital* (923). Conocía ya ante todo

la teoría del fetichismo de la mercancía por la versión de Lukács; al igual que muchos intelectuales de izquierda de su generación, debía ampliamente sus rudimentos marxistas al capítulo de *Historia y conciencia de clase* dedicado a la reificación. Benjamin quiso proceder con la cultura en época del altocapitalismo como Lukács al retraducir el hecho económico del fetichismo de la mercancía a nivel filosófico, empleando la categoría de reificación para resaltar las antinomias del pensamiento burgués. La conciencia que Marx mostró como ideológica en sus abstracciones del valor de la producción capitalista, para la que el carácter social del trabajo se refleja como carácter cósmico de los productos del trabajo, la reconoció se nuevo Benjamin en la simultánea y dominante concepción reificada de la cultura, de la que se omite que las creaciones del espíritu humano no deben sólo su nacimiento, sino también su transmisión, a un trabajo social continuado (1025). El destino de la cultura en el siglo XIX no fue otro que precisamente su carácter mercantil, que según Benjamin se representaba como *fantasmagoría* en los “bienes culturales”. Fantasmagoría, espejismo, engaño es ya la mercancía misma, en la que el valor de cambio o la forma del valor encubre el valor de uso; fantasmagoría es el proceso de producción capitalista en conjunto, que se enfrenta como una potencia natural a los hombres que lo llevan a cabo. Lo que según Benjamin expresan las fantasmagorías culturales –la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esa época (45)-, es lo que también determinaba en Marx el mundo económico del capitalismo: una ambigüedad que resulta claramente visible, p. ej., en las máquinas, que agudizan la explotación en vez de aliviar la suerte del hombre (K3, 5). El concepto de fantasmagoría, empleado una y otra vez por Benjamin, no parece ser sino otro término para aquello que Marx denominó carácter fetichista de la mercancía; un término, por lo demás, que ya se encuentra en el mismo Marx: en un célebre pasaje del capítulo sobre el fetichismo de *El Capital*, se dice acerca de las relaciones sociales concretas que caracterizan el trabajo en las condiciones de producción capitalista, que ellas adquieren para los hombres la forma fantasmagórica de una relación entre cosas¹³. El hecho que tenía Marx ante los ojos era la conciencia “necesariamente falsa” de la economía

¹³Karl Marx, *El Capital* I, en Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*. vol. 23, Berlín, ³1969, p. 86.

burguesa, conciencia que no por ser necesaria es menos falsa. Lo que a Benjamin le interesaba de la cultura no era tanto el contenido ideológico que la crítica cultural revela en sus profundidades, cuando su superficie o su lado externo, que aúnan el engaño y la promesa. Las creaciones y modos de vida provenientes del siglo pasado condicionados sobre todo por la producción mercantil quedan “iluminados” de modo sensible en una presencia inmediata (*): esta presencia inmediata es lo que le interesa; el

misterio que rastrea en los Pasajes era un misterio que aparece a la luz. Fantasmagórico es el brillo de que se rodea la sociedad productora de mercancías (*), un brillo que parece estar no menos en conexión con la “bella apariencia” de la estética idealista que con el carácter fetichista de la mercancía. Fantasmagorías son las imágenes mágicas del siglo (GSI, 1153), ellas son las imágenes desiderativas del colectivo, mediante las que éste busca tanto superar como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción (38-39). Antes que nada, la función de la fantasmagoría parece ser carácter transfigurador: las exposiciones universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías dejando en la sombra del carácter abstracto de sus determinaciones de valor; el coleccionista transfigura las cosas al despojarlas de su carácter mercantil; en los pasajes se transfigura la construcción en hierro y la arquitectura de cristal, porque el siglo de las nuevas posibilidades constructivas no se correspondió con un nuevo orden social (*). Cuando a finales de 1937 cayó en manos de Benjamin *La eternidad por los astros* de Blanqui –una postrera fantasmagoría cosmológica del gran revolucionario, escrita en prisión- encontró allí sus propias especulaciones sobre el siglo XIX, pero ahora como infierno. Lo aparente de todo lo nuevo que este siglo ofrecía en cuanto modernidad por excelencia culminaba en su más alta idea, la de progreso, que encontró denunciaba por Blanqui como fantasmagoría de la historia misma como algo antiquísimo e inmemoria que, revestido de última novedad, se acerca pavoneando (*). De Blanqui había que aprender que en la fantasmagoría se encerraba también la crítica más amarga, la más terrible acusación contra la sociedad. (*). El carácter transfigurador de la fantasmagoría da un vuelco, haciéndose ilustración, al percibir claramente que la humanidad, mientras siga entregada a la angustia mítica, tendrá un lugar para la fantasmagoría(*). En las fantasmagorías de su cultura, el siglo también trasciende siempre, dialécticamente, el “antiguo orden social”. Como símbolos desiderativos, los pasajes e interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas son posos de un mundo onírico; sueño blochiano hacia adelante como anticipación del futuro: Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo. El pensamiento dialéctico, al intentar determinar

* Citas extraídas de la versión alemana de la *Introducción* y de la *Conclusión*, no incluidas en esta edición (véase nota de la p. 1025) [Nota editorial].

e impulsar este fin de la cultura burguesa en descomposición, se convirtió para Benjamin en el órgano del despertar histórico (49).

La cualidad fetichista que adquiere la mercancía afecta a la misma sociedad productora de mercancías, no ciertamente como ella es en sí, sino tal como continuamente se imagina a sí misma y cree comprenderse cuando abstrae del hecho de que precisamente produce mercancías (X 13 a). Difícilmente

podía ser ésta una idea de Marx. Para él carácter fetichista de la mercancía consiste, inversamente, en que a los hombres se les *aparece* el carácter de su trabajo como aquello que son como relaciones cósmicas entre personas y relaciones sociales entre cosas¹⁴; el *quid pro quo* del fetichismo de la mercancía se revela ante el análisis del capital como algo objetivo, no como una fantasmagoría. Marx habría tenido que rechazar la idea de que la sociedad productora de mercancías puede abstraer del hecho de que las produce de otro modo que no sea el de un cese en su producción, de camino a una formación social superior. No es difícil, aunque no lleva muy lejos, mostrar los malentendidos de Benjamin sobre la teoría marxista. Se mostró poco interesado en la teoría marxista del arte, que le pareció estar tan pronto fanfarroneando como escolastizando (N 4 a 2). Tres sentencias de Proust eran para él más valiosas que la mayoría de lo disponible en el campo del análisis materialista (K 3, 4). La mayoría de los teóricos marxistas del arte explican la cultura como mero reflejo del desarrollo económico: Benjamin se negaba a ello. La doctrina del reflejo estético le parecía superada ya por la misma observación de Marx de que las ideologías de la superestructura reflejan las relaciones de modo falso y deformado (K 2, 5). Añadió a esto la pregunta si la base determina en cierto modo la superestructura en cuanto a lo que se puede pensar y experimentar, pero esta determinación no es la del simple reflejo, ¿cómo entonces [...] hay que caracterizar esta determinación? Como su expresión. La superestructura es la expresión de la base. Las condiciones económicas bajo las que existe la sociedad alcanzan expresión en la superestructura; es lo mismo que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda “condicionar” causalmente este contenido (K 2, 5). Benjamin no procedió en los Pasajes mediante una crítica ideológica¹⁵, sino que se aferró a la idea de una fisiognómica materialista, aunque la concibiera como complemento o ampliación de la teoría marxista. La fisiognómica deduce del exterior el interior, descifra la totalidad del detalle, representa en lo particular lo general. Desde un punto de vista nominalista, parte de la diversidad corporal; desde un punto

¹⁴Ibid., p. 87.

¹⁵Cfr. Jürgen Habermas, Walter Benjamin Bewubtmachende oder rettende Kritik, en *Philosophisch politische*, Frankfurt/M, 1981, pp. 336-376. [Hay edición española: *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1975.]

de vista inductivo, se inserta en la esfera de lo intuitivamente concreto. El *Libro de los Pasajes* en el fondo tiene que ver con el carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, anuncios publicitarios, etc. (N 1 a, 7). En estos rasgos expresivos, Benjamin esperaba encontrar lo que se hurtaba a un acceso inmediato, el rasgo característico del siglo XIX. Lo que importaba era el entramado

expresivo: No se trata de exponer la génesis económica de la cultura, sino la expresión de la economía en su cultura (N 1 a, 6). Si el camino del primer al segundo proyecto del *Libro de los Pasajes* testimonia el esfuerzo de Benjamin por afirmar su trabajo frente a las exigencias del materialismo histórico, en la concepción fisiognómica de su último período sobrevivieron intactos motivos pertenecientes a la metafísica y la teología. Descubrir la expresión de la economía en la cultura era el intento de captar un proceso económico como visible fenómeno originario de donde proceden todas las manifestaciones de la vida de los pasajes (y con ello del siglo XIX) (N 1 a, 6). Ya en *Origen del drama barroco alemán* había recurrido Benjamin, para explicar su concepto de verdad, al fenómeno originario [*Urphanoment*] de Goethe¹⁶: el concepto de origen en el libro sobre el drama barroco debía ser una traslación estricta y apremiante de este concepto goethiano fundamental desde el terreno de la naturaleza al de la historia: Y ahora también tengo que vérmelas en el trabajo de los Pasajes con una investigación del origen. Pues persigo el origen de las formas y modificaciones de los pasajes parisinos, desde su salida hasta su ocaso, y lo aprehendo en los hechos económicos. Pero estos hechos, observados desde el punto de vista de la causalidad, por tanto como causas originarias, no serían ningún fenómeno originario; llegan a serlo primeramente dejando brotar de ellos mismos, en su propio desarrollo –despliegue estaría mejor dicho–, la serie de concretas formas históricas de los pasajes, del mismo modo que la hoja despliega a partir de sí misma toda la riqueza del mundo vegetal empírico (N 2 a, 4). Con esto regresan a la teoría del conocimiento las sutilezas metafísicas y las fintas teológicas que parecían abolidas después de haber experimentado en la economía su irónico desenmascaramiento. En cuanto fenómenos originarios que se exponen como expresión de hechos económicos, ¿en qué se distinguirán de las ideas que se exponen en el medio empírico, como dice el libro sobre el drama barroco? Es la temprana concepción de Benjamin sobre una verdad monadológica la que también dominó todas las fases del *Libro de los Pasajes*, y continuó siendo válida en las tesis *Sobre el concepto de historia*. Si en el libro sobre el drama barroco la idea, en cuanto mónada, encierra en sí la imagen del mundo (GS I, 228), entonces el *Libro de los Pasajes* la expresión, en cuanto fenómeno originario, encierra la imagen de la historia.

¹⁶Cfr. R. Tiedemann, loc. cit., pp. 79-89.

La esencia de la producción capitalista se ha de poder captar en las formas históricas concretas en las que la economía encuentra su expresión cultural. Al mero conceptualismo, cuyas abstracciones no alcanzan a exorcizar esta confusión, se le aplica un correctivo mimético intuitivo que ha de poder descifrar las imágenes en las que está cifrado lo general. Corresponde al pensamiento fisiognómico reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado (49). Los prolegómenos a

una fisiognómica materialista que se han de extraer del *Libro de los Pasajes*, figuran entre las concepciones más importantes de Benjamin. En ellas se anuncia programáticamente la teoría estética que hasta hoy le falta al marxismo. Si la exposición habría cumplido lo que prometía el programa, si la fisiognomía habría estado a la altura de su tarea materialista, son cuestiones que sólo la redacción misma del *Libro de los Pasajes* hubiera podido contestar.

Conceptos cambiantes de historia e historiografía unen los dos proyectos del *Libro de los Pasajes*. Su cariz polémico va dirigido contra la concepción del progreso dominante en el siglo XIX. Con la única excepción de Schopenhauer, que no por casualidad llama al mundo objetivo fantasmagoría, las filosofías idealistas habían hecho del progreso el rasgo característico *de todo* el curso de la historia- (N 13, 1), despojándola así de su función ilustradora y crítica. La misma confianza de Marx en el desarrollo de las fuerzas productivas hipostasió el concepto de progreso y tuvo que parecerle a Benjamin, ante las experiencias del siglo XX, insostenible. La praxis política del movimiento obrero había olvidado asimismo que un progreso de habilidades y conocimientos no era aún un progreso de la humanidad misma; que a los avances en el dominio de la naturaleza correspondían retrocesos de la sociedad (GSI, 700 s). Ya en el primer proyecto del *Libro de los Pasajes* Benjamin reclama una filosofía de la historia que supere [...] en todos sus puntos la ideología del progreso (O°, 5), lo que llevó a cabo en las tesis de filosofía de la historia, cuya imagen de la historia recuerda más al fatídico juego acrobático de Klages entre imágenes originarias y fantasmas, que a la dialéctica de fuerzas y relaciones de producción. Es ese ángel de la historia que aparece en una tesis como alegoría del materialista histórico¹⁷ –en sentido benjaminiano-, ante cuya mirada paralizada yace toda la historia hasta entonces transcurrida como catástrofe que no cesa de amontonar ruina sobre ruina, arrojándolas ante sus pies (GSI, 697). Es ese ángel por el que todas las categorías con las que hasta entonces se ha expuesto la historia se ven despojadas de validez ese materialista ve refutado

¹⁷ Cfr. R. Tedemann Historischer Materialismus oder politischer Massianismus? Politische Gehalte in der Geschichtsphilosophie Walter Benjamin, en Peter Buthaup (ed), *Materialien zu Benjamins Thesen Über der Geschichte*, Frankfurt/M, 1975, p.86.

todo lo “paulatino” del devenir, y el desarrollo se le muestra como aparente (F°, 6, K 1, 3). Pero, sobre todo, renuncia a establecer una continuidad (N 9 a, 5) de la historia, que sólo alcanzaría evidencia como historia del terror, mientras que lo que quiere es rescate y redención. A la intuición histórica se le daría en el *Libro de los Pasajes* nada menos que un giro copernicano (F°, 7; K 1, 1-3), en el que, análogamente a la fundamentación crítico-cognoscitiva de la objetividad en el seno del sujeto que Kant realiza se mostraría la historia pasada como fundada en la actualidad. En primer lugar dio un giro la relación en que se encuentran, en el conocimiento histórico,

sujeto y objeto, presente y pasado: se tomó por punto fijo “lo que ha sido”, se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, lo que ha sido debe llegar a ser vuelco dialéctico, irrupción de la conciencia despierta. La política obtiene el primado sobre la historia. Los hechos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino, constatarlos es la tarea del recuerdo (K 1, 2). La mirada histórica ya no parte del presente para recaer en la historia, sino que parte por anticipado de la historia para recaer en el presente. Benjamin intentaba leer en la vida y en las formas perdidas y aparentemente secundarias de aquella época. La vida y las formas de hoy (N 1, 11). El interés actual por un objeto histórico se siente a sí mismo preformado en aquel objeto, pero sobre todo, [...] siente ese objeto concretado en el mismo, siente que lo han ascendido de su ser de antaño a la superior concreción del ser actual (¡del estar-despierto!) (K 2, 3). El objeto de la historia continúa transformándose, llegando a ser histórico en sentido enfático solo cuando resulta actual para un tiempo posterior. Las relaciones continuadas en el tiempo de las que trata la historia fueron disueltas por Benjamin en constelaciones en las que un pasado coincide con el presente de modo que aquél alcanza el ahora de su cognoscibilidad. El ahora de la cognoscibilidad, que Benjamin califica ocasionalmente como “su” teoría del conocimiento (943), se desarrolló a partir de la confrontación con el idealismo y con el positivismo histórico. Mientras que este último, por así decir, colocaba al historiador en el pasado para comprender por “empatía” –únicamente a partir de sí mismo- todo lo que ha sido como si fuera un mera masa de hechos que llena el tiempo homogéneo y vacío- (GS I, 702), las construcciones históricas idealistas, a la inversa, usurpaban la perspectiva del futuro poniendo la historia bajo el plan natural de un progreso que se realiza a sí mismo y que es en principio inacabable. Ambos entregan al olvido la historia en todo lo que desde comienzo tiene de destiempo, de sufrimiento, de fallido, de fracasado (GS I, 343). Pero precisamente esto –aquello que, puesto en la historia, ella no ha cumplido- sería el objeto de esa historiografía materialista que Benjamin quería practicar en el *Libro de los Pasajes*. Que todo lo que ha sido sólo resulta cognoscible en un determinado tiempo, no es algo dejado a la arbitrariedad del historiador, sino que representa una constelación histórica objetiva. La historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no lo constituye el tiempo vacío y homogéneo sino el que está lleno de tiempo-actual. Así, la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de tiempo-actual. Pasado que hizo saltar del continuo de la historia. La Revolución Francesa se concibió como una Roma retornada. Ella citó a la antigua Roma (GS I, 701). No del otro modo quería proceder Benjamin en el *Libro de los Pasajes* el presente habría proporcionado el texto del libro, la historia sus citas escribir historia significa [...] *citar* historia (N 11, 3).

Giro copernicano de la visión histórica; esto significaba por lo demás, y ante todo, que había que darle la vuelta al concepto tradicional de verdad: Hay que apartarse decididamente del concepto de “verdad temporal”. Sin embargo, la verdad no es –como afirma el marxismo– únicamente una función temporal del proceso de conocimiento, sino que está unida a un núcleo temporal, escondido a la vez tanto en lo conocido como en el conocedor. Tan verdadero es esto, que lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido que una idea (N 3, 2). EL núcleo temporal de la historia no se deja aprender como algo que ocurre propiamente y que se extiende en la dimensión real del tiempo, sino allí donde el desarrollo se detiene durante un instante, donde la *8úvalur* del acontecer cuaja en *OTáois* y el tiempo se condensa en diferencial; donde en cada caso un ahora se acredita como el ahora de una determinada cognoscibilidad: En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar (N 3, 1). De este modo, él ahora se hubiera mostrado como la imagen más íntima (O°, 81) de los propios pasajes, de la moda, del interior burgués; como imagen de todo lo que ha sido, cuyo conocimiento es lo que le importa al *Libro de los Pasajes*. Benjamin encontró el nombre de imágenes dialéctica para esas configuraciones de lo que ha sido y del ahora; definió su contenido como el de una dialéctica en reposo imagen dialéctica y dialéctica en reposo constituyen sin discusión las categorías centrales del *Libro de los Pasajes*. Sin embargo, su significado permaneció difuso, sin alcanzar consistencia terminológica. En los textos de Benjamin se distinguen al menos dos significados, relativamente aislados entre sí y que en todo caso no se pueden concertar sin fisuras. En el resumen de 1935, que en este punto parece más bien sintetizar los motivos del primer proyecto, Benjamin situó las imágenes dialécticas, en cuanto imágenes oníricas o desiderativas, en el inconsciente colectivo, cuya fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, debía remitir al pasado más remoto: En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía (39). La modernidad cita la prehistoria mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última infancia: un fetiche (45). Estas palabras motivaron la crítica decidida de Adorno, que no podía admitir que la imagen dialéctica fuera el modo de captar el carácter fetichista en la conciencia colectiva, dado que el fetichismo de la mercancía no es precisamente ningún hecho de conciencia (928). Influido por las objeciones de Adorno, Benjamin abandonó más tarde estos planteamientos. En el segundo resumen, de 1939,

se suprimieron los correspondientes pasajes, dando a entender que ya no satisfacían al autor (cfr. 950). En 1940, en la tesis *Sobre el concepto de historia*, la dialéctica en reposo parece hacer las veces de un principio heurístico, un procedimiento por el que el materialista histórico aprehende sus objetos: El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es transición, sino que se detiene en el tiempo y alcanza reposo. Y es que este concepto define precisamente ese presente en el que escribe para sí mismo la historia. [...] Hay un principio constructivo [...] que subyace a la historiografía materialista. Al pensar no sólo le es propio el movimiento de los pensamientos, sino en la misma medida su aquietamiento. Allí donde el pensar se para de pronto ante una constelación saturada de tensiones, provoca en la misma un *shock* mediante el que ella cristaliza como mónada. El historiador materialista accede a un objeto histórico sólo y exclusivamente cuando éste le sale al encuentro cómo mónada. En esa estructura reconoce el signo de un aquietamiento mesiánico del acontecer, en otras palabras, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido (GS I, 702 s). De hecho, Benjamin pensó siempre mediante imágenes dialécticas. En contraste con la dialéctica marxista, que capta [...] a partir del curso del movimiento toda forma devenida¹⁸, la suya buscaba detener este curso, captar todo devenir como ser. La propia filosofía de Benjamin, en palabras de Adorno, estaba poseída del fetichismo de la mercancía: todo se le ha de transformar por encanto en cosa para que pueda desencantar la confusión de lo cósmico¹⁹. Procedía por imágenes, intentando “leer” fenómenos sociohistóricos como si fueran históriconaturales. Las imágenes se le hacían dialécticas mediante el índice histórico de cada una. En la imagen dialéctica, lo que ha sido de una determinada época era sin embargo a la vez lo que ha sido desde siempre (N 4, 1), aquello por lo cual quedaba presa de lo mítico; pero al mismo tiempo, el materialista histórico que se hacía con tal imagen debía poseer el don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza, de recuperar la tradición histórica de manos del conformismo, que está a punto de subyugarla (GS 1, 695). Con el

¹⁸Marx, *loc.cit.*, p.28.

¹⁹Adorno, *loc. cit.*, p.17.

aquietamiento de la dialéctica, se rompe el contrato con los “vencedores” históricos y se pone todo el *páihos* en el rescate de los oprimidos.

Es obvio que la fijación de imágenes dialécticas no era para Benjamin un método que el historiador pudiera emplear para cualquier objeto y en cualquier momento. La historiografía era para él. Tanto como para Marx, inseparable de la praxis política: el rescate del pasado por parte del que escribe la historia está unido a la liberación práctica de la humanidad. De todos modos, en comparación con la idea de Marx, según la cual la producción capitalista²⁰, sobreviven en la teoría de Benjamin elementos

anarquistas y blanquistas: En realidad, no hay ningún momento que no traiga consigo su oportunidad revolucionaria [...].Partiendo de la situación política, el pensador revolucionario ve confirmada la genuina oportunidad revolucionaria de cada momento histórico. Pero ésta no se le confirma menos por la capacidad que encierra ese momento para ser la llave que abre una estancia, hasta entonces cerrada y completamente indeterminada, del pasado. Penetrar en esa estancia coincide estrictamente con la acción política (GS I, 1231). La acción política debe darse a conocer, por destructiva que sea, como mesiánica (GS I, 1231). El materialismo histórico de Benjamin apenas se puede separar del mesianismo político. En una anotación tardía, quizá bajo el *shock* del pacto Hitler-Stalin, expresó Benjamin la experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no morirá de muerte natural (X 11 a, 3). Pero entonces, no se podía esperar la llegada de la revolución con la paciencia de Marx, ésta sólo se podía pensar como *final* escatológico de la historia: La sociedad sin clases no es la meta final del progreso histórico, sino su interrupción, tan a menudo fallida y finalmente realizada (GS I, 1231). El despertar del mito tenía que seguir el modelo mesiánico de una historia que se ha aquietado en la redención, tal como le resultaba evidente al historiador del *Libro de los Pasajes*. El sujeto del conocimiento histórico es la propia clase luchadora y oprimida (GS I, 700), podemos concebir al historiador de la dialéctica en reposo como al heraldo de esta clase. Es a él a quien se le ha concebido una *débil* fuerza mesiánica, fuerza que reclama el pasado; es él quien atiende esa reclamación cuando capta finalmente esa imagen irrecuperable del pasado, que amenaza desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en él (GS I, 694 s). Benjamin, que en el curso de los cambios históricos sólo alcanzaba a ver el mítico siempre-igual, pero ningún progreso, que sólo podía concebir éste como salto –como salto de tigre al pasado (GS I, 701), que en verdad es un salto fuera de la historia-, como venida del reino mesiánico, intentó corresponder a esta concepción mística de la historia con una versión de la dialéctica en la que la mediación retrocedió

²⁰Marx, loc. cit, p. 791.

por completo a favor de un vuelco en el que el momento de reconciliación debía ceder ante el momento destructivo y crítico. Haciendo saltar la imagen dialéctica del continuo del curso de la historia (N 10 a, 3), se sabía en consonancia con ese impulso anárquico que en las revoluciones intentaba detener el tiempo introduciendo un nuevo calendario o, como en la revolución de julio en París, disparando a los relojes de las torres. La mirada que hechizó a las cosas desprendidas del tiempo, transformándolas en imágenes, es la mirada de la Gorgona a la *facies hippocratica* de la historia, al paisaje petrificado del mito (GS I, 343). Pero ese instante místico en el que lo que ha sido y el ahora convergen en una constelación a

modo de relámpago; ese instante donde en el ahora de la cognoscibilidad “relampaguea” (N 9, 7) la imagen de lo que ha sido, ese instante se convierte entonces en una imagen que se invierte dialécticamente, tal como se presenta desde la perspectiva del Mesías o, hablando desde un punto de vista materialista de la revolución. Sólo desde esta perspectiva se ve despuntar en el *Libro de los Pasajes* una auténtica determinación del progreso: En toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está bien en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias (N 9 a, 7). En este sentido, se puede rescatar incluso aquella problemática determinación del primer resumen, según la cual en la imagen dialéctica las experiencias mítico-prehistóricas del inconsciente colectivo producen al entre-mezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz (39). Para hacer visibles tales huellas, reuniendo los “desechos de la historia” y “rescatándolos” para su final, concibió Benjamin la dialéctica en reposo: emprendió la tarea, tan paradójica como asombrosa, de exponer la historia en el espíritu de una comprensión antievolucionista de la historia. Como “aquietamiento mesiánico del acontecer”, hubiera incumbido a la dialéctica en reposo enraizar en el *Libro de los Pasajes* esa comprensión que Benjamin poesía mucho antes de comenzar a trabajar en ella: lo profano [...] no es ciertamente una categoría del reino [mesiánico], pero sí una categoría, y de las más acertadas, de su casi imperceptible aproximación (GS II, 204). Quedó así “esclarecida” hasta el final la idea benjaminiana de una iluminación profana, “inspirada” de este modo su inspiración materialista, resultando el materialismo benjaminiano, a través de todos los “procesos de refundación”, teológico. En verdad fue histórico sólo como ese muñeco que la tecnología toma a su servicio. De cualquier manera, había de ganar (GS I, 693). Hay motivos para dudar de que esta intrincada pretensión pueda en absoluto cumplirse. Puede entonces que el lector que haya recorrido pacientemente la topografía del *Libro de los Pasajes*, siguiendo todos los rodeos y desviaciones que no le ahorra esta edición, crea encontrarse al fin frente a unas ruinas más bien que frente a materiales vírgenes de construcción. Pero también vale para los fragmentos del *Libro de los Pasajes* lo que Benjamin dijo sobre el drama barroco alemán: en las ruinas de los grandes edificios habla la idea de su proyecto con más hondura que en otros menores, aun mejor conservados (GS I, 409).

Se abre esta edición con los resúmenes de 1935 y 1939, en los que Benjamin expuso sintéticamente su proyecto. Junto al temprano ensayo *El anillo de Saturno o sobre la construcción en hierro*, estos resúmenes son los únicos textos del conjunto del *Libro de los Pasajes* que pueden darse por concluidos. Los resúmenes no estaban destinados para su publicación. El más antiguo, en alemán, lo escribió Benjamin para el Instituto de Investigación Social, que tomó además el *Libro de los Pasajes* entre los proyectos de investigación que apoyaba. El resumen en francés surgió por petición de Horkheimer, que esperaba encontrar con él mecenas americano para Benjamin.

La parte más significativa y más extensa de esta edición contiene el manuscrito de los *Apuntes y materiales*, ordenado por temas y objetos: es el verdadero manuscrito del *Libro de los Pasajes*, que fue escondido durante la guerra en la Biblioteca Nacional. Probablemente, Benjamin trabajó en este manuscrito desde el otoño o invierno de 1928 hasta finales de 1929, y luego desde comienzos de 1934, las últimas anotaciones se hicieron a principios de 1940, inmediatamente antes de huir de París. La sucesión de los apuntes no se corresponde con su origen cronológico. Al parecer, Benjamin iniciaba siempre un legajo nuevo cuando en el curso de sus investigaciones surgía un tema nuevo que exigía ser tratado. Así, por ejemplo, el legajo *m Ociosidad*, no se empezó antes de principios de 1939. Dentro de cada legajo, los apuntes podrían corresponder a la cronología de su redacción en limpio. Pero ésta tampoco es siempre la de su origen: en aquellos legajos que tratan temas que ya habían quedado fijados en la primera fase del trabajo, se encuentran al comienzo notas que Benjamin había extraído de manuscritos más antiguos, trasladándose al de los *Apuntes y materiales*. En estos casos, los apuntes han sido ordenados de nuevo y, en esa medida, las primeras páginas de los respectivos legajos siguen también ciertos principios evidentes. Por el contrario, las páginas más tardías, escritas a partir de 1934, al igual que los legajos formados de 1934 en adelante, parecen seguir en general el azar de las investigaciones de Benjamin o, más frecuentemente aún, el de sus lecturas. Se editan largo las *Primeras anotaciones*, apuntes realizados con continuidad desde mediados de 1927, e interrumpidos en diciembre de 1929 o, como muy tarde, principios de 1930. Aunque su contenido pasó en gran parte al gran manuscrito de los *Apuntes y materiales*, se publican en su integridad, porque sólo con su ayuda se pudo llevar a cabo ese “proceso de refundición” que marcó el paso de la primera a la segunda fase del trabajo. De entre los *Proyectos iniciales*, que cierran el corpus principal de esta edición, al titulado *Pasajes* pertenece a la fase más primitiva del trabajo, cuando Benjamin aún pensaba escribir junto con Franz Hessel un artículo de periódico. El borrador fue redactado a mediados de 1927, posiblemente junto con Hessel. En los textos titulados *Pasajes de París II* hay que ver el

intento de Benjamin por escribir este ensayo, que era como concebía la obra de los Pasajes hacia 1928-1929. Se escribieron estos textos en un papel artesanal especialmente caro, que por lo demás Benjamin jamás utilizaba, y además en un formato completamente inusual para él: cabe imaginar que emprendió esa redacción como una fiesta. De cualquier modo, no llegó muy lejos, los diversos textos, en sí mismos concluidos, cuya sucesión no llegó a especificar, pronto quedan deslavazados y finalmente ahogados por citas –comentadas o sin comentar- e indicaciones bibliográficas. Mientras que tanto los *Apuntes y materiales* como las *Primeras anotaciones* se publican *in extenso* y según la ordenación misma de los manuscritos, el editor creyó conveniente proceder de otro modo con los *Pasajes de París II*. Dado que los apuntes inacabados y las citas de este manuscrito, o bien se trasladaban a los *Apuntes y materiales*, o bien hay que considerar que se rechazaron, se renunció a su publicación. La publicación se limita a los textos acabados, que fueron ordenados por el editor. Aunque estos textos, que pertenecen a los más importantes y, si se me permite decirlo, a los más bellos de Benjamin, también aparecen diseminados en distintos pasajes de los *Apuntes y materiales*, su publicación compacta proporción sin duda cierta impresión de aquel ensayo en el que pensaba Benjamin, y que no llegó a escribir. El último texto, *El anillo de Saturno, o sobre la construcción en hierro*, pertenece igualmente a la primera fase del trabajo; no se puede excluir que se tratase de un artículo de periódico desgajado del conjunto del *Libro de los Pasajes*, y que quedó sin publicar.

El lector que se haya familiarizado con los dos resúmenes podría empezar muy sensatamente su estudio del *Libro de los Pasajes* leyendo el legajo N; *Teoría del conocimiento, teoría del progreso*, para a continuación pasar al comienzo de los *Apuntes y materiales*. Su lectura, a su vez, podría limitarse en una primera ocasión a los textos impresos en letra grande, que se ha reservado a las reflexiones de Benjamin y a aquellas citas que comenta de alguna manera, aunque sólo sea de un modo incipiente. Citas sin comentar y apuntes que sólo presenta anotaciones de materiales, datos y hechos sin ningún tipo de posicionamiento por parte de Benjamin, se imprimen en letra más pequeña²¹. Si el *Libro de pasajes* se hubiera concluido, toda separación entre la teoría y el material habría quedado precisamente suprimida; sin embargo, en la forma fragmentaria en que quedó la obra, las reflexiones teóricas de Benjamin adquieren objetivamente el significado de iluminar los materiales con aquella luz que él quería prender en ellos. Por ello hay que insistir tanto más decididamente en que una comprensión cabal de las intenciones de Benjamin sólo puede proporcionarla la lectura de *todas* las anotaciones, incluido el estudio de la última y más remota cita.

²¹Hay que tener en cuenta que esta distinción en el tamaño de la letra tiene otro significado en las *Primeras anotaciones* en este caso, se editan en tipo pequeño de letra las anotaciones que fueron tachadas en el manuscrito, y que en su mayoría se trasladaron a los *Apuntes y materiales*.

A

[PASAJES, ALMACENES DE NOVEDADES, DEPENDIENTES]

- De esos palacios las columnas mágicas.
Al aficionado muestran por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes.
Canción nueva, cit. en Nouveaux tableaux de Paris ou
observations sur les mœurs et les usages des Parisiens au
commencement du XIX siècle [Nuevos cuadros de París u observaciones sobre usos
costumbres de los parisinos a comienzos del siglo XIX], I. París, 1828. p.27
- Se venden los cuerpos, las voces, la inmensa opulencia incuestionable, lo
que nunca se venderá.
Rimbaud

Al hablar de los bulevares del interior, dice la *Guía ilustrada de París* – todo un retrato de la ciudad de Sena y de sus alrededores por el año 1852-, mencionamos varias veces los pasajes, que desembocan en ellos. Estos pasajes, una nueva intención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos proletariados se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un pasaje semejante es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño ■ *Flâneur* ■, en el que el comprador ávido encontrará todo lo que necesita. Ante un chubasco repentino, se convierten en el refugio de todos los que se han visto sorprendidos, ofreciendo un paseo seguro, aunque angosto, del que también los vendedores sacan provecho. ■ Meteorología ■ Esta cita es el *locus classicus* para toda exposición de los pasajes, pues a partir de ella no sólo se derivan las divagaciones sobre el *flâneur* y la meteorología, sino también lo que se puede decir sobre el modo de construcción de los pasajes en el aspecto económico y arquitectónico. [A1, 1]

Nombres de almacenes de novedades la fille d'honneur/a Vestale/le page inconstant/le
mosque de for/Le petit chaperon rouge /La petite Nonelle /lo choumière allerande/ Au

monolouk /Au coin do lo rue. Nombres que en su mayor parte proceden de vodeviles famoso. ■ Mitología. ■ Un guantero Au ci-devant eune homme; un confitero: Aux ames de Werther. El nombre del joyero figura sobre la puerta de la tienda en grandes *letras recubiertas* con engañosas imitaciones de piedras preciosas. Eduard Kroloff, *Schilderungen aus Paris* [*Descripciones de París*], II, Hamburgo, 1839, p. 73. En la galería Véro-Dodard hay una tienda de comestibles sobre cuya puerta se lee en letrero “Gastronomía cosmopolita”, y cada una de sus letras está compuesta del modo más extraño por becardas, faisanes, liebres, astas de ciervo, bogavantes, peces álzines etc. Kroloff, *Descripciones de París*, II, p.75. ■ Grandville. ■ [A 1, 2]

Al prosperar el negocio, el propietario compraba género para una semana, trasladándose al entresuelo para aumentar el espacio donde almacenar sus mercancías. Así es como la tienda se convirtió en almacén [A 1, 3]

Era el tiempo en el que Balzac pudo escribir: El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Sait-Denis. Le diable ò París [El diablo en París], París, 1846, II, p.9](Balzac, *Les boulevards de Paris* [Los bulevares de París]). [A 1, 4]

El día en que *Especialidad* fue descubierta por Su Majestad la industria, reina de Francia y de algunos lugares circunvecinos, ese día, se dice, Mercurio, dios especial de los comerciantes y de muchas otras *especialidades* sociales, golpeó tres veces con su caduceo en el frontón de la Bolsa y juró por las barbas de Proserpina que la palabra le parecía preciosa. ■ Mitología. ■ Por lo demás, el término sólo se usa al principio para mercancías de lujo, *La grande ville, Nouveau tableav de París* [*La gran ciudad, Nueva cuadra de París*], II, París, 1844, p. 57 [Marc Fournier *les spécialités parisiennes* [Las especialidades parisinos]] [A 1, 5]

Las calles estrechas que rodean la Ópera, y los peligros a los que se exponían los peatones al salir de ese espectáculo asediado siempre por coches, dieron en 1821, a una compañía de especuladores, la idea de utilizar una parte de las construcciones que separaban el nuevo teatro del bulevar. / Este proyecto, al tiempo que se convirtió en una fuente de riquezas para sus autores, significó una inmensa mejora para el público. / En afecto, por medio de un pequeño pasaje estrecho, construido de madera y cubierto, se comunica a la misma altura y con toda seguridad el vestíbulo de la Ópera con esas galerías y desde ahí con la calle... Por encima del entablamento de pilastras dóricas que dividen los almacenes se elevan dos pisos de apartamentos, y por debajo de estos apartamentos, y a lo largo de todas las galerías, reinan grandes cristaleras]. A Dulaure, *Histoire physoque, civile el morale de Pans depuis 1821* | hasta nuestros días. ||, París, 1835, pp. 28-29. [A 1, 6]

Hasta 1870 los carruajes fueron los dueños de la calle. Apenas se podía caminar por las estrechas aceras y por eso a *flanerie* se realizaba con preferencia en los pasajes, que ofrecían protección contra el tiempo y el tráfico. Nuestras calles más amplias y nuestras aceras mas espaciosas han vuelto fácil la dulce *flamerie* imposible para nuestros padres en otro sitio que no fueran los pasajes. ■ *Flâneur*. ■ Edmond Beaurepaire, *Paris d’hier el d’aujourd hui*. La chronique de rues[París de ayer y de hoy. Lo crónico de las calles], París, 1900, p.67. [A 1, 1].

Nombres de pasajes: pasaje des Panoramas, pasaje Véro-Dodat, pasaje du Désir [que antiguamente conducía un lugar galante], pasaje Calbert, pasaje Viveinne, pasaje du Pont-Neuf, pasaje du Caire, pasaje de la Reunión, pasaje del Ópera, pasaje de la Trinité, pasaje du Cheval-Blanc, pasaje Pressière (¿Bessières?), pasaje de Bois de Boulogne, pasaje Grosse-Tele. (El pasaje des Panoramas se llamó antes pasaje Mirès) [A 1 a, 2]

El pasaje Véro-Dodat (construida entre las calles de Boulay y Grenette Saint-Honoré) le debe su nombre a dos ricos charcuteros, señores Véro y Dodat, que emprendieron en 1823 su perforación así como las inmensas construcciones que dependen de él; lo que hizo que se dijera, en su tiempo que ese pasaje era un bello pedazo de arte preso entre dos barrios. A Dulaure, *Historia física civil y moral de París desde 1821 hasta nuestros días*, ||, París, 1835, p. 34. [A 1 a, 3]

El pasaje Véro-Dodat tenía el pavimento de mármol. La Rachel vivió en él una temporada [A 1 a, 4]

Galería Colbart, nº26: Allí tras la apariencia de una guantería, brillaba una belleza accesible, aunque, en materia de juventud, sólo tenía en cuenta la suya; ella imponía a los más favorecidos que se ocuparan de los adornos de los que esperaba una fortuna... A esa joven y bella mujer tras el cristal la llamaban Labsolu; pero la filosofía habría perdido todo el tiempo que corriera en su búsqueda. Su criada vendía los guantes, ella lo requería ■ Muñecos ■ Prostitutas ■ Lefeuvre, *les anciennes maisons de Paris* [las antiguas casas de París, M, (París, 1875), p. 70 [A 1 a, 5]

Cour du Commerce: Con corderos se hizo allí una primera experiencia de la guillotina, instrumento cuyo inventor residio a la vez en la caur de Commerce y en la calle de l'Ancienne.Comédie. Lefeuvre, *Las antiguas casas de París*, IV, p. 148. [A 1 a, 6]

El paisaje de Caire, cuya principal industria era la impresión litográfica, habría debido iluminarse electivamente cuando Napoleón III suprimió el sello obligatorio para las circulares de comercio, esta emancipación enriqueció el pasaje, que se lo agradeció mediante gastos de embellecimiento. Hasta ese momento, cuando llovía había que tener los paraguas abiertos en sus galerías, que en muchas partes carecían de cubierta de cristal. *Lefeuvre, *las antiguas casas de París*, II, p. 233. ■ Construcciones oníricas ■ Meteorología ■ (Ornamentación egipcia) [A 1 a, 7]

Callejón sin salida Maubert, hasta hace poco d'Amboise. En los n.ºs 4 y 6 vivió hacia 1756 una preparadora de venenos, junto con sus dos ayudantas. Un día amanecieron todas muertas por haber respirado gas venenoso. [A 1 a, 8]

Años precursores con Luis XVIII. Con los letreros teatrales de los almacenes de novedades, el arte se pone al servicio del comerciante. [A 1 a, 9]

Después del pasaje des Panoramas, que se remontaba al año 1800 y cuya reputación mundana estaba asentada, encontramos, como ejemplo, la galería abierta en 1826 por los charcuteros Véro y Dodat, y que está representada en una litografía de Amout de 1832. Desde 1800, hay que esperar hasta 1822 para encontrar un nuevo pasaje: entre esta fecha y 1834 se escalona la construcción de la mayoría de estas vías tan particulares, de las que las más importantes están agrupadas entre la calle Croix-des-

Pellis-Champs al sur, la calle de la Grange-Batelière al norte, el boulevard de Sebastopol al este y la calle Ventadour al oeste. Marcel Poète, *Une vie de Cité* [Una vida de ciudad]. París, 1925, pp. 373-374. [A 1 a, 10]

Tiendas del pasaje des Panoramas: Restaurante Véron, sala de lectura, comerciante de música, Marqués, comerciantes de vinos, bonetera, merceras, sastres, zapateros, boneteros, libreros de caricatura, Théâtre des Variétés. Frente a esto, el pasaje Vivienne era el respetable. Allí no había ninguna tienda de lujo. ■ Construcciones oníricas: el pasaje como nave de iglesia con capillas laterales. ■ [A 2, 1]

Se hablaba del <genio de los jacobinos y de los industriales>, todo junto, pero también se atribuían a Luis Felipe estas palabras: Alabado sea Dios y mis tiendas también. Los pasajes como templos del capital mercantil. [A 2, 2]

El último pasaje de París, en los Campos Elíseos, erigido por un rey de las perlas americano, ya no fue negocio. ■ Decadencia ■

Hacia finales del antiguo régimen hubo en París intentos de bazar y de tiendas que vendían a precio fijo. En la Restauración y bajo el reinado de Luis Felipe se habían fundado algunas grandes almacenes de novedades, como *Le Diable boiteux*, *Les Deux Magals*, *Le petit Mateolol o Pignolion*; pero esos almacenes eran muy inferiores comparados con los establecimientos actuales la era de los grandes almacenes en realidad sólo data del Segundo Imperio. Han adquirido un desarrollo muy grande desde 1870 y continúan desarrollándose. E, Levasseur, *Histoire du commerce de la France* [Historia del comercio de Francia], II, París, 1912, p. 449. [A 2, 4]

¿Los pasajes como origen de los grandes almacenes? De los almacenes mencionados arriba ¿cuáles estaban en los pasajes? [A 2, 5]

El régimen de las especialidades ofrece –dicho sea de paso– la clave histórico-materialista para el auge (cuando no el nacimiento) de la pintura de género en los años cuarenta del pasado siglo. Con la creciente participación de la burguesía en el arte, junto con su escaso conocimiento inicial sobre él, éste se distinguió de acuerdo con ello, por los temas, por lo representado, y surgieron como géneros claramente definidos las escenas históricas, la pintura de animales, las escenas de niños, las imágenes de la vida de los monjes, de la familia y de la aldea. ■ Fotografía ■ [A 2, 6]

¡Hay que investigar la influencia de la actividad comercial en Lautréamont y en Rimbaud! [A 2, 7]

Otra característica, a partir sobre todo del Directorio (¿¿al parecer, hasta 1830 aprox??, será la ligereza de los tejidos; durante los fríos más intensos, sólo muy raramente se verán aparecer forros de piel y acolchados cálidos. A riesgo de dejarse ahí la piel, las mujeres se vestirán como si ya no existieron los rigores del invierno, como si, repentinamente, la naturaleza se hubiera transformado en un eterno paraíso Grand-

Carieret, *Les elegances de lo toilette* [Las elegancias del arreglo personal], París, p. XXXIV. [A 2, 8]

También entonces el teatro imponía el vocabulario en cuestiones de moda. Sombreros a la Tarare, a la Théodore, a la Figaro, a la Gran Sacerdotisa, a la Ifigenia, a la Calprenade, a la Victoria. La misma *necedad* que busca el origen de lo real en el *ballet* se traiciona cuando –hacia 1830- un periódico se da el nombre de *El sillo*. ■ Moda■ [A 2, 9]

Alexander Dumas en una velada en casa de la princesa Mathilde. Los versos aluden a Napoleón III.

- En sus fastos imperiales
Tío y sobrino son iguales;
El tío tomaba capitales;
El sobrino toma nuestros capitales.

Le siguió un silencio gélido. Recogido en las *Mémoires*[Memorias] del conde Horacio de Viel-Castel *sur le règne de Napoleó III* [sobre el retirado de Napoleón III, París, 1883, p. 185. [A 2, 10]

La Coulisserie representaba la continuidad de la vida de la Bolsa. Aquí nunca cesaba el trabajo y casi nunca llegaba la noche. Cuando cerró Tortoni, la Colonne se dirigió a los bulevares adyacentes, agitándose sin cesar, sobre todo ante el pasaje de l'Opéra. Julius Rodenberg, *Paris bei Sonnenschein und Lampentisch* [Paris a la luz del sol y a la luz de las lámparas, Leipzig, 1867, p. 97. [A 2, 11]

Especulación en las acciones del ferrocarril bajo Luis Felipe [A 2, 12]

Y de la misma procedencia [a saber, de la casa Rothschild es Mirès, el admirable orador que sólo tiene que hablar para convencer a sus creyentes de que la pérdida es ganancia – cuyo nombre a pesar de todo fue borrado del “pasaje Mirès” tras su escandaloso proceso, para transformarse en el “pasaje del Príncipe” (con los famosos salones-comedores Peters)-, Rodenberg, *Paris a la luz del sol y a la luz de las lámparas*, Leipzig, 1867, p. 98 [A 2 a, 1]

Grito de los vendedores callejeros del boletín de la Bolsa: en caso de alza <la subida de la Bolsa> En caso de baja. Las variaciones de la Bolsa. El término <baja> estaba policialmente prohibido. [A 2 a, 2]

Por su importancia para los negocios de la Coulisserie, el pasaje de l'Opéra se puede comparar a la Kranzlerecke. Argot de los bolsistas en los días que procedieron al estallido de la guerra alemana [1866]: la renta al 3 por 100 se llamaba “Alfonsina”, el crédito hipotecario... “el gran Ernesto”, la renta italiana...

“el pobre Víctor”, el crédito mobiliario... “el pequeño Jules” Según Rodenberg, (Leipzig, 1867) p. 100. [A 2 a 3]

Precio de la comisión de un agente de cambio: desde 2.000.000 (*sic*) hasta 1.400.000 francos. [A 2 a, 4]

<Los pasajes, que casi todos datan de la Restauración> Théodore Muret L'histoire par le théâtre [La historia a través del teatro], II, París, 1865 p. 300. [A 2 a, 5]

Algo sobre Antes, durante y después, por Scribe y Rougemon. Estreno el 28 de junio de 1828. La primera parte de la trilogía representa la sociedad del Antiguo Régimen, la segunda, la época del Terror, la tercera se desarrolla en la sociedad de la Restauración. El protagonista; el general pasa a ser en tiempos de paz un industrial y un gran fabricante. La manufactura reemplaza aquí en grado externo, al campo que cultivaba el Soldado-labrador. El elogio de la industria fue casi tan cantado en el vodevil de la Restauración como el de los *guerreros y los laureles*. La clase burguesa en sus diferentes grados, se situaba frente a la clase noble, la fortuna adquirida mediante el trabajo se oponía al blasón secular, a los torreones del viejo casón. Este tercer estado, convertido en la potencia dominante, tenía, a su vez sus aduladores. Théodore Muret, La historia a través del teatro, II, p. 306. [A 2 a, 6]

Las Galeries de Bois <que desaparecieron entre 1828 y 1829 para hacer sitio a la galería d'Orleans, estaban formadas por una triple línea de tiendas poco lujosas y consistían en dos calles paralelas, cubiertas con tela y madera, con algunas vidrieras para proporcionar luz. Se andaba por ellas sencillamente sobre tierra batida, que los fuertes chaparrones a veces transformaban en fango. Pues bien, venían de todas partes para apretujarse a este lugar que era realmente magnífico, entre esas filas de tiendas que parecieran tenderles comparadas con las que vinieron después. Esas tiendas estaban ocupadas principalmente por dos tipos de industria, cada una de las cuales tenía una clase de atractivo. Había necesariamente modistos que trabajaban sobre grandes taburetes vueltos hacia el exterior, sin que ningún cristal los separara, y sus semblantes despiertos no suponían, para algunos paseantes, el menor de los atractivos de lugar. Además, las Galeries de Bois eran el centro de la nueva librería. Théodore Muret, la historia a través del teatro, II, pp. 225-226. [A 2 a 7]

Julius Rodenberg sobre la pequeña sala de lectura en el pasaje de l'Opéra: Qué acogedora se me presenta en el recuerdo esa pequeña cámara en penumbra, con sus altas filas de libros, sus mesas verdes, su encargado perirrojo (un gran amante de los libros, que siempre estaba leyendo novelas en lugar de servírselas a otros), sus periódicos alemanes, que alegraban el corazón del alemán cada mañana (con excepción de la *Kätnische Zeitung* que aparecía por término medio sólo una vez cada diez días). Y si acaso había novedades en París, éste era un lugar donde enterarse aquí es donde las escuchábamos. Apenas en un susurro (pues el pelirrojo está muy pendiente de que nadie le molestará, ni a él ni a los demás), pasaban de los labios al oído, de la pluma apenas rumorosa al papel, del pupitre al buzón más próximo. La buena señora de la oficina tiene una sonrisa amable para todos, cartas y sobres para los corresponsales: el primer correo ha salido, Colonia y Augsburgo tienen ya sus noticias: y ahora -¡las doce!- a la taberna, Rodenberg, *París a la luz del sol y a la luz de las lámparas*, Leipzig, 1867, pp. 6-7. [A 2 a, 8]

El pasaje du Caire recuerda mucho, en más pequeño, al pasaje du Saumon, que existía antiguamente en la calle Montinariere, en el emplazamiento de la actual calle

Bachoumont. Paul Léautaud, [Viejo París], Mercure de France [1927], p.503 (15 de octubre). [A 3, 1]

Tiendas modelo antigua, ocupadas por comercios que sólo se ven allí rematadas por un pequeño entresuelo a la antigua, con ventanas que llevan, cada una, el número correspondiente a cada tienda. De vez en cuando hay una puerta que conduce a un pasillo al final del cual hay una pequeña escalera que lleva a esos entresuelos. En el tirador de una de aquellas puertas, este rótulo, a mano:

Si evita
los portazos
al cerrar la puerta,
el obrero que trabaja al lado
le estará muy agradecido.

[A 3, 2]

Se cita otro letrero en la misma obra [Léautaud, Veux París [Viejo París], Mercure de France (1927, pp. 502-503).

ÁNGELA
en el 1^{er} piso a la
derecha

[A 3, 3]

Docks à bon marché: antiguo nombre para grandes almacenes. Giedion, *Bauen in Frankreich (La arquitectura en Francia)*, (Leipzig/Berlín, 1928) p.31 [A 3, 4]

Transformación del pequeño almacén de los pasajes en el gran almacén. Principio del gran almacén; Los pisos forman un único espacio. Se pueden “abarcarse, por decirlo así, con *una sola* mirada”. Giedion, *La arquitectura en Francia*, P. 34.

Giedion (*La arquitectura en Francia*, p. 35) muestra en la edificación de Printemps (1881-1889) cómo el principio fundamental. Acoger a la multitud y retenerla seduciéndola (*Science et l'industrie [Ciencia e industria]*, 1925, nº 143, p. 6) conduce a formaciones arquitectónicas decadentes. ¡Función del capital mercantil! [A 3, 6]

Incluso las mujeres, a las que les está prohibida la entrada en la Bolsa, se reúnen en la puerta para rebuscar indicaciones de cotización y darles sus órdenes a los corredores a través de la verja, La transformación de París bajo el Segundo Imperio (Autores: Poëte, Clouzol, Henriat), (París, 1910), con motivo de la Exposición de la Biblioteca y de los trabajos de historia, p. 66. [A 3, 7]

<No tengo especialidad>, escribió el famoso chatarrero Frénin, <el hombre de la cabeza gris>, en el letrero de su chatarrería en la plaza des Abbesses. Aquí aflora de nuevo, en los trastos viejos, la vieja fisonomía del comercio, que empezó a ser reprimida en las primeras décadas del siglo pasado por el dominio de la *especialidad*. <Au philosophe> llamó el propietario a este. Gran Taller de demoliciones -¡qué derribo y demolición del estoicismo!-. Atención, no mire la hoja al revés> figuraba en sus carteles. Y también: <No compre nada a la luz de la luna> [A 3, 8]

Al parecer, se fumó en los pasajes antes de que fuera algo normal en la calle. Aún tengo algo que decir sobre la vida en los pasajes como lugar preferido de paseantes y fumadores, el refugio de todos los pequeños oficios imaginables. En todo pasaje hay al menos un salón de limpieza. En una estancia tan elegante como lo permite su función, los señores se sientan en un alto estrado y leen confortablemente el periódico mientras les cepillan bien el polvo del traje y de las botas. Ferdinand von Gall, *Paris und seine Salons* [París y sus salones], II, (Oldenburg, 1845, pp. 22-23. [A 3, 9]

Un primer invernadero –espacio acristalado con parterres, emparrados y manantiales, en parte subterráneos- en el lugar donde, en 1864, en el jardín del Palais Royal (¿y quizá aun hoy?), estaba el estanque, Erigido en 1788. [A 3, 10]

Las primeras almacenes de novedades datan al final de la Restauración: les Vèpres siciliennes, le Solitaire, la Fille mal gardeé, le Soldat Laboureur, les Deux Magals, le Petit Saint-Thomas, le Gagne-Denier. Dubech-D’Espezel, Histoire de París [Historia de París], París, 1926, p. 360. [A 3, 11]

En 1820 se abrieron... los pasajes Viollet y de los deux Povillans. Estos pasajes eran una de las novedades de la época. Eran galerías cubiertas debidas a la iniciativa privada, donde se instalaron tiendas que prosperaran gracias a la moda. El más famoso fue el pasaje des Panoramas, que estuvo de moda de 1823 a 1831. El domingo, decía Musset, el tumulto “Está en los Panoramas o en los bulevares”. Fue igualmente la iniciativa privada lo que creó, un poco al azar las “cités”, calles cortas o callejones sin salida edificadas a escote por un sindicato de profesionales. Lucien Dubech Pierre D’Espezel, Historia de París, París, 1926, pp. 355-356. [A 3 a, 1]

En 1825 apertura de los <pasajes Douphine, Saucède, Choiseul> y de la cité Bergère. En 1827... los pasajes Calbert, Crussol, de l’Industrie... 1828 vio abrir... los pasajes Brady y des Grovillers y comenzar la galería d’Orleans en el Palais Royal, en la plaza de las galerías de madera que ardieron aquel año>Dubech D’Espezel, Historia de París, pp. 357-358. [A 3 a, 2]

El predecesor de las grandes almacenes la Ville de París, apareció en el 174 de la calle Montmante en 1843. Dubech D’Espezel, Historia de París p, 389. [A 3 a, 3]

Los chaparrones no me dejaban en paz, y durante uno de ellos me metí en un pasaje. Estas calles completamente cubiertas de cristal, que a menudo atraviesan bloques enteros en varias ramificaciones, ofreciendo así buenos atajos, se prodigaban por doquier. En parte están construidas con gran elegancia, y cuando hace mal tiempo, o bien por la tarde, con luz natural, proporcionan paseos muy concurridos a lo largo de sus resplandecientes tiendas en fila. Eduard Devrient, *Briefé aus Paris* [Cartas de Paris, Berlin, 1840, p. 34. [A 3 a, 4]

Calle-galería. La calle-galería de una falange es la habitación principal del palacio de armonía, del que no se puede tener ninguna idea en civilización. Caldeada en invierno, se refresca en verano, las calles-galerías internas en peristilo continuo están situadas en el primer piso del palacio de la falange (la galería del Louvre se puede considerar un modelo). Cit. en Fourier *Théorie de l'unité universelle* [Teoría de la unidad universal], 1822, p. 462 y *Le nouveau monde industriel el sociétaire* [El nuevo mundo industrial y societario], 1829, pp. 69, 125, 272. E. Silberling, *Dictionnaire de sociologie pholonsstérienne* [Diccionario de sociología falansteriana]. París, 1911, p. 386. Al respecto. Galería. Galerías cubiertas y caldeadas comunican los diversos cuerpos de viviendo de un falansteria formando en él calles-galerías. Cit. en Fourier, *théorie mixte, ou speculante, el synthése routinière de l'association* [Teoría mixta, o especulativa, y síntesis rutinaria de la asociación], p. 14; E Silberling, loc. cit. pp. 197-198. [A 3 a 5]

El pasaje du Caire estaba al lado del antiguo patio de Monipodio. Construido en 1799 sobre el primitivo huerto de las Hijas de Dios. [A 3 a 6]

Comercio y tráfico son los dos componentes de la calle. Pero resulta que el segundo ha desaparecido en los pasajes, su tráfico es rudimentario. Es sólo calle ávida de comercio, que únicamente se presta a despertar los apetitos. Porque en esta calle los jugos dejan de fluir, la mercancía prolifera en sus márgenes descomponiéndose en fantásticas combinaciones, como los tejidos en las úlceras. El *flâmeur* sabotea el tráfico. Tampoco es un comprador. Es mercancía. [A 3 a 7]

Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumidores comienzan a sentirse como masa. (Antes sólo se lo enseñaba la carestía.) Con ello aumenta extraordinariamente el elemento circense y es particular del comercio. [A 4, 1]

Con la producción de artículos de masas llega el concepto de especialidad. Su relación con el de originalidad ha de ser investigada. [A 4, 2]

Reconozco que el comercio de Palais-Royal tuvo su época crítica; pero creo que no hay que atribuirlo a la ausencia de mujeres públicas, sino a la apertura de nuevos pasajes, y al crecimiento y embellecimiento de muchos otros: citaré los del l'Opéra-Cerl. Du Saumon, de Véro-Dodat, de Larne, de Choiseu y des Panoramas. F.F. A Béraud, *les lilles publiques de Paris el lo pólce qui les régil* [Las mujeres públicas de París y la policía que las dirige], I, París y Lelpzig, 1839, p.205. [A 4, 3]

No sé si el comercio del Palais-Royal sufrió verdaderamente con la ausencia de mujeres de vida alegre; por lo cierto es que allí el pudor público ha aumentado mucho... Me parece, por lo demás, que las mujeres notables van gustosas a hacer sus compras a las almacenes de las galerías...; eso debe de ser una ventajosa compensación para los comerciales; porque cuando el Palais-Royal estaba invadido por un enjambre de prostitutas casi desnudas, las miradas de la gente se dirigían hacia ellas, y este espectáculo no les convenía precisamente a ellos, que eran los que hacían prosperar el comercio local; unos ya estaban arruinados a causa de sus desórdenes, y otros, cediendo a la iniciación del libertinaje, no pensaban en absoluto en comprar cosas, ni siquiera aquello que necesitaban más urgentemente. Crea poder afirmar... que, en ese tiempo de tolerancia desmesurada, a muchas tiendas del Palais-Royal estaban cerradas y que en otras eran raros los compradores; así pues, el comercio no prosperaba, y sería más verdadera decir que en esta época su estancamiento procedía más bien de la libre circulación de las mujeres públicas, que achocarla hoy a su ausencia, que ha reunido en las galerías y en el jardín de ese palacio o numerosos paseantes más favorables para los comerciantes que las prostitutas o los libertinos. F.F.A. Béraud, *Las mujeres públicas de París*, I, París y Leipzig, 1839, pp. 207-209. [A 4, 4]

Los cafés se llenan
De gaurmeis y fumadores
Los techos se abarrotan
De alegres espectadores.
Los pasajes hormiguan
De curiosas y aficionadas,
Y los timadores se agitan
Tras las *flâneur*.

Ennery y Lemoine, la noche de París, cit. en H. Gourdon de Gonoulloc, *les refrains de la rue de 1830 ó 1870* [Las estrellas callejeras de 1830 a 1870], París, 1879, pp. 46-47. Comparar con él. <Crecúspulo vespertino> de Baudelaire. [A 4 a, 1]

¿Y aquellos... que no pueden pagarse un alojamiento para pasar la noche? Sencillamente, duermen donde encuentran sitio: en los pasajes, en los soportales, en cualquier rincón donde la policía o el propietario les dejen dormir en paz. Friederich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* [La situación de la clase trabajadora en Inglaterra, Leipzig, ²1848, p. 46 (Las grandes ciudades). [A 4, a 2]

En todas las tiendas, como de uniforme el mostrador de roble está abandonado con piezas falsas de cualquier metal y de cualquier formato, despiadadamente clavadas allí mismo, como aves de presa en un escudo, garantía irrefutable de la escrupulosa legalidad del comerciante. Nadar, *Quand l'étais photographe* [Cuando era fotógrafo], París, (1900), p. 294 (1830 y alrededores). [A 4 a, 3]

Pourier sobre las calles-galería: Esta facilidad para comunicar por todas partes, al abrigo de las inclemencias del aire, para ir durante la escarcha al baile, al espectáculo con ropa ligera, con zapatos de color, sin sufrir ni el lodo, ni el frío, es de un encanto tan nuevo, que él solo bastaría para hacer detestables nuestras villas y casillas a quienquiera que hubiere pasado un día de invierno en un falansterio. Si este edificio se empleara en civilización, ya sólo la comodidad de comunicaciones resguardadas y templadas por las estufas a los ventiladores le daría un valor enorme. Sus alquileres... se buscarían por el

doble del precio de los de otro edificio. El Paison, Faurier [*Anthologie*] [*Fourier, Antología*], París, 1932, p. 144 [A 4 a 4]

Las calles-galerías son un método de comunicación interna que bastaría, él solo, para hacer que fueron desdeñadas los palacios y las hermosas ciudades de civilización...El rey de Francia es uno de los primeros monarcas de civilización; el no tiene pórtico en su palacio de las Tullerías. El rey, la reina, la familia real ya suban al coche o desciendan de él, se ven obligados a mojarse como pequeños burgueses que llaman al coche de punto ante su tienda. En caso de que llueva, se encontrará sin duda con muchos lacayos y muchos cortesanos para sostener un paraguas sobre el príncipe...; pero se sigue careciendo de pórtico y de abrigo, no se está resguardado... Pasemos a la descripción de las calles-galería, que son uno de lo más preciosos encantos de un Palacio de Armonía... La Falange no tiene calle exterior o vía descubierta expuesta a las inclemencias del aire; todos los bloques del edificio nominal pueden recorrerse por una amplia galería, que se erige en el primer piso y en todos los cuerpos de edificios; en los extremos de esta vía hay pasillos sobre columnas, o subterráneos adornados, que proporcionan en todas las partes y dependencias del Palacio una comunicación abrigada, elegante y templada en cualquier estación del año gracias a estufas o ventiladores.. La calle-galería o “Peristilo continuo” está situada en el primer piso. No puede adaptarse a la planta baja, que hay que atravesar en coche por arcadas en diversos puntos... Las calles-galería de una Falange no reciben la luz desde los dos lados; están adheridos a cada uno de los cuerpos del edificio; todos estos cuerpos tienen una doble fila de habitaciones, de las cuales una fila recibe luz del campo y la otra de la calle-galería. Esa debe tener la altura completa de los tres pisos que desde un lado reciben luz desde ella... La planta baja contiene algunos puntos salas públicas y cocinas, cuya altura absorbe el antes el entresuelo. En ellas se disponen unas trampillas cada cierto espacio por las que se suben los bufets a las salas del primer piso. Esta abertura será muy útil en los días de fiesta y para las travesías de caravanas y legiones, que no habrían cabido en las salas públicas o Seristerios, y que comerán en una doble hilera de mesas en la calle-galería. Hay que evitar en la planta baja las salas de relaciones públicas y esto por dos razones. La primera es que en la planta baja hay que disponer el alojamiento de las patriarcas, en la parte inferior, y de los niños en el entresuelo. La segunda es que hay que aislar habitualmente a los niños, de las relaciones no industriales de la edad madura. Poisson, *Fourer, Antología*, París, 1932, pp. 139-144. [A 5]

Sí, ¡claro!: del Tibet conocéis la potencia.
Implacable enemigo de la altiva inocencia,
Apenas ha aparecido y ya arrastra a la vez
A la mujer del empleado, a la hija del burgués,
A la mojigata severa y a la fría coqueta:
Es para las amantes señal de conquista,
No es obligado desafiar su poder,
La verdadera vergüenza es no tenerla
Y su tejido, desafiando el chiste que circula,
En sus pliegues debilita los trazos del ridículo;
Uno diría al verlo que es un talismán vencedor:
Da cabida a los espíritus, subyuga el corazón;
Para él, llegar es vencer, y triunfar aparecer;
Reina conquistando, como soberano, como señor;
Y calificando su carcaj de inútil fardo,
El Amor de un cachemir formó su diadema.

Éduard [d'Anglemont]. *Le Cachemire* [El Cachemir]. Comedia en un acto y en verso. Representada por primera vez en París, en el Teatro Real del Odéon, el 16 de diciembre de 1826, París, 1827 p. 30. [A 5 a 1]

Delvau sobre Chodruc Duclos: Hizo bajo el reinado de Luis Felipe, que nada le debía, lo que había hecho bajo el reinado de Carlos X, que sí le debía algo... Sus huesos aspiran más tiempo a pudrirse que su nombre a borrarse de la memoria de los hombres. Alfred Delvau, *Les lions du jour* [Los leones del día], París, 1867, pp. 28-29. [A 5 a 2]

No fue sino poco después de la expedición de Egipto cuando se pensó, en Francia en extender el uso de los preciosos de los tejidos de cachemir, que una mujer, griega de nacimiento, introdujo en París. M. Ternaux... concibió el admirable proyecto de naturalizar en Francia las cobras del Indostán. Después... ¡cuántos obreros que formar, oficios que establecer, para luchar con ventaja contra productos cuya celebridad procede de hace tantos siglos! Nuestros fabricantes empiezan a triunfar... sobre la prevención de las mujeres contra las chales francesas... Se ha conseguido que olviden por un instante los ridículos dibujos de los hindúes, reproduciendo felizmente el estallido y la brillantez de las flores de nuestros arriales. Hay un libro donde se tratan todos estos temas interesarles con un estilo lleno de interés y elegancia. *La historia de los chales*, por M. Rey, aunque está dedicada a los fabricantes de chales de París, cautivará atención de las mujeres de París... Este libro contribuirá sin duda, al mismo tiempo que las magníficas producciones de su autor, a disipar al apasionamiento que les inspira a los franceses el trabajo de los extranjeros. M. Rey, fabricante de chales de lana, de cachemir, etc.,... expuso muchos cachemires, cuyos precios se elevan desde 170 hasta 500 francos. Le debemos, entre otros perfeccionamientos... la graciosa imitación de flores naturales, para reemplazar las extravagantes palmeras de Oriente. Nuestros elogios serían demasiado débiles de la estima..., después de los honorables signos de distinción que ese fabricante-literato le debe a sus largas investigaciones y a su talento; nos basta con nombrarlo Cheroue y H. D., *Notice sur l'exposition des produits de l'industrie el del aris qui a tieu à Dovai en 1827* [Noticia acerca de la exposición de los productos de la industria y de las artes que tiene lugar en : Douai en 1827, Douai, 1827, pp. 24-25. [A 6, 1]

Después de 1850: Durante esos años se crean las Grandes Almacenes: *Le Bon Marche*, *Le Luvre*, *La belle Jordinere*. La cifra de negocios del “Ban Marche”, en 1852, era solamente de 450.000 francos; en 1869 ascendió a 21 millones. Gisela Freud, *La photographie du point de vue sociologique* [La fotografía desde el punto de vista sociológica] [Manuscrito] [A 6, 2]

Las impresiones... se habían adjudicado, a finales del siglo XVIII, un vasto emplazamiento... El pasaje Du Caire y sus alrededores... Pero, con el crecimiento de París, los impresores se dispersaron por toda la ciudad... ¡Ay! Cuántos impresores, hay trabajadores envilecidos por el espíritu de la especulación, deberían recordad que... entre la calle St-Denis y el patio de Monipodio existe todavía una larga galería ahumada donde yacen olvidados sus verdaderos penates. Eduard Foucaud, País *inverteur* [París inventor], París, 1844, p. 154. [A 6, 3]

Descripción del pasaje du Saumon que mediante tres escolares de piedra, se abría a la calle Montorguelli. Era un corredor estrecho decorado con pilastras que soportaban una vidriera a dos aguas, ensuciada con las basuras arrojadas desde las casas vecinas. A la

entrada, el distintivo: un salmón de hierro blanco indicaba la cualidad dominante del lugar; en el aire flotaba un olor a pescado... y también un olor a ojo. Y es que aquí el Sur desembarcado en París se daba cita... A través de las puertas de las tiendas, se percibían oscuros cuchitriles donde a veces un mueble de caoba, el mueble clásico de la época, conseguía enganchar un rayo de luz, más lejos un cafetín completamente nublado por el humo de las pipas, un almacén de artículos coloniales que dejaban a filtrar un curioso perfume herbáceo, a especias y frutos exóticos, una sala de baile abierta a los bailarines los domingos y las tardes laborables; y por último la sala de lectura del señor Cacherini, que ofrecía a los clientes sus periódicos y sus libros. J. Lucas-Dubreton, *L'affaire Atibaud au Louis-Philippe* traqué [El asunto Atibaud a Luis Felipe acorralado] [1836], París. 1927, pp. 114-115. [A 6 a, 1]

El pasaje du Saumon fue escenario –durante los disturbios en el entierro del general Lamarque el 5 de junio de 1832- de una lucha de barricadas en la que 200 trabajadores se alzaron contra las tropas. [A 6 a, 2]

Martin: El comercio ¿ve usted señor?... ¡es el rey del mundo! – Desgenais: Estoy de acuerdo con usted señor Martin; pero el rey no es suficiente; se necesitan súbditos. ¡Pues bueno!, la pintura, la escultura, la música... -Martin: Se necesita un poco de eso... y... yo también he favorecido las artes, por ejemplo, en el último establecimiento, el Café de France; tenía muchas pinturas, temas alegóricos... Además, por las tardes, dejaba entrar a los músicos...; y, en fin, si le invitase a venir a mi casa..., vería bajo mi peristilo dos grandes estatuas apenas vestidas, con un farol cada una en la cabeza. – Desgenais: ¿Un farol? –Martin: Yo sólo comprendo así la escultura, porque sirve para algo... porque todas esas estatuas, con una pierna o un brazo al aire, apara que sirven, si ni siquiera se han dispuesto en ellas conductas para el gas... para qué? Théodore Barrère, *Les Parrsiens* [Los parisinos], París, 1855 [Teatro du Vaudeville, 28 diciembre 1854], p. 26 [La obra se desarrolla en 1839] [A 6 a, 3]

Hubo un pasaje du Désir. [A 6 a, 4]

Chodruc-Duelos –una figura secundaria del Palais Royal- Era monárquico, antiguo luchador en la Vendée, y tenía motivos para quejarse a Carlos X por desagradecimiento. Protestó exhibiéndose en andrajos y dejándose barba. [A 6 a, 5]

Sobre un grabado que representa la fachada de una tienda en el pasaje Véro-Dodat: No es posible alabar lo suficiente este adorno, la pureza de sus perfiles, el afecto pintoresca y brillante que producen los globos que sirven para la iluminación de gas y que están situados entre los capiteles de dos pilastras emparejadas que limitan cada tienda y cuya separación está decorada con una luna reflejante. Solo de las Estompas. [A 7, 1]

En el número 32 del pasaje Brandy se encontraba la tintorería química Maison Donnier. Era (famosa) por sus talleres inmensos, por su considerable personal (conocido). En un grabado contemporáneo se ve el establecimiento de dos plantas, coronado por pequeñas buhardillas, se ve a las muchachas –en gran número- a través de las ventanas, de los plafones, cuelga la colada. [A 7, 2]

Grabado del Imperio <la danza del chal en las tres sultanas. Sala de la Estampa [A 7, 3]

Planta y alzado del pasaje de la calle Hauteville, nº36, en negro, azul y rosa, del año 1856, en papel timbrado. Se dibuja también un hotel que iría allí. En negrita <Propiedad para alquiler>. Solo de las Estampas; cfr. ilustración 4. [A 7, 4]

Los primeros grandes almacenes parecen inspirarse en los bazares orientales. En los grabados se ve, en cualquier caso, (cómo) en 1880 estaba de moda cubrir de alfombras la balaustrada de los pisos que daban al patio interior. Así en el almacén. Ville de Saint-Denis. Sala de las Estampas. [A 7, 5]

El pasaje de l'Opéra, con sus dos galerías llamadas del Reloj y del Barómetro... La apertura de la Ópera de la calle Le Peletier, en 1821, lo puso de moda, y en 1825, la duquesa de Berry vino en persona a inaugurar un "Europorna", en la galería del Barómetro... Las modistillas de la Restauración bailaban en el Baile d'Idalie, instalado en el subsuelo. Más tarde, un café llamado "Divan de l'Opéra" se estableció en el pasaje. En el pasaje de l'Opéra era de notar también el armero Carón, la editorial de música Marguerie, el pastelero Rollet y por último la perfumería de la Ópera... Añadamos... Lemonnier "artista del cabello", es decir, fabricante de sellos de pañuelos, relicarios o círculos funerarios hechos con cabello. Paul D'Arisle, *La vie el monde du boulevard (1830-1870)* [*La vida y el mundo del bulevar (1830-1870)*], París, (1930), pp. 14-16. [A 7, 6]

El pasaje des Panoramas, llamado así en recuerdo de dos vistas panorámicas que se alzaban a cada lado de su entrada y que desaparecieron en 1831. Paul D'Ariste, *La vida y el mundo del bulevar*, París, p. 14. [A 7, 7]

La bella apoteosis de Micheler sobre <la maravilla del chal hindú> en el capítulo del arte hindú de su *Biblia de la humanidad*, París, 1864. [A 7 a 1]

El Yehuda ben Halevy,
Dijo ella, está suficiente
Y dignamente protegido en un
Bello escuchar de cartón

Con elegantes arabescos
Chinos, como las lindas
Bomboneras de Marquis
En el pasaje Panorama.

Heinrich Heine, *Hebraische Melodien* [*Melodía bebreas*], Jehuda ben Halecvy 4, libro III del Romancero (cit. en carta de Wiesengrund). [A 7 a 2]

Letreros. A la moda del jeroglífico siguió la de las alusiones literarias y bélicas. Si una erupción de la colina de Montmartre viniera a tragarse París, como el Vesubio se tragó Pompeya, después de mil quinientos años se podría recuperar a partir de nuestras letras la historia de nuestros triunfos militares y la de nuestra literatura. Victor Fournel, *Ce qu'an voll dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 286 (Letras y carteles). [A 7 a 3]

Chaptal en el discurso sobre el registro de los nombres en la industria: Que no se diga que el consumidor al comprar sabrá distinguir adecuadamente las diferentes calidades de un tejido; no, Señores, el consumidor no puede apreciarlos; él solo juzga lo que cae bajo los sentidos ¿basta el ojo y el tacto para pronunciarse acerca de la solidez de los colores, para determinar con precisión el grado de finura de un tejido y la naturaleza y bondad de los aprestos?. Chaptal, <Rapport au nom d'une commission spéciale chargée de l'examen du projet de la relatif aux aliérations el suppositions de noms sur les fabriqués> [Informe en nombre de una comisión especial encargada del examen del proyecto de ley relativa a las alrededores y suposiciones de nombres en los productos fabricados]. [Cámara de los Pares de Francia Sesión de 1824, 17 de julio de 1824], p. 5. La importancia del crédito aumenta conforme se especializa el conocimiento de las mercancías. [A 7 a, 4]

Que diría yo ahora de este bolsín que, no contento con una sesión ilegal de dos horas en la Bolsa, todavía daba no hace mucho dos representaciones al día, en plena calle, en el bulevar des italiens, delante del pasaje l'Opéra, donde una masa compacta de quinientas a seiscientos jugadores se arrestaban pesadamente a remolque de cuarenta o cincuenta corredores sin título, hablando en voz baja como conspiradores, mientras dos agentes de policía los empujaban por detrás para obligarlos a circular, como se empuja a los corderos gordos y fatigados camino del matadero. M. J. Duccs (De Grandin), *Comment on se ruine ò lo Bourse* [Cómo se arruina una en la Bolsa], París, 1858, p. 19 [A 7 a 5]

En el 271 de la calle Saint-Martin, en el pasaje du Cheval rouge, tuvo lugar el asesinato de Lacenaire. [A 7 a 6]

De A los habitantes de las calles Beouregard, Bourban-Villeneuve *du Caire y de la Cour des Mirades*. Proyecto de dos pasajes cubiertos que van de la plaza *du Caire* a la calle Beuaregard, que desembocan enfrente de la calle Sainte-Barbe y ponen en comunicación la calle *Bourban-Villeneuve* con la calle Houteville: Señores, desde hace mucho tiempo nos venimos preocupando por el futuro de este barrio, sufrimos viendo que las propiedades cercanas al bulevar están muy lejos del valor que deberían tener; este estaba de cosas cambiaría si se abrieran vías de comunicación, y como es imposible hacer calles en este entorno, a causa de la diferencia demasiado grande del nivel del suelo y como el único proyecto practicable es que tenemos el honor de someteros, esperamos, señores, que en calidad del propietario... tengan ustedes o bien honrarnos con su concurso y con su adhesión... Cada adherente entregará 5 francos por cada acción de 250 francos que quiera tener en la sociedad definitiva. Tan pronto como se reúna un capital de 3.000 francos esta suscripción provisional quedará cerrada, siendo la dicha suma desde este momento juzgado suficiente. <París, hoy 20 de octubre de 1847> Impreso de invitación de suscripción. [A 8, 1]

<En el pasaje Cholseul, M. Conte, “físico del rey”, muestra, entre dos sesiones de magia en las que el mismo actúa, su célebre compañía de niños, actores sorprendentes>J. L. Croze <Quelques spectacles de París pendant l'été de 1835> [<Algunos espectáculos de París durante el verano de 1835>] (Le Temps, 22 de agosto de 1935) [A 8, 2]

En este punto de inflexión de la historia, el comerciante parisino hace dos descubrimientos que conmocionan el mundo de la novedad: el escaparate y el empleado masculino. <El escaparate, que le diga a engalanar su casa desde la planta baja hasta los buhardillas y a sacrificar trescientos varas de tejido para llenar de guirnaldas su fachada como un navío almirante; el empleado masculino, que sustituye la seducción del hombre por la mujer por el hombre, mucho más psicológica. Añadamos el precio fijo, la marca en cifras conocidas> H. Clouzot y R.-H. Valensi, *Le Paris de La comédie humaine* (*Balzac el ses fournisseurs*) [El París de la comedia humana (Balzac y sus proveedores)], París, 1926, pp. 31-32 (<Almacenes de novedades>). [A 8, 3]

Balzac, cuando un almacén de novedades tomó en alquiler los locales que habían pertenecido al Hetzel, el editor de *La comedia humana* <La comedia humana ha cedido su sitio a la comedia de los cachemires> [Clouzot y Valensi, *El París de la comedia humana*, p. 37 [A 8, 4]

Pasaje du Commerce-Sainte-André: una sola lectura. [A 8 a, 1]

<Desde que el Gobierno socialista se convirtió en propietario legítimo de todas las casas de París, se los entregó a los arquitectos con la orden... de establecer en ellas las calles-galería... los arquitectos llevaron a cabo del mejor modo posible la misión que les fue confiada. En el primer piso de cada casa, tomaron todas las piezas que daban a la calle y echaron los tabiques intermedios, después abrieron amplios vanos en los muros medianeros y obtuvieron de esta manera calles-galería que tenían la anchura y la altura de una habitación corriente y ocupaban toda la longitud de una manzana de construcciones. En los barrios nuevos donde las casas contiguas tienen sus pisos poco más o menos a la misma altura, el suelo de las galerías se pudo nivelar de una manera bastante regular... Pero en las casas viejas hubo que elevar o rebajar muchos pisos, y frecuentemente hubo que resignarse a dar al suelo una inclinación un poco rápido o a cortarlo con algunos escalones. Cuando todas las manzanas de casas se encontraron atravesadas por galerías que ocupaban... su primer piso, solo hubo que reunir entre sí esos tramos dispersos de manera que constituyeran una red...que abarcara toda la extensión de la ciudad. Es algo que se hizo con facilidad estableciendo en cada calle puentes cubiertos... Puentes semejantes, pero mucho más largos se tendieron igualmente sobre los diferentes bulevares, sobre las plazas y sobre los puentes que atraviesan el Seno, de manera que... un paseante podría recorrer toda la ciudad sin ponerse nunca al descubierto...Desde que los parisinos probaron las nuevas galerías, ya no quisieron poner los pies en las antiguas calles que, decían sólo eran buenos para los perros>. *Tony Molin, París en l'an 2000* [París en el año 2000], París 1869, pp. 9-11. [A 8 a, 2]

<El primer piso está ocupado por calles-galería... A lo largo de las grandes vías... forman calles-salón... las demás galerías, mucho menos espaciales, están más modestamente adornadas. Están reservadas para el comercio al por menor que dispuso allí sus mercancías de tal manera que las que pasan ya no circulen delante de las almacenes, sino por su mismo interior> *Tony Moline, París en el año 2000*, París, 1869, pp. 15-16 (<Casas modelo>). [A 8 a 3]

Dependientes: Hoy por lo menos 20.000 en París... Un número muy grande de dependientes han estudiado humanidades...; entre ellos se ven incluso pintores y arquitectos alejados del estadio que sacan maravilloso partido de sus conocimientos...

de esas dos ramas del arte para la construcción de escaparates, para la disposición que hay que dar a los diseños de las novedades y para la dirección de las modas por crear> Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle* [Gran diccionario universal del siglo XIX], III, Paris, 1867 (arte calicó), p. 150 [A 9, 1]

¿A qué móvil obedeció el autor de los *Estudios* de costumbres al imprimir con tanta viveza, en una obra de imaginación, a los notables de su tiempo? En primer lugar a su propio agrado, no cabe duda... Eso explica las descripciones. Hay que buscar otra razón para las menciones directas y no encontramos otra mejor que una intención de propaganda bien marcado. Balzac es uno de los primeros en haber adivinado el poder de anuncio y sobre todo del anuncio encubierto. En aquel tiempo... los periódicos ignoraban su fuerza... sólo a duras penas, hacia media noche, cuando los obreros acababan la compaginación, los anunciantes conseguían deslizar bajo una columna algunas líneas sobre la Pasta de Regnault a la Mixtura Brasileña. No sé conocía el folleto de propaganda. Y más desconocido todavía era un procedimiento tan ingenioso como la cita en una novela... los proveedores elegidos por Balzac... puede decirse, sin temor a equivocación, que son los suyos... Nadie, más que el autor de César Biratteau, adivinó el poder limitado de la publicidad... Si se dudara de la intención, bastaría con poner de relieve los epítetos... que les aplica a los industriales o a sus productos, imprime sin vergüenza: la célebre Victorine, Plaisir, un ilustre peluquero, Staub, el sastre más célebre de esta época Goy, un zapatero famoso... calle de la Michodière [hasta las señas]... la “cocina del Rocher de Cancale... el primero de los restaurantes parisinos... es decir, del mundo entero”> H. Clouzal y R.-H. Valensi, *El París de la comedia humana* (Balzac y sus proveedores) París, 1926, pp. 79 y 177-179. [A 9, 2]

El pasaje Véro-Dodat une la calle Croix-des-París-Champs con la calle Jean-Jacques-Rousseau. En esta última celebraba Caber sus reuniones en 1840. Del ambiente que allí predominaba la idea Martin Nadaud, *Memorias de Leonardo*, antiguo masón: <Todavía tenía en la mano la toalla y la navaja de afeitar que acaba de utilizar. Nos pareció conmovido de alegría al vernos convenientemente vestidos, con aire serio “¡Ah! Señores, dice (no dice: ciudadanos), si sus adversarios les conocieran, ustedes desamarían sus críticas; sus modales, el parte de ustedes son propias de la gente más distinguida”> Cit. en Charles Benoist, <L’homme de 1848> [<El hombre de 1848>], II (Revue des deux mondes, 1 de febrero de 1914, pp. 641-642). Característico de Cabet es su opinión de que los trabajadores no han de ocuparse en escribir. [A 9, 3]

Calles-salón <Las más amplias y las mejor situadas entre ellas [se las calles-galería] estuvieron adornadas con gusto y suntuosamente amuebladas. Se cubrieron las paredes y los techos con... mármoles raros, dorados... espejos y cuadros; se guarnecieron las ventanas con magníficas colgaduras y cortinas bordadas con dibujos maravillosos; sillas, sillones, canapés... ofrecieron cómodos asientos a los paseantes fatigados; por último algunos muebles artísticos, antiguos cofres... vitrinas llenas de curiosidades... jarrones de porcelana con flores naturales, acuarios llenos de peces vivos, pajareras pobladas de pájaros raros completaron la decoración de las calles-galería donde iluminaban la tarde... candelabros dorados y arañas de cristal. El Gobierno quiso que las calles pertenecientes al pueblo de París superasen en magnificencia a los salones de los soberanos más poderosos... Desde por la mañana las calles-galería se ponen manos del personal de servicio que airea, barre cuidadosamente, cepilla, sacude el polvo, limpia los muebles y mantiene en todas partes la más escrupulosa limpieza. A continuación, según la estación, se cierran las ventanas o se dejan abiertas, se enciende

la luz o se bajan las persianas... Entre las nueve y las diez todo ese trabajo de limpieza ha terminado y los que pasan, raros hasta entonces, comienzan a circular en mayor número. La entrada de las galerías está rigurosamente prohibida a cualquier persona desaseada a que cargue con grandes bultos; está igualmente prohibido fumar y escupir en ellas. Tony Molin, París en el año 2000, París 1869, pp. 26-29 [Aspecto de las calles-galería] [A 9 a, 1]

Los almacenes de novedades se basan en la libertad de comercio garantizada por Napoleón I. <De estas cosas, famosas en 1817, que se llamaban *la Fille mal gardée*, *el Diable boiteur*, *La Masque de for a los Deux Magals*, sólo subsiste una incluso muchas de las que las reemplazaron, bajo Luis Felipe, se han venido abajo más tarde, como la Belle Fermière y la Chaussée d'Antin, o han sido liquidadas mediocrementemente, como el *Con de rue* y *el Puvre Diable*> V°G d'Avenel, <le mécanisme de la vie moderne. I. Les grands magasins> [<El mecanismo de la vida moderna. I. Los grandes almacenes>] (*Revue des deux mondes*, 15 de julio de 1894, p. 334 [A 9 a, 2])

La sede del *Caricature*, de Philipons, estaba en el pasaje Véro-Dodat. [A 9 a,3]

Pasaje de Caire: Construido cuando Napoleón vuelve de Egipto. Contiene algunas reminiscencias egipcias en los relieves: cabezas con forma de esfinge sobre la entrada, etc. <Los pasajes son tristes, sombríos y a cada momento se cruzan de una manera desagradable para la vista... Parecen... destinados a los talleres de litografía y a los almacenes de encuadernación al igual que la calle adyacente está destinada a las fábricas de sombreros de paja, raros son los transeúntes que pasan por ellos> Élie Berthet, *Rue el passage du Caire* (París chez soi) [Calle y pasaje du Caire [París en casa)], París, (1854), p. 362. [A 10, 1]

<En 1798 y 1799 la expedición de Egipto llegó a prestar una importancia espantosa a la moda de los chales. Algunos generales de ejército expedicionario, aprovechando la vecindad de la India, enviaron a sus mujeres y a sus amigas chales... de Cachemiro... A partir de ese momento, la enfermedad, que podría llamarse la trebie del cachemir, tomó proporciones consideradas, creció bajo el Consulado, creció bajo el imperio, se convirtió en gigantesca bajo la Restauración, colosal bajo el gobierno de julio, y ha alcanzado finalmente el estado de esfinge después de la revolución de febrero de 1848> *París chez soi* [París en casa], p. 139 (A. Duand, Chales-Cachemires indiens el français [Chales de Cachemiro indios y franceses]). Incluye una entrevista con M. Martin, calle Richeleu, 39, propietario del almacén <Aux Indiens>; informa en que chales que antes constaban entre 1.500 y 2.000 francos, se pueden conseguir ahora por un precio de entre 800 y 1.000 francos. [A 10, 2]

Tomando de Brazier, Gabriel y Dumesan: *Los pasajes y las calles*. Vodevil en un acto Representado por primera vez en París, en el teatro des Variétés, el 7 de marzo de 1827, París, 1827. Comienzo de un cuplé del accionista Duingot:

<Para los pasajes hago
Votos siempre nuevos:
En el pasaje Delorne
He invertido cien mil francos>. [Pp. 56]

<Advertid que se quieren cubrir todas las calles de París con vidrios y que esa va a producir bonitos invernaderos; viviremos dentro como melones.> [P. 19.] [A 10, 3]

Tomado de Girard, *Des tombeaux on de l'influence des institutions funèbres sur les mœurs* [Sobre las tumbas o de la influencia d las instrucciones fúnebres sobre las contumbres] París 1801: <El nuevo pasaje du Caire, cerca de la calle Saint-Denis, está pavimentado en parte con piedras de sepulcros de las que ni siquiera se han borrado las inscripciones góticas ni las emblemas>. El autor quiere indicar con ello la decadencia de la piedad. Cit. en Édouard Fournier, *Chroniques el fégendes des rues de París* [Crónicas y leyendas de las calles de París], París, 1864, p. 154 [A 10, 4]

Brazier, Gabriel y Dumersan, *Los pasajes y las calles*, o la guerra declarada. Vodevil en un acto. Representado por primera vez en París, en el teatro des Variétés, el 7 de marzo de 1827, París, 1827. El partido de los enemigos de los pasajes está formado por M. Duperron, comerciante de paraguas, M^{nx}, Duhekler, mujer de un alquilador de carrozas, M. Mouffetard, fabricante de sombreros, M. Blancmanteau, comerciante y fabricante de chanclas, M^{me}, Dubac, rentista; cada uno de ellos proviene de un barrio diferente. M. Dulingot se interesó personalmente por el asunto de los pasajes, ya que había colocado su dinero en acciones de pasajes. El abogado de M. Dulingot es M. Pour, el de sus enemigos M. Contre. En la escena antepenúltima (la 14), aparece M. Contre al fondo de las calles. Sus nombres son como banderas. Entre ellos, la calle aux Ours, calle Bengère, calle du Craissant, calle du Puisqui-Parte, calle Grand-Hurleur. A la siguiente escena corresponde el desfile de los pasajes con sus banderas: pasaje du Saumon, de l'Amore, du Grand-Cerf, du Pont-Neuf, de l'Opéra, du Panorama. En la escena siguiente y última (la 16), surge Lutèce del seno de la tierra, primero bajo la figura de una anciana. Ante ella pronuncia M. Contre su alegato contra los pasajes; desde el punto de vista de las calles: Ciento cuarenta y cuatro pasajes abren sus bocas abismales para devorar a nuestros clientes, para hacer que discurran las mareas sin cesar renacientes de nuestra multitud ociosa y activa] Y quieren ustedes que nosotros, las calles de París, seamos insensibles a esta usurpación de nuestros antiguos derechos] No pedimos... la prohibición de nuestros ciento cuarenta y cuatro adversarios y quince millones quinientos mil francos por daños e intereses> [p. 29]. El alegato de M. Pour a favor de los pasajes tiene la forma de un cuplé. De él:

<Se nos proscribe, y nuestro uso es cómodo,
¿No hemos hecho, gracias a nuestro risueño aspecto,
Que todo París adopte la moda
De esos bazares, famosos en Oriente?

...
¿Qué son esos muros que la multitud contempla?
¿Esos armamentos, sobre todo esas columnas?
Nos creeríamos en Atenas y ese templo
Ha sido elevado al comercio por el gusto> [pp. 29-30]

Lutèce zanja la disputa: <El asunto es extenso, Genios de las luces, obedeced mi voz. [En ese momento toda la galería se ilumina con el gas]> [p. 31]. Un *ballet* de calles y pasajes cierra el vodevil. [A 10 a, 1]

<No vacilo en absoluto al escribirlo, por muy tremendo que esto pueda parecerle a los serios escritores de arte: fue el dependiente quien levantó la litografía... Condenada a las figuras según Rafael, a los Brisés de Regnault, casi estaba muerta; Dependiente la salvó> Henri Bouchal, *La lithographie* [La litografía], París, (1859), pp. 50-51. [A 11, 1]

<En el pasaje Vivienne,
Ella me dijo: soy de la Vienne.
Y añadió:
Vivo en casa de mi tío,
¡El hermano de papá!
Le cuido un forúnculo,
Es un destino lleno de encantos.
Yo debía encontrar a la doncella
En el pasaje Bonne-Nouvelle,
Pero en vano la esperé
En el pasaje de Brady.

...

¡Así son los amores de pasaje!>

Narcisse Lebeau, cit. en Léon-Paul Fargue <Cafés de París II> [<Cafés de París II>],
[en Vu, IX, 416, 4 de marzo de 1936] [A 11, 2]

<No hay alguna razón particular... a primera vista para que la historia haya recibido ese nombre: *Le Magasin d'Antiquités*. Sólo hay dos personajes que hayan tenido algo que ver con esa clase de tiendas y desde las primeras páginas la abandonan para siempre... Pero, cuando estudiamos las cosas con más atención, nos damos cuenta de que ese título es una especie de clave para toda la novela de Dickens. Sus historias tenían siempre como punto de partida algún recuerdo de la calle; los almacenes, tal vez la más poética de todas las cosas, ponen a menudo un movimiento su desbocada imaginación. Cada tienda, de hecho, despertaba en él la idea de un relato. Entre las diversas series de proyectos..., podemos sorprendernos de no ver comenzar una imaginable bajo el título de *La Rue*, cuyos capítulos serían las tiendas. Habría podido hacer novelas deliciosas: *La Boutique du Boulanger*, *La Pharmacin*, *La Boutique du Marchand d'Hui les* semejantes al Magasin d'Antiquités> G. K. Chesterton, Dickens. Trasucida por Laurent y Morin-Dipant, París, 1927, pp. 82-83. [A 11, 3]

<Evidentemente es posible preguntarse en qué medida el propio Faurer creía en estas fantasías. El llegó a lamentarse en sus manuscritos de los críticos que toman al pie de la letra lo figurado y a hablar en otros lados de sus “rarezas estudiadas”. No es absurdo pensar que haya en ello al menos una parte de charlatanismo voluntario, una aplicación en el lanzamiento de su sistema de los procedimientos de publicidad comercial, que comenzaban a desarrollarse.> F. Armand y R. Maublanc, Fourier, I, París, 1937, p. 158.

■Exposiciones■ [A 11 a, 1]

Confesión de Proudhon al final de su vida (en *La música*, comparar con la visión de Fourier sobre el falansterio): <He tenido que civilizarme. Pero ¿lo confesaré?, lo poco que he visto de ello me disgusta... Odio las casas de más de un piso, en las que, al revés que en la jerarquía social, los pequeños están izados a lo alto y los grandes establecidos cerca del suelo>. (Cit. en Armond Couvillier, Marx el Provvdhon. A la lumière de marxisme [Marx y Proudhon. A la luz del marxismo], II, primera parte, París, 1937, p. 211 [A 11 a, 2]

Blanqui: <He llevado, dice la primera escarapela tricolor de 1830, hecha por M^{me}. Bodin, pasaje du Commerce>. Gustave Geffray, *L'enfermé* [El olor a cerrado], París, 1897, p. 240 [A 11 a, 3]

Baudelaire aún escribe <un libro resplandeciente como un pañuelo o un chal de la India>. Boudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], París, p. 192 [Pierre Dupont] [A11 a, 4]

La colección Crauzat posee una bella representación del pasaje des Panoramas en 1808. Allí mismo hay un prospecto de un puesto de limpieza de calzado que en lo esencial tiene que ver con el gato con botas [A 11 a,5]

Baudelaire el 25 de diciembre de 1861 a su madre sobre el intento de empeñar un chal: <Me han dicho que al acercarse el día de Año nuevo, había en los puestos de venta una gran acumulación de cachemires, y que se intentaba quitarle al público las ganas de adquirirlos>. Charles Baudelaire, *Lettres á sa mère* [Cartas a su madre], París, 1932, p. 198 [A 11 a, 6]

<Nuestro siglo enlazará el reino de la fuerza aislada, abundante en creaciones originales, con el reino de la fuerza uniforme, pero niveladora, que iguala los productos, arrojándolos en masa, y obedece a un pensamiento unitario, expresión última de las sociedades.> H. de Balzac, *L'illustre Goudissart* [El ilustre Goudssart], París, ed. Calman-Lévy, p. 1 (1837) [A 11 a, 7]

El volumen de ventas del Bon marché sube el período 1852-1863 de 450.000 a 7 millones de francos. El aumento de beneficios debió de haber sido mucho más pequeño en porcentaje. Mayor venta con menor provecho fue un principio nuevo adaptado a las circunstancias generales de una multitud de compradores y una gran cantidad de mercancía almacenada. En 1852 Boucicaut se asocia con Vidau, propietario del almacén de novedades Au bon marché. La originalidad consistía en vender la mercancía con garantía al precio de la mercancía de baratillo. La marca en cifras conocidas, otra innovación audaz que suprima el regateo y la “venta al procedimiento”, es decir el aumento del precio del objeto según la fisonomía de los compradores; la “devolución”, que le permita al cliente anular voluntariamente su compra; y, por último el pago casi integro a los empleados mediante una comisión sobre las ventas: tales fueron los elementos constitutivos de la nueva organización.> Georges d'Avenel, <El mecanismo de la vida moderna: las grandes almacenes> (*Revue des deux mondes*, tomo 124, París, 1894, pp. 335-336) [A 12, 1]

Inicialmente, en la previsión de costes de los grandes almacenes pudo haber jugado un papel la ganancia de tiempo con respecto al negocio al por menor, como consecuencia de la supresión del regateo. [A 12, 2]

Un capítulo titulado <Chales cachemires> en *Exposición de la industria en el Lauere de Borne*. Ludwig Börne, *Gesammelte Schriften* [Escritos reunidos], III, Hamburgo/Frankfurt a. M., 1862, p. 260 [A 12, 3]

En Baudelaire emerge la fisonomía del pasaje en una frase al comienzo de <El jugador generoso> <Me parece singular que yo haya podido pasar tan a menudo por delante de

esa prestigiosa madriguera sin adivinar su entrada> (Baudelaire, OEuvres (Obra)), I. (Texto establecido y anotado por Y.-G. Le Dantec, París, 1931), p. 456. [A 12, 4]

Rasgos específicos del gran almacén: los clientes se sienten como masa; se les pone frente a toda la mercancía almacenada; dominan todas las plantas de un golpe de vista; pagan precios fijos; pueden <devolver si no están satisfechos> lo que han comprado. [A 12,5]

En aquellas partes de la ciudad donde se encuentran los teatros y paseos públicos..., donde viven y se desenvuelven la mayoría de los extranjeros, apenas hay un edificio sin tiendas. En cuestión de un minuto, de un primer paso, han de actuar las fuerzas de atracción, pues un minuto más tarde, un paso más allá, el transeúnte se encuentra ante otra tienda... Es como si a uno le secuestran bruscamente los ojos: *debe* mirar y permanecer allí de pie hasta que la mirada retorne. El nombre del comerciante y de su mercancía está escrito diez veces en los letreros de puertas y ventanas, el exterior del local parece el cuaderno escolar de un niño que repite una y otra vez su tarea de unas pocas palabras. Las telas no se exhiben en muestras, sino que se cuelgan en grandes rollos junto a las puertas y las ventanas. Algunas veces se cuelgan a la altura de un tercer piso, desde donde llegan al suelo después de múltiples entrelazamientos. El zapatero ha pintado por completo la fachada de su casa con zapatos de todos los colores, como en batallón. El cartel del cerrajero es una llave dorada de seis pies de alto, las gigantescas puertas del cielo no necesitarían una llave mayor. En las lencerías hay pintadas medias blancas de cuatro codos de alto, de tal modo que en la oscuridad se creería que se deslizasen blancos fantasmas... Pero de un modo más notable y encantador, retienen al pie y al ojo los cuadros colgados en muchas tiendas... Estos cuadros no pocas veces son verdaderas obras de arte, y si estuvieran en el Louvre habría expertos que se plantarían ante ellos, si no con admiración, si con placer... En la casa de un fabricante de peluquines hay un cuadro que ciertamente está mal pintado, pero que contiene una extravagante ocurrencia. El príncipe heredero Absalón cuelga de un árbol por los pelos, y una lanza enemiga lo atraviesa. Debajo, los versos: “Contemplad de Absalón la deplorable suerte, | si hubiera llevado peluca, habría evitado la muerte”. Otro... cuadro, que representa a una doncella que recibe, arrodillada, una guirnalda de manos de un caballero, adorna las puertas de una modista. Ludwig Börne, *Schilderungen aus Paris (1822 und 1823)* [*Descripciones de París en 1822 y 1823*], VI: *Las tiendas*. (Säntriche) Werke [Obras completas]; recte: Escritos reunidos), III, Hamburgo/Frankfurt a. M., 1862, pp. 46-49. [A 12 a]

Respecto a la <embriaguez religiosa de las grandes ciudades> de Baudelaire: los grandes almacenes son los templos consagrados a esta embriaguez. [A 13]

B

[MODA]

Moda: ¡Doña Muerte! ¡Doña muerte!
Giacomo Leopardi, *Gespräch zwischen der Mode
und dem Tod* (Diálogo entre la moda y la muerte

<Nada muere, todo de transforma>
Honoré de Balzac, *Penstées, Sujets, Fragments* [Pensamientos, temas, fragmentos,
París, 1910, p. 46.

Y el tedio es el enrejado ante el que la cortesana se burla de la muerte.

■ Tedio ■ [B 1, 1]

Similitud de los pasajes con las galerías cubiertas en las que se aprendía a montar en bicicleta. En estas galerías, la mujer adoptó su figura más tentadora: la de ciclista. Así parece en los carteles de entonces. Chéret, el pintor de esta belleza femenina. El traje de la ciclista, como prefiguración inmadura e inconsciente de la indumentaria deportiva, corresponde a las prefiguraciones oníricas que aparecieron un poco antes o después para la fábrica o el automóvil. Del mismo modo que los primeros edificios fabriles se aferran a la forma tradicional del bloque de viviendas, y las primeras carrocerías de automóviles imitan carrozas, en la vestimenta de la ciclista la expresión deportiva lucha aún con el ideal tradicional de elegancia, y el resultado de esta lucha es ese cariz obstinado y sádico que la hace incomparablemente provocativa para el mundo masculino de aquellos años.

■ Construcciones oníricas ■ [B1, 2]

En estos años [en torno a 1880] la moda renacimiento no sólo comienza a alterar el panorama, sino que por otro lado surge el interés de la mujer por el deporte, sobre todo por la hípica, y ambas cosas influyen sobre la moda en dos direcciones completamente diferentes. Resulta original, si bien no siempre bello, el modo en que los años que van de 1882 a 1885 intentan entre las impresiones por las que es traída y llevada el alma femenina. Se procura una solución haciendo el talle lo más ceñido y simple posible, la falda sin embargo tanto más rococó. *70 Jahre der deutschen Mode* [70 años de moda alemana], 1925, pp. 84-87. [B1, 3]

Aquí la moda ha inaugurado el lugar de intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía —entre el placer y el cadáver—. Su dependiente, enorme y descarada, la muerte, toma las medidas al siglo, hace ella misma, por ahorrar, de maniquí, y dirige personalmente la liquidación, llamada en francés <revolución>. Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición.

Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez; pellizca a la muerte, y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla. No le ha debido nada en cien años. Solamente ahora está a punto de abandonar la palestra. La muerte, en cambio, a la orilla de un nuevo Leteo que extiende su corriente de asfalto por los pasajes, erige el esqueleto de las prostitutas como trofeo. ■ Revolución. ■ Amor ■ [B1, 4]

Plazas, oh plazas de París, interminable teatro de batalla
donde la modista, Madame Lamont,
riza y compone los caminos inquietos de la tierra,
cintas sin fin, y se inventa con ellas nuevos
lazos, volantes, flores, escarapelas, frutos artificiales.

R. M. Rilke, *Duineser Elegien* [Elegías de Duinol. Leipzig. 1923, p. 23 [B 1, 5]

<Nada está totalmente en su sitio, es la moda quien fija el sitio de todas> L'esprit d'Alphonse Karr [El espíritu de Alphonse Karr], París, 1877, p. 129: <Si una mujer con gusto al desvestirse por la noche, se encontrase hecha en realidad tal como ella ha simulado ser durante todo el día, me gusta pensar que la encontraríamos a la mañana del día siguiente ahogada y bañada en sus lágrimas. Alphonse Karr, cit. en F. Th. Vischer, *Mode und Cynismus* [Moda y cinismo], Stuttgart, 1879, pp. 106-107. [B 1, 6]

Se encuentra en Karr una teoría racionalista de la moda de la que se puede pensar que está estrechamente emparentada con la teoría racionalista del origen de las religiones. El motivo de que surgieran las faldas largas es, según él, el interés de ciertas señoras por ocultar la fealdad de sus (pies). O denuncia como origen de ciertos modelos de sombreros y peinados del deseo de compensar una escasa cabellera. [B 1, 7]

¿Quién sabe hoy día en qué lugares de la última década del siglo pasado mostraba la mujer al hombre su imagen más seductora, la promesa más íntima de su figura? Era en los pabellones cubiertos y asfaltados en los que se aprendía a montar en bicicleta. Es como ciclista como la mujer le disputa a la tonadillera la hegemonía en los carteles, (y) le imprime a la moda su línea más atrevida. [B 1, 8]

El más ardiente interés de la moda reside para el filósofo en sus extraordinarias anticipaciones. Es sabido que el arte, de muchas maneras, como por ejemplo en imágenes, se anticipa en años a la realidad perceptible. Se han podido ver calles o salones que resplandecían en fuegos multicolores antes que la técnica, a través de los anuncios luminosos y otras instalaciones, los colocara bajo una luz semejante. De igual modo, la sensibilidad del artista por lo venidero llega mucho más allá que la de una gran señora. Y, sin embargo, la moda está de un contacto más constante y preciso con las cosas venideras merced a la intuición incomparable que posee el colectivo femenino para aquello que el futuro ha preparado. Cada

temporada trae en sus más novedosas creaciones ciertas señales secretas de las cosas verdaderas. Quien supiese leerlas no sólo conocería por anticipado las nuevas corrientes artísticas, sino los nuevos códigos legales, las nuevas guerras y revoluciones. Aquí radica sin duda el mayor atractivo de la moda, pero también la dificultad para sacarle partido. [B 1 a 1]

<Se traduzcan cuentos populares rusos, historias familiares suecas, o novelas picarescas inglesas, acabaremos siempre por volver a Francia para hallar lo que proporciona a la masa la tónica general, y no porque sea siempre la verdad, sino porque siempre será la moda.> Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], II, (Leipzig, 1842), pp. 227-228. Ciertamente, lo que da siempre la tónica es lo novísimo, pero sólo cuando surge en medio de lo más antiguo pasado y acostumbrado. El espectáculo de cómo, en cada caso, la última novedad se forma en medio de lo pasado, constituye el espectáculo propiamente dialéctico de la moda. Sólo así, como exposición grandiosa de esta dialéctica son comprensibles los curiosos libros de Grandville, que causaron furor a mediados de siglo. Cuando presenta un nuevo abanico como abanico de iris, y su nuevo diseño representa un arco iris, cuando la Vía Láctea representa una avenida iluminada en la noche por candelabros de gas, y <la Luna pintada por si misma>, en lugar de descansar entre nubes lo hace entre cojines bordados a la última moda, entonces es cuando se comprende que precisamente en este siglo tan seco y ayuno de fantasía toda la energía onírica de una sociedad se refugió con redoblado ímpetu en el impenetrable y silencioso reino nebuloso de la moda, a donde el entendimiento no podía seguirla. La moda es la precursora de surrealismo, o mejor: la eterna figura que le guarda el asiento. [B 1 a, 2]

Dos grabados lascivos de Charles Vernier representan, contrapuestos <una boda en velocípedos>. La bicicleta ofrecía una posibilidad insospechada para representar el arremangado. [B 1 a,3]

Sólo se obtiene una perspectiva definitiva de la moda considerando cómo para toda generación, la que acaba de pasar la resulta el más potente antiafrodisíaco que se pueda concebir. Este juicio no carece por completo de justificación, contra lo que pudiera suponerse. En toda moda hay algo de amarga sátira sobre el amor, en toda moda se hallan trazadas sin compasión todas las perversiones sexuales, toda moda aburrida en resistencias ocultas contra el amor. Merece la pena reflexionar sobre la siguiente observación de Grand-Carteret, por su superficial que sea: <En las escenas de la vida amorosa es donde se siente aparecer, en efecto, todo la ridiculez de ciertas modas. Esos hombres, esas mujeres no son grotescos en gestos ni en pases, ni el tupé ya de por si extravagante, ni el sombrero alto, ni la levita entallada, ni el chal, ni las grandes pamelas, ni a los pequeños borceguíes

de tela>. Y es que afrontar las modas de generaciones pasadas es algo mucho más importante de lo que normalmente se supone. Uno de los principales aspectos del vestuario histórico es que emprende tal afrontamiento, sobre todo en el teatro. La pregunta por el vestuario rebasa el teatro y penetra profundamente en la vida del arte y de la literatura, donde la moda es a la vez conservada y superada. [B 1 a, 4]

Se estaba ante un problema completamente análogo con respecto a las nuevas velocidades, que introdujeron un ritmo distinto en la vida. Ya al principio, también se experimentó este ritmo a modo de juego. Aparecieron las montañas rusas, y los parisinos se entregaron como posesos a este placer. En 1810, anota un cronista que en el parque Montsouris, donde estaban esas diversiones, una dama se había gastado en una tarde 75 francos. A menudo el nuevo ritmo de la vida se anuncia del modo más insospechado, como en los carteles. <Esas imágenes de un día o de una hora deslavadas por los chaparrones, carbonizadas por las chiquillas, quemadas por el sol y que otras a veces han recubierto antes incluso de que se hayan secado, simbolizan, en un grado más intenso aún que la prensa, la vida rápida, agitada, multiforme, que nos arrastra.> Mourice Talmayr, *La cité du song* [La ciudad de la sangre], París, 1901, p. 269. En los primeros tiempos del cartel no había ninguna ley que regulara su colocación ni que lo protegiera, o bien protegiera de ellos, de modo que uno podía levantarse una mañana y encontrar un cartel pegado a su ventana (*sic*). En la moda se satisfizo desde siempre esta enigmática necesidad de sensación. Pero a su fondo sólo puede llegar una investigación teológica, pues expresa una conducta profundamente afectiva del hombre en relación al curso de la historia. Se quiere relacionar este afán de experimentar sensaciones con uno de los siete pecados capitales, y no sorprende que un cronista lo vincule con profecías apocalípticas, anunciando el tiempo en que los hombres, a causa del exceso de luz eléctrica, se quedarán ciegos, y a causa del ritmo de la transmisión de noticias, se volverán locos (De Jacques Fabien, *París en songe* [*París en sueños*], París, 1863.) [B 2, 1]

<El 4 de Octubre de 1856 el Gymnase representó una obra de teatro titulada: *Los barrios llamativos*. Era el tiempo del miriñaque, y las mujeres con ropa adecuada estaban a la moda. La actriz que desempeñaba el papel principal, habiendo comprendida las intenciones satíricas del autor, llevaba un vestido cuya falda, exagerada a propósito, tenía una amplitud cómica y casi ridícula. Al día siguiente de la primera representación, se le solicitó su ropa como modelo para más de veinte damas y ocho días después el miriñaque había doblado su dimensión> Maxime Du Camp, París [París], VI, p. 192 [B 2, 2]

<La moda es la búsqueda siempre vana a menudo ridícula, a veces peligrosa de una belleza superior ideal.> Du Camp, París, VI, p. 294 [B 2, 3]

El lema de Balzac es sumamente apropiado para explicar la época del infierno. Explicar, a saber, que esta época no quiere saber nada de la muerte, que la moda también se burla de ella, que la aceleración del tráfico, el ritmo de transmisión de noticias –en el que se suceden las ediciones de los periódicos-, acaban por eliminar toda interrupción, todo final brusco, y que la muerte como corte está unida a la linealidad del curso divino del tiempo. ¿Hubo modas en la Antigüedad? ¿O lo impedía poder del marco? [B 2, 4]

<era contemporánea de todo el mundo> Jouhandeau, Prudence Hautechaune, París, 1927, p. 129. Ser contemporánea de todo el mundo: ésta es la satisfacción más intensa y secreta que la moda proporciona a la mujer. [B 2, 5]

Poder de la moda sobre la ciudad de París en una imagen simbólica. <Me he comprado del plano de París, estampado en un pañuelo.- Gutzkow, *Cartas de París*, I (Leipzig, 1842), p. 82 [B 2, a 1]

Sobre el debate médico acerca del miriñaque: se pensó poder justificarlo, como la crinolina, <por el agradable y apropiado frescor del que gozaban los miembros inferiores... se ha de saber [pues] por parte de los médicos que el tan alabado frescor acarrea resfriados que provocan el final prematuro y motivo de un estado que el miriñaque, en su cometido original, buscaba ocultar>. F. Th. Vischer, *Kritische Gänge* [*Disquisiciones críticas*], nueva serie, nº3, Stuttgart, 1861, p. 100 (<Vemünfftige Gedanken über die jetzige Mode> [<Pensamientos racionales sobre la moda de hoy>]) [B 2 a, 2]

Resultaba una locura que la moda francesa de la época revolucionaria y del primer Imperio imitara la proporción griega con trajes cortados y cosidos a lo moderno. Vischer, <Pensamientos racionales sobre la moda de hoy>, p. 99 [B 2 a, 3]

Los hombres también llevaban bufandas de punto –*Cache-nez-Bajadere*- en tonos discretos. [B 2 a, 4]

F. Th. Vischer sobre la moda masculina de amplias mangas, más allá de las muñecas: Ya no son brazos, sino proyectos de alas, muñones de alas como los pingüinos, aletas de pez, y el movimiento de esos amoríos apéndices al andar se asemeja al de un disparatado y estúpido braceo, a saltos y trompicones, como el remar. Vischer; Pensamientos racionales sobre la moda de hoy, p. 111.

Significativa crítica política de la moda desde el punto de vista burgués: Cuando el autor de estas consideraciones racionales vio subir al tranvía al primer joven con último grito en cuellos de camisa, pensó seriamente que era un sacerdote, y es que esa tira blanca rodeaba el cuello a la misma altura que el conocido alzacuello del clero católico, y la larga blusa era además negra. Al reconocer en ello la última moda del hombre de mundo,

comprendió lo que ese cuello de camisa también quería decir: ¡Oh, para nosotros todo, todo lo mismo, también los concordatos! ¿Por qué no? ¿Hemos de delirar por la Ilustración como jóvenes nobles? ¿No es preferible la jerarquía al tópico de la superficial liberación de los espíritus, que al final acaba siempre por impedir el gozo del hombre noble? Además. Está pieza, al rodear limpiamente el cuello en una línea exacta, proporciona algo así como la agradable frescura de lo recién tallado, que tan bien sintoniza con el carácter del indolente. A ello se le añade la furiosa reacción contra el violeta. Vischer, <Pensamientos racionales sobre la moda de hoy>, p. 112. [B 2 a, 6]

Sobre la reacción de 1850-1860: Tomar partido se considera ridículo, y ser severo, infantil; ¿cómo no habría de ser también el traje neutro, amplio y ceñido a la vez?. Vischer, p. 117. De este modo conecta también el miriñaque con el fortalecido imperialismo, que se expande amplia y vaciamente como esta imagen suya, el cual, como la expresión última y más intensa del reflujo de todas las tendencias del año 1848, ha hecho tronar su poder como una campana sobre lo bueno y lo malo, lo justificable y lo injustificable de la Revolución (p. 119) [B 2 a, 7]

En el fondo, estas cosas son a la vez libres y forzosas. Es un claroscuro en el que la necesidad y el humor entrelazan... Cuanto más fantástica es una forma, tanto más acompaña a la voluntad atada una conciencia clara e irónica. Ella nos garantiza que la necesidad no durará; cuanto más se acrecienta esta conciencia, más cercano está el tiempo en que actuará, pasando a los hechos y rompiendo las cadenas. Vischer, pp. 122-123. [B 2 a, 8]

Uno de los textos más importantes para iluminar las posibilidades excéntricas, revolucionarias y surrealistas de la moda, y que sobre todo conecta también de esta manera el surrealismo con Grandville, etc., es el capítulo sobre la moda en *Poète assassiné* [*El poeta asesinado*] de Apollinaire, París, 1927, pp. 74 ss. [B 2 a, 9]

Cómo la moda va tras todo para los trajes de noche se hicieron programas como para la última música sinfónica. En 1901 Victor Prouvé expuso un gran vestido de fiesta en París con el título: <Orilla fluvial en primavera> [B 2 a, 10]

El sello distintivo de la moda de entonces insinuar un cuerpo que nunca jamás conocerá la desnudez total. [B 3, 1]

Solo hacia 1890 se cae en la cuenta de que la seda ya no es material más adecuado para el traje de calle, y se la última para una función hasta entonces desconocida para ella como forro. Entre 1870 y 1890, la ropa es extraordinariamente cara, y las transformaciones de la moda se limitan por tanto a retocar con mucha precaución los vestidos antiguos para conseguir de algún modo un vestido nuevo. *70 años de moda alemana*, 1925, p. 71. [B 3, 2]

1873... cuando sobre cojines atados a los asientos se extienden enormes faldas que con sus telas recogidas, sus plisados, volantes y lazos, más parecen ser obra de un tapicero que de un sastre. J. W. Samson, *Die Frauemmode der Gegemuart* [*La moda femenina de hoy*], Berlín/Colonia, 1927, pp. 8-9. [B 3, 3]

No hay eternización más perturbadora que la de lo efímero y la de las formas de la moda que nos reservan los museos de cera. Quien alguna vez los haya visto, se enamorará perdidamente, como André Breton, de la figura femenina del Museo Grévin, que desde el rincón de un palco se ajusta la liga. (*Nadja*, (París, 1928), p. 199.) [B 3, 4]

Los adornos de flores a base de grandes lilas blancas o de nenúfares junto con largas cañas, que tan graciosos resultan en cualquier peinado, recuerdan sin querer a dulces y cimbreados silfides y náyades; tampoco la morena apasionada se puede adornar con más gracia que con los frutos que van unidos a estas ramas encantadoras: cerezas, grosellas, incluso racimos de uvas con hiedra y flores silvestres; o bien con las largas fucsias de un ardiente rojo aterciopelado, cuyas hojas, como humedecidas por el rocío, veteadas en rojo, se unían en una corona, también tiene a su disposición el bellísimo *cachis speciosus*, con largos estambres blancos en forma de pluma; las flores elegidas para los peinados son el general muy grandes: vimos un peinado confeccionado con hojas de acanto blanco (*única*), entrelazado pintorescamente con grandes pensamientos y ramas de hiedra que imitaban de forma tan engañosa el ramaje nudoso y esbelto, que parecía obra de la naturaleza misma: largas ramas con brotes y tallos se mecían a los lados al menor contacto. *Der Bazar*, año III, Berlín, 1857, P. 11 (Veronika von G., *Die Mode* [La moda]) [B 3, 5]

La impresión de estar pasado de moda sólo puede surgir cuando se toca lo más actual de alguna manera. Si en los pasajes se encuentran anticipaciones de la arquitectura más moderna, la impresión que le causan al hombre actual de ser algo pasado de moda es tan significativa como la que le causa un padre a su hijo de estar anticuado. [B 3, 6]

Escribí que lo eterno en todo caso es más bien un volante en un vestido que una idea. ■ Imagen dialéctica ■ [B 3, 7]

En el fetichismo, el sexo abate las barreras entre el mundo orgánico e inorgánico. El vestido y el adorno son sus aliados. Está en su casa tanto en lo muerto como en la carne. Incluso es última le indica por sí misma el modo de instalarse en lo primero. El cabello es un confín extendido entre estos dos reinos del sexo. Hay otro que se le abre en el vértigo de la pasión: los paisajes del cuerpo. Ya no están animados, pero aún son accesibles a la vista, aunque ciertamente cuanto más se aleja, más cede al tacto o al olfato la guía a través de este reino de la muerte. En los sueños, sin embargo, no pocas veces aparecen pechos hinchidos, cubiertos por completo –como la tierra- de bosque y peñas y a las miradas han hundido su vida en el fondo de los espejos de agua que dormitan en los valles. Atraviesan estos paisajes

caminos que acompañan al sexo por el mundo de lo inorgánico. La moda misma es sólo otro medio que lo atrae aún más profundamente al mundo de la materia. [B 3, 8]

<Este año, dijo Tristause, la moda es extraña y familiar, es sencilla y está llena de fantasía. Todas las materias de los diferentes reinos de la naturaleza pueden ahora entrar en la composición de un traje de mujer. He visto un vestido encantador hecho de tapones de corcho... Un gran modista medio lanzar los trajes sastre en lomos de viejos libros, encuadernados en piel... Las raspas de pescado se llevan mucho sobre los sombreros. Se suelen ver deliciosas muchachas vestidas como peregrinos de Santiago de Compostela; su traje está constelado de conchas de Santiago. La porcelana, el gres y la loza han aparecido bruscamente en el arte de la vestimenta... Las plumas decoran ahora no solamente los sombreros, sino los zapatos, los guantes, y el próximo año se pondrán sobre los paraguas. Se hacen botas en cristal de Venecia y sombreros en cristal de Baccarat... Olvidaba decirle que el miércoles pasado vi en los bulevares una gachí vestida con pequeños espejos aplicados y pegados sobre un tejido. Al sol el efecto era suntuoso. Diríase una mina de oro de paseo. Más tarde se puso a llover y la dama pareció una mina de plata... la moda se vuelve práctica y no desprecia nada, lo ennoblece todo. Hace en cuanto a los materiales lo que los románticos hicieron paro con las palabras> Guillaume Apollinaire, *El poeta asesinado*, nueva edición, París, 1927, pp. 75-77. [B 3 a, 1]

Un caricaturista representa –hacia 1867 –el almacén del miriñaque como una jaula en la que una chica joven ha encerrado varias gallinas y un papagayo. S. Louis Sonòiet, *La vie parisienne sous le second empire* [*La vida parisina bajo el Segundo Imperio*], París, 1929, p. 245. [B 3 a, 2]

<Los baños en el mar... dieron el primer golpe al solemne y enojoso miriñaque> Louis Sonolet, *La vida parisina bajo el Segundo Imperio*, París, 1929, p. 247 [B 3 a, 3]

La moda se hace únicamente de extremos. Dado que busca por naturaleza los extremos, cuando prescinde de una determinada forma no le queda más remedio que entregarse a la contraria.- *70 años de moda alemana*, 1925, p. 51. Sus extremos más radicales: la frivolidad y la muerte. [B 3 a, 4]

Consideramos al miriñaque el símbolo del Segundo Imperio en Francia, de sus mentiras arrogantes de su huera ostentación de nuevos ricos. Se derrumbó... pero... el mundo parisino, poco antes de la caída del Imperio, tuvo aún tiempo para resaltar en la moda femenina otra faceta de su ánimo, y la República no fue tan magnánima como para apreciarla y conservarla. F. Th. Vischer, *Moda y cinismo*, Scuttgart, 1879, p. 6. La nueva moda que retiene Vischer es descrita así por él: El vestido estaba cortado en sentido transversal al cuerpo y ceñido sobre... el vientre (p. 6). Más adelante califica a las mujeres así ataviadas como <desnudas en vestidos> (p. 8). [B 3 a, 5]

Friedell afirma en relación con la mujer “que la historia de su vestido muestra sorprendentemente escasas variaciones, no siendo más que la alternancia de unos pocos matices que desaparecen tan rápidamente como vuelven a aparecer: el largo de la cola, la altura del peinado, la longitud de las mangas, el abombamiento de la falda, la amplitud del escote, la altura de la cintura. Incluso las revoluciones radicales de hoy,

como el pelo cortado a *lo garcon*, son sólo el “eterno retorno de los mismo”. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [Historia de la cultura contemporánea], III, Múnich, 1931, p. 88. La moda femenina se distingue así, según el autor, de la moda masculina, mucho más variada y decidida. [B 4, 1]

De entre todas las promesas que hace la novela de Cabet *Viaje a Icaria*, hay una que en cualquier caso se ha cumplido. Pues en esta novela, que contiene su sistema, Cabet se esforzó por demostrar que el futuro Estado comunista no podía contener ningún producto de la fantasía y no podía experimentar cambio alguno en nada; por eso desterró de Icaria todas las modas, y en particular las caprichosas sacerdotisas de la moda, las modistas, junto con los joyeros y todas las profesiones que sirven al lujo, exigiendo que los trajes y los utensilios jamás habían de cambiar. Sigmund Egländer, *Geschehnisse der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864, pp. 165-166. [B 4, 2]

En 1828 tuvo lugar la primera representación de *Los mudos de Portici*. Se trata de una música ondulante, una ópera de cortinajes que se alzan y descienden sobre las palabras. Debió tener éxito en una época en la que los cortinajes emprendían su marcha triunfal (primero en la moda, como chales turcos). Esta revuelta, cuya primera tarea es proteger el rey de sí misma, aparecer como preludio de la de 1830 –de una revolución que ciertamente sólo fue cortinaje ante un cambio de rumbo en los círculos del poder-. [B 4, 3]

¿Muere quizá la moda, en Rusia, p. ej., por el hecho de que ya no puede seguir el ritmo –al menos en ciertos terrenos-? [B 4, 4]

Las obras de Grandville son verdaderas cosmogonías de la moda. Parte de sus obras podría titularse: la lucha de la moda con la naturaleza. Comparación entre Hogarth y Grandville. Grandville y Lautréamont. -¿Qué significa la hipertrofia del lema en Grandville? [B 4, 5]

<La moda... es un testigo, pero un testigo de la historia del gran mundo solamente, pues en todos los pueblos... la gente pobre no tiene más modas que historia, y ni sus ideas ni sus gustos ni siquiera su vida cambiar operas Sin duda... la vida pública comienza a penetrar en las pequeñas familias, pero hará falta tiempo.> Eugène Mantroue, *Le XIX siècle vécu par deux français* [El siglo XIX vivido por dos franceses], París, p. 24 [B 4, 6]

La siguiente observación permite conocer el significado de la moda como velo de unos deseos muy concretos de la clase dirigente. Los poderosos tienen una gran aversión a los cambios bruscos. Quieren que todo siga igual, preferiblemente mil años. ¡Lo mejor sería que la Luna se quedara parada y que el Sol no avanzase! Entonces nadie tendría hambre ni querría cenar por la noche. Si ellos han disparado, querrían que su tiro fuese último, que el contrario ya no tuviera derecho a disparar. Bertolt Brecht,

Fünf Schwierigkellen baim Schbreiben del Wabrbelt [Cinco dificultades a la hora de escribir la verdad] (*Unsere Zeit* VIII, 2-3 de abril de 1935, París/Basilea/Praga, p. 32). [B 4 a, 1]

Mac-Orlan, que destaca las analogías con el surrealismo que se encuentran en Grandville, llama la atención en ese contexto sobre Walt Disney, del que dice: <No contiene el más mínimo germen de mortificación. En esto se aleja del humor de Grandville, que llevó siempre consigo la presencia de la muerte>. Mac Orlan <Grandville le précurseur> [Grandville, el precursor] (*Aris el métiers graphiques* 44, 15 de diciembre de 1934 (p. 24)) [B 4 a, 2]

El desfile de una gran colección dura aproximadamente de dos a tres horas, según el ritmo a que estén habituadas las modelos. Al final, como dicta la tradición, aparece una novia con velo>. Helen Grund, *Vom Wesen der Mode* [Sobre la esencia de la moda], p. 19 (edición privada, Múnich, 1935). En el uso citado, la moda hace una referencia a la costumbre tradicional, pero al mismo tiempo deja claro que no se para ante ella. [B 4 a, 3]

Una moda contemporánea y su significado. A principios de 1935, aproximadamente, aparecieron en la moda femenina placas de metal de mediano tamaño, caladas, que se llevaban en el suéter o en el abrigo, y que mostraban las iniciales del nombre de la portadora. Con ello la moda se aprovechaba del auge de las insignias, que habían sido muy frecuentes en los hombres, entre los seguidores de las ligas. Por otro lado, sin embargo, se expresa con ello la creciente restricción de la esfera privada. El apellido, y además incluso el nombre, de la desconocida, se llevan a la esfera pública prendidos de un extremo. Que con ello se facilita el <contacto> con un desconocido es de importancia secundaria. [B 4 a, 4]

<Los creadores de moda... se mueven por la sociedad, adquiriendo de ella una imagen, una impresión general. Participan de la vida artística a estrenos y exposiciones, leen los *best sellers*, en otras palabras su inspiración surge... de los estímulos... que ofrece una inquieta actualidad. Pero puesto que ningún presente se desprende por completo del pasado, también el pasado el proporcionara un estímulo... Ahora bien, sólo se puede utilizar lo que encaja con la armonía del todo de moda. El sombrerito calado en la frente, que debemos a la exposición de Manet, no demuestra sino que poseemos una nueva disposición para enfrentarnos al final del siglo pasado>. Helen Grund, *Sobre la esencia de la moda*, (Múnich, 1935), p. 13. [B 4 a, 5]

Sobre la guerra publicitaria entre las casas de moda y los periodistas. Facilita la tarea de ellas el hecho de que nuestros deseos (esto es, los de los periodistas de la moda) coincidan. Pero también la dificulta, porque ningún periódico ni revista puede considerar novedad lo que otro ya ha publicado. De este dilema sólo pueden salvarnos los fotógrafos y dibujantes, que obtienen de un vestido, variando las posturas y la iluminación, múltiples aspectos. Las revistas más importantes... tienen laboratorios

fotográficos propios, dotados con todos los avances teóricos y artísticos, dirigidos por fotógrafos expertos y capacitados... Pero a todos le está prohibido publicar ese material antes de que la clienta haya hecho su elección, es decir en un plazo de entre 4 y 6 semanas desde el primer pase. ¿El primer motivo de esta medida? – La mujer no quiere verse privada del efecto sorpresa al aparecer en sociedad con esas nuevas prendas. Helen Grund, *Sobre la esencia de la moda*, pp. 21-22 (edición privada, Múnich, 1935). [B 5, 1]

En el anuncio de los seis primeros números de la revista: *La derrumbe moda*, dirigida por Stéphane Mallarmé, París, 1874, se lee <un encantador esbozo deportivo, resultado de una conversación con el maravilloso Toussenel>. Reedición de este sumario en *Munotaure* (II) 6, invierno de 1935, (p. 27) [B 5, 2]

Una teoría biológica de la moda en conexión con la evolución del caballo a partir de la cebra, tal como se expone en *Kleinen Brebm*, p. 771, evolución que duró millones de años... La tendencia presente en los caballos, llevó a crear ejemplares de carreras de primera categoría... Los animales más primitivos de la actualidad llevan un dibujo rayado que llama poderosamente la atención. Resulta muy notable que las rayas exteriores de las cebras muestren cierta correspondencia con la disposición interna de sus costillas y vértebras. También se puede determinar el lugar de los cuartos delanteros y traseros por la peculiar disposición de las rayas en esas zonas. ¿Qué significan estas rayas? Es seguro que no actúan como protección... Las rayas... se conservan a pesar de ser “contrarias a la finalidad”, y de ahí que hayan de tener... algún significado especial. ¿No topamos aquí con estímulos exteriorizados de tendencias internas especialmente intensas en la época de apareamiento? ¿Qué podríamos aprovechar de esta teoría para nuestro tema? Creo que algo de fundamental importancia –Desde que la humanidad dejó la desnudez por el vestido, la moda, “contraria al sentido”, ha retomado el papel de la sabia naturaleza... El cambio continuo de la moda... que decreta una revisión constante de todas las partes de la figura... obliga a la mujer a preocuparse permanentemente de la belleza. Helen Grund, *Sobre la esencia de la moda*, (Múnich, 1935), pp. 7-8. [B 5, 3]

En la exposición universal de París de 1900, había un Palacio del Vestido, donde figuras de cera sobre distintos decorados representaban los trajes de los distintos pueblos las modas de otros tiempos. [B 5 a, 1]

<Nosotros observamos a nuestro alrededor... los efectos de confusión y de disipación que nos inflige del movimiento desordenando del mundo moderno. Las artes no se acomodan a la prisa. Nuestros ideales duran diez años! La absurda superstición de lo nuevo [nouveau] –que ha reemplazado fastidiosamente a la antigua y excelente en el juicio de la posteridad –asigna a los esfuerzos el objetivo más ilusorio y los orienta a crear lo más perecedero que hay, lo perecedero por esencia la sensación de lo nuevo [neul]... Ahora bien, todo lo que aquí se ve ha sido degustado, ha seducido, ha arrebatado, durante siglos, y toda esta gloria nos dice con serenidad: NO SOY NAD NUEVO [neul]. El Tiempo bien puede estropear la materia que he utilizado, pero si él no me ha destruido en absoluto, no puedo tampoco serlo por la indiferencia o el desdén de ningún hombre digno de tal nombre> Paul Valéry, *Préambule* [Preámbulo] (Exposición del arte italiano. De Cimabue o Tièpolo, Petit Palais, 1935) , pp. IV, VII. [B 5 a, 2]

<El triunfo de la burguesía modificó el traje femenino... La vestimenta y el período se desarrollan en amplitud... Los hombros se alargan gracias a mangas de jamón, y... no se tardó en volver a apreciar las antiguas *crinolinas* enaguas ahuecadas. Ridículamente así vestidas, las mujeres parecían destinadas a la vida sedentaria, a la vida de familia, porque su manera de vestir no tenía nada que diese la idea del movimiento o que se pareciese favorecerlo. Todo lo contrario sucedió con el advenimiento del Segundo Imperio; los vínculos de familia se aflojaron; un lujo siempre creciente corrompió las costumbres, hasta el punto de que llegó a ser difícil distinguir, únicamente por el vestido, a una mujer honrada de una cortesana. Mientras, el vestido femenino se transforma de los pies a la cabeza... Las crinolinas se echaron hacia atrás y se agruparon en una grupa acentuada. Se desarrolló todo aquello que pudiese impedir que las mujeres estuvieran sentadas; se desechó todo lo que hubiera podido estorbar su camino. Se peinaron y se vistieron como para ser vistos de perfil. Ahora bien, el perfil en la silueta de una persona... que pasa, que huye de nosotros. El vestido se convirtió en una imagen del movimiento rápida que lleva el mundo> Charles Blanc, *Considerations sur le vêlement des femmes* [Consideraciones sobre la ropa de las mujeres] (Instituto de Francia, 25 de octubre de 1872), pp. 12-13. [B 5 a, 3]

Para captar la esencia de la moda actual no se puede recurrir a motivaciones individuales, como... son el afán de cambio, el sentido de la belleza, la búsqueda de lo decoroso el impulso mimético. No hay duda de que estas motivaciones han intervenido... en la formación del vestido... desde las épocas más diversas... Pero la moda, en sentido que tiene hoy para nosotros no posee una motivación individual, sino social y de comprenderlo como es debido depende entender toda su esencia. Es el intento de las clases altas para separarse de las bajas, o más bien de las medias... La moda es esa barrera, que constantemente se vuelve a levantar porque constantemente se abate, mediante la que el mundo distinguido intenta aislarse de la zona media de la sociedad; es la encamizada persecución de la vanidad de clase, en la que se repite sin cesar el mismo fenómeno: el afán de unos por ganar aunque sea una minúscula distancia que los separe de sus perseguidores, y el de otros por anularla, adoptando rápidamente la nueva moda. Esto explica los rasgos que caracterizan la moda de hoy. En primer lugar, su origen en los círculos sociales elevados, y su imitación por parte de las clases medias. La moda va de arriba abajo, y no de abajo arriba... Un intento de las clases medias por crear una nueva moda... jamás tendría éxito, las clases altas nada podrían desear más que el que las medias tuvieran su propia moda. ([Nota:]) Lo que por otra parte no impide que busquen en la cloaca del submundo parisino nuevos modelos y modas que llevan grabado en la frente el sello de su origen deshonesto, como contundentemente ha mostrado Ft. Vischer en un ensayo sobre la moda muy criticado y, sin embargo, a juicio mío... sumamente meritorio) En segundo lugar, el cambio continuo de la moda... Una vez adoptada la nueva moda por las clases medias... pierde su valor para las altas... Por eso la novedad es la condición imprescindible de la moda... La duración de una moda está en proporción inversa a la rapidez de su difusión; su fugacidad ha aumentado en nuestro tiempo en la misma medida en que han progresado los medios de su difusión debido al perfeccionamiento de los medios de comunicación... De la motivación social aquí experimenta se desprende finalmente el tercer rasgo característico de la moda actual: su... tiranía. La moda lleva implícito el criterio externo de que “se forma parte de la sociedad”, Quien no quiera renunciar a ello, debe participar de la moda, incluso aunque... rechace enérgicamente alguna de sus innovaciones... Con ello hemos formulado un juicio sobre la moda... Si las clases sociales lo suficientemente débiles y necias como para seguirla, alcanzaran a sentir su

propia dignidad y consideración... la moda se habría acabado, y la belleza podría ocupar de nuevo su lugar, como lo ha hecho en todos los pueblos que... no sintieron la necesidad de acentuar las diferencias de clase por medio del vestido o; cuando así ocurrió mostraron bastante entendimiento como para respetarlas. Rudolph von Jhering, *Der Zweck im Recht* [La finalidad bien entendida], II, Leipzig. 1833, pp. 234-238. [B 6; B 6 a, 1]

Sobre la época de Napoleón III: Ganar dinero se convierte en objeto de una pasión casi sensual y el amor, en una cuestión monetaria. En la época del romanticismo francés el ideal erótico era la modistilla [griselle], que se entrega; ahora es la cortesana [llorette], que se vende... Surgió en la moda un aire pícaro: las damas llevaban cuellos almidonados y corbatas, gabanes, faldas cortadas como un frac... chaquetillas zuavas, corpiños de oficial, bastones de paseo, monóculos. Se prefieren los colores chillones de mucho contraste, también para el pelo: los cabellos rojo vivo son muy apreciados... El prototipo de la moda es la gran dama que juega a ser *cocolle* Egon Friedell, *Historia de la cultura contemporánea*, III, Múnich, 1931, p. 203. El carácter plebeyo de esta moda se le presenta el autor como invasión... desde abajo por parte de los nuevos ricos. [B 6 a, 2]

<Los tejidos de algodón sustituyen a los brocados, los rasos... y pronto, gracias... al espíritu revolucionario, el traje de las clases interiores llegó a ser más correcto y más agradable a la vista> Édouard Foucaud, París *inventer* Françoise [París inventor Fisiología de la industria francesa], París, 1844, p. 64 (se refiere a la gran Revolución) [B 6 a, 3]

Un grupo que al verlo de cerca está compuesto de retales y algunas cabezas de muñecas. Título: <Muñecas sobre sillas, maniqués recargados con cuellos postizos, con falsos cabellos, con falsos encantos... [ése es Longchamp]> (Solo de las Estampas) [B 6 a, 4]

<Si en 1829 estamos en los almacenes de Delisle, encontramos multitud de tejidos diversos japoneses, alhambras, orientales, estokolines, meótidos, silenios, cinzoline, bagazinkov china... Gracias a la revolución de 1830... el centro de la moda había atravesado el Sena y la Chaussée d'Antin sustituía al noble *foubourg*.> Paul D'Ariste, *La vie el le monde du boulevard (1830-1870)* [La vida y el mundo del bulevar [1830-1870)], (París, 1930), p. 227 [B 6 a, 5]

<El burgués acomodado, como amante del orden, paga a sus suministradores al menos una vez al año, el hombre a la moda, sin embargo, el así llamado león, paga a su sastre cada diez años, si es que alguna vez le paga>- *Accht Tage in París* [Ocho días en París], París, julio de 1855, p. 125. [B 7, 1]

<Soy yo quien ha inventado los tics. En ese momento los lentes los han sustituido... El tic consistió en cerrar el ojo con cierto movimiento de boca y cierto movimiento de traje... Un rostro de hombre elegante debe tener siempre... algo de convulsivo y la crispado. Es posible atribuir esas agitaciones faciales, bien a un satanismo natural, bien a la fiebre de las pasiones, o en fin a todo lo que se quiera> Pans-Viveur [París Vividor]. Por los autores de las memorias de Bilboquet [Taxile Delord], París, 1854, pp. 25-26. [B 7, 2]

La moda de vestirse en Londres nunca alcanzó más que a los hombres: la moda femenina, incluso para los extranjeros, fue siempre vestirse en París> Charles Selgnobos, *Historie sincère de la nation française* [Historia sincera de la nación francesa], París, 1932, p. 402. [B 7, 3]

Marcelin, el fundador de la *Vie paristenna*, expuso <las cuatro épocas del miriñaque>. [B 7, 4]

El miriñaque <es el símbolo inconfundible de la reacción por parte del imperialismo, que se expande amplia y vaciamente... el cual... ha hecho tronar su poder como una campana sobre lo bueno y lo malo, lo justificable y lo injustificable de la Revolución... Pareció ser una manía momentánea, pero se impuso por cierto tiempo, como el período del 2 de diciembre. F. Th. Vischer, cit. en Eduard Puchs, *Die Karikatur der europäischen Völker* [La caricatura de los pueblos europeos], II, Múnich, p. 156. [B 7, 5]

A principios de los años cuarenta se halla un centro de modistas en la colle Vivienne. [B 7, 6]

Simmel señala que <hoy día, las creaciones de la moda se integran cada vez más en la concepción de la actividad económica>. No surge un artículo por las buenas, que luego se pone de moda, sino que se introducen artículos con el objeto de que se pongan de moda. El contraste evidenciado en la última frase podría ser en cierta medida el que existe entre la época burguesa y la feudal. George Simmel. *Philosophische Kultur* [Cultura filosófica], Leipzig. 1911, p. 34 (La moda). [B 7, 7]

Simmel explica por qué las mujeres, en general, están sumamente pendientes de la moda. A causa de la débil posición social a la que fueron condenadas durante la mayor parte de la historia se concluye su estrecha relación con todo lo que sean “buenas maneras”. George Simmel, *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, p. 47 (La moda) [B 7, 8]

El siguiente análisis de la moda arroja además luz sobre el significado de los viajes, que se pusieron de moda en la burguesía durante la segunda mitad del siglo. En creciente medida, el acento de los estímulos se traslada de su centro sustancial a su principio y a su fin. Esto comienza con los síntomas más insignificantes, como... la sustitución del cigarro por el cigarrillo, y se manifiesta en el afán por viajar, que divide el ritmo de la vida anual y en los períodos más cortos posibles, acentuando fuertemente la despedida y la llegada. El... ritmo de la vida moderna no sólo expresa el anhelo por un rápido cambio en los contenidos cualitativos de la vida, sino también el poder del estímulo formal del límite, del principio y del fin. George Simmel, *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, p. 41 (La moda). [B 7 a, 1]

Simmel afirma que las modas son siempre modas de clase, que las modas de la clase superior se diferencian de las modas de las inferiores, siendo abandonadas en el

momento en que estas últimas comienzan a apropiárselas. George Simmel, *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, p. 32 (La moda) [B 7 a, 2]

El rápido cambio de la moda provoca que las modas ya no pueden ser... tan caras como lo eran antes... Surge aquí... un verdadero círculo vicioso: cuanto más rápido cambia la moda, tanto más baratas tienen que ser las cosas y cuanto más baratas resultan, tanto más incitan a los consumidores a un cambio rápido de la moda, forzando a los fabricantes a ellos. George Simmel. *Cultura filosófica*, Leipzig, 1911, pp. 58-59 (La moda) [B 7 a, 3]

Fuchs en torno a las afirmaciones de Jhering sobre la moda: Es necesario... decir una vez más que los intereses de la separación de clases son sólo una de las causas del frecuente cambio de la moda, y que hay una segunda... que también se ha de tener en cuenta: el cambio frecuente de la moda como consecuencia del modo de producción del capitalismo privado, que en interés de su tasa de beneficios se ve obligatorio a aumentar constantemente su cifra de ventas. Esta segunda causa le pasa por completo desapercibida a Jhering. Y lo mismo con una tercera: los fines de estimulación erótica que persigue la moda y que se cumplen inmejorablemente cuando el atractivo erótico portador o de la portadora se realza continuamente de distintas maneras... Fr. Vischer, que escribió sobre... la moda veinte años antes que Jhering, aún no conocía las fuerzas de la separación de clases en la formación de la moda... pero en cambio tuvo conciencia de los problemas eróticos del vestido. Eduard Fuchs, *Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Das bürgerliche Zeitalter. [Historia ilustrada de la moral desde la Edad Media hasta nuestros días. La época burguesa]*, volumen complementario, Múnich, pp. 53-54. [B 7 a, 4]

Eduard Fuchs (*Historia ilustrada de la moral desde la Edad Media hasta nuestros días. La época burguesa*, volumen complementario, pp. 56-57) cita –sin localizarla– una observación de F. Th. Vischer que considera el color gris de la vestimenta masculina como un símbolo de la completa indolencia del mundo masculino, de su languidez y molición. [B 8, 1]

<La idea boba y funesta de oponer el conocimiento profundo de los medios de ejecución... el trabajo sabiamente sostenido... al acto impulsivo de la sensibilidad singular, es uno de los rasgos más cercanos y más deplorables de la ligereza y de la debilidad de carácter que han marcado la edad romántica. La inquietud por la duración de las obras se debilitaba ya y cedía, en los espíritus, ante el deseo de sorprender: el arte se vio condenada a un régimen de rupturas sucesivas. Nació un automatismo de la audacia. Esto se convirtió en imperativo, tal como lo había sido la tradición. Por último la Moda, que es el cambio muy frecuente del gusto de una clientela, sustituyó las lentas formaciones de los estilos, las escuelas y las lamas, por su movilidad esencial. Pero decir que la Moda carga con el destino de las Bellas Artes es tanto como decir que el comercio se mezcla en ella> Paul Valéry, *Précès sur l'art [Piezas sobre el arte]*, París, pp. 187-188 [En torno a Coral] [B 8, 2]

<La gran y capital revolución ha sido lo hindú. Fue preciso el esfuerzo combinado de la ciencia y del arte para obligar a un tejido rebelde, ingrato: el algodón, a sufrir cada día tantas transformaciones brillantes y así transformado... ponerla al alcance de los pobres. Cualquiera mujer llevaba antiguamente una falda azul o negra que conservaba durante diez años, sin lavarla, por miedo a que no se fuera en jirones. Actualmente, su marido,

un pobre obrero, al precio de una jornada de trabajo, la cubre con un vestido de flores. Todo ése pueblo de mujeres que presenta sobre nuestros paseos un deslumbrado arca iris de colores, no ha mucho estaba de duelo> J. Michelet, *Le peuple* [El pueblo], París, 1846, pp. 80-81. [B 8, 3]

<El comercio del vestido y no el arte como en altas ocasiones, es quién creó el prototipo del hombre y de la mujer modernos... Se imita a los maniquíes y el alma es la imagen del cuerpo> Henri Pollés, <L'art du commerce> [<El arte del comercio>] (Vendredi. (12) de febrero de 1937. Cfr. la moda señorial inglesa y los tics [B 8, 4]

<Se calcula que, en Armonía, los cambios de moda... y la colección imperfecta, causarían una pérdida anual de 500 francos por individuo, pues el más pobre de los armonienses tiene un guardarropa con ropa para todas las estaciones. Armonía... quiere, en ropa y en mobiliario, infinita variedad, pero el mínimo consumo... La excelencia de los productos de la industria societaria... eleva cada objeto manufacturado a la extrema protección, de manera que el mobiliario y la ropa... se vuelven eternas> (Fourier), cit. en Armand y Moubanc, Fourier, II, París, 1937, pp. 196 y 198. [B 8 a, 1]

Ese gusto de la modernidad llega tan lejos que tanto Baudelaire como Balzac lo extienden hasta los más sencillos detalles de la moda y del vestir. Ambos los estudian en sí mismos y hacen de ella cuestiones morales y filosóficas, pues representar la realidad inmediata en su aspecto más agudo, más agresivo y tal vez más irritante, pero también el más generalmente vivido> [Nota] <Además para Baudelaire estas preocupaciones se suman a su importante teoría del dandismo, de la cual precisamente hace una cuestión de moral y de modernidad> Roger Callois. <París, mythe moderne> [<París, mito moderno>] Nouvelle Revue Française XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 692]. [B 8 a, 2]

¡Gran acontecimiento! las bellas damas experimentan un día la necesidad de hincharse el trasero. Rápidamente, a millares, ¡fábricas de armazones!... Pero ¡que es un simple polisón sobre ilustres coxis! En verdad una fruslería... “¡Abajo las rabadillas! ¡Viva los miriñaques!”. Y de repente, el universo civilizado se convierte en manufactura de campanas ambulantes ¿Por qué el bello sexo ha olvidado los aderezos de campanillas?... Tener sitio no lo es todo, hay que hacer ruido aquí abajo... El barrio de Biéda y el *faubourg* Saint-Germain rivalizan en piedad tanto como en platería en moños ¡Que no tomen a la Iglesia por modelo! En vísperas, el órgano y el clero declaman alternativamente un versículo de los salmos. Las bellas damas y sus campanillas podrían tomarse según este ejemplo, palabras y tintineos retornando alternativamente la continuación de la conversación>. A Blanquí, *Critique sociale* [Crítica social], I. París, 1885, pp. 83-84 (El lujo).- <El lujo> es una polémica contra la industria del lujo [B 8 a, 3]

Toda generación vive las modas de la generación que acaba de pasar como el más potente antiafrodisíaco que se pueda concebir. Este juicio no resulta tan desacertado, contra lo que pudiera suponerse. En toda moda hay algo de amarga sátira sobre el amor, en toda moda se hallan trazadas sin compasión todas las perversiones. Toda moda está en conflicto con lo orgánico. Toda moda conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En el viviente percibe la moda los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al *sex-appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital. [B 9, 1]

El nacimiento y la muerte –el primero por circunstancias naturales, el segundo por circunstancias sociales– limitan considerablemente, cuando devienen actuales, el campo de juego de la moda. Dos circunstancias hacen aparecer bajo una luz correcta este hecho. La primera concierne al nacimiento, y muestra que, en el campo de la moda, la creación natural de nueva vida está <superada> por la novedad. La segunda se refiere a la muerte. En lo que a ella toca, aparece no menos <superada> en la moda, y precisamente en el *sex-appeal* de lo magnífico, que ella misma desata. [B 9, 2]

La enumeración detallada de las bellezas femeninas, realzando cada una de ellas mediante la comparación, procedimiento tan querido de la poesía barroca, se atiene ocultamente a la imagen del cadáver. Este desmembramiento de la belleza femenina en sus laudables componentes se asemeja a una autopsia. Las tan queridas comparaciones de las partes del cuerpo con el alabastro, la nieve, las piedras preciosas y otros motivos en su mayoría inorgánicos, hacen el resto. (Desmembramientos así se encuentran también en Baudelaire, <El bello navío>) [B 9, 3]

Lipps sobre el color oscuro en la vestimenta masculina: piensa <que en nuestro rechazo generalizado a los colores vivos, sobre todo en la vestimenta masculina, se expresa del modo más claro una peculiaridad muy comentada de nuestro carácter. Gris es la teoría, pero vende y no sólo verde, sino rojo, amarillo, azul es el árbol dorado de la vida. Por eso en nuestra predicción por todos los tonos del gris... hasta llegar al negro, se muestra claramente nuestra particular tendencia social a apreciar por encima de todo la idea del cultivo del intelecto, incluso no queriendo ante todo gozar de lo bello... sino queriendo criticarlo, de modo que... nuestra vida espiritual se vuelve más y más fría e incolora>. Theodor Lipps, *Über die Symbolik unserer Kleidung* [Sobre el simbolismo de nuestros vestidos] [*Nord und Süd* XXXIII (1885), Brestau/Berlin, p. 352] [B 9, 4]

Las modas son un medicamento, tomado a escala colectiva, dirigido a compensar los efectos nocivos del olvido. Cuanto más breve es una época, tanto más se encuentra remitida a la moda. Cfr. K 2 a, 3. [B 9 a, 1]

Focillon sobre la fantasmagoría de la moda: <la mayoría de las veces... crea... híbridos, impone al ser humano el perfil de la bestia... la moda inventa así una humanidad artificial que no es la decoración pasiva del medio formal, sino ese medio mismo. Esta humanidad alternativamente heráldica, teatral mágica, arquitectónica, tiene... como regla... la poética del armamento, y lo que llama línea... quizá no sea sino un sutil compromiso entre cierto canon fisiológico... y la fantasía de las figuras>. Henri Focillon, *Vie des formes* [*Vida de las formas*], París, 1934, p. 4 [B 9 a, 2]

Difícilmente hay una parte del vestuario que pueda tanto expresar como disimular más variedad de tendencias eróticas que el sombrero femenino. Si el significado del sombrero masculino en su ámbito –la política –está

rígidamente unido a unos pocos modelos fijos, los matices del significado erótico en el tocado femenino son inabarcables. No interesan aquí tanto las distintas posibilidades de aludir simbólicamente a los órganos genitales. Puede resultar sorprendente la conclusión que, por ejemplo, se puede obtener del vestido a partir del sombrero. Helen Grund supuso agudamente que el *Schuke*, sombrero de ala ancha contemporáneo de la crinolina, representa en realidad las instrucciones de uso de esta última, dirigidas al hombre. Las alas anchas del *Schuke* están curvadas hacia arriba –indicando cómo ha de abrirse la crinolina para facilitarle al hombre el acceso sexual a la mujer-. [B 10, 1]

La posición horizontal tuvo grandes ventajas para la hembra de la especie *homo sapiens*, si se piensa en los más antiguos ejemplares. Les ayudaba a sobrellevar el embarazo, como por otra parte se puede deducir de los cinturones y fajas a los que suelen recurrir hoy las mujeres embarazadas. Partiendo de aquí se podría aventurar quizá una pregunta: ¿no apareció el bipedismo, en general, antes en el hombre que en la mujer? En ese caso la mujer hubiera sido durante un tiempo la compañera a cuatro patas del hombre, como hoy lo es el perro o el gato. Más aún, es posible que sólo haya un paso de esta suposición a concebir el encuentro frontal durante la cópula como una especie de perversión primitiva, y quizá esta aberración haya tenido mucho que ver con el hecho de que la mujer se le haya enseñado a caminar sobre dos pies. (Cfr. nota en el ensayo *Eduard Fuchs der Sammier und der Historike* [Eduard Fuchs, coleccionista e historiador]) [B 10, 2]

Sería... interesante investigar qué ulteriores repercusiones de la posición vertical se dan en la constitución y en las funciones del resto del cuerpo. No ignoramos que existe una relación muy estrecha entre todas las partes de la estructura corporal, pero en el actual estado de nuestra ciencia hay que decir claramente que los extraordinarios efectos que se atribuyen en este sentido al bipedismo no están completamente probados... No se ha podido comprobar su influencia en la arquitectura y función de los órganos internos, y la hipótesis de Herder, según la cual todas las fuerzas actuarían de otra manera con la posición vertical, estimulando la sangre a los nervios de un modo distinto, etc., carece, si ha de implicar diferencias considerables y comprobadamente esenciales en el modo de vida, de todo fundamento.> Hermann Lotze, *Mikrokosmos* [Microcosmos], vol. II, Leipzig, 1858, p. 90. [B 10 a, 1]

Un fragmento del prospecto de un cosmético, que resulta característico de la moda del Segundo Imperio. El fabricante recomienda <una cosmética... gracias a la cual las damas puedan y lo desean, da a su vez el reflejo del tafetán rosa>. Cit. en Ludwig Bome, *Gesammelte Schriften* [Obras completas], III, Hamburgo/Frankfurt a M., 1862, p. 282 (*Die Industrie-Austellung in Louvre* [Exposición de la industria en el Louvre]) [B 10 a, 2]

C

[PARIS ARCAICO, CATACUMBAS, DEMOLICIONES, OCASO DE PARÍS]

Facitis descensus Averno

Virgilio

<Aquí hasta los automóviles parecen antiguos>

Guillaume Apollinaire

Cómo las rejas –en cuanto alegorías- se instalan en el infierno. En el pasaje Vivienne hay esculturas a la entrada que representan alegorías del comercio. [C 1, 1]

El surrealismo nació en un pasaje. ¡Y bajo el protectorado de qué musas! [C 1, 2]

El padre del surrealismo fue Dada, su madre fue un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció. A fines de 1919 Aragon y Breton, por antipatía hacia Montparnasse y Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a un café del pasaje de l'Opéra. La irrupción del bulevar Haussmann supuso su fin. Louis Aragon escribió 135 páginas sobre él, un número que sumadas sus cifras, esconde el número de las 9 musas que habían ofrecido al pequeño surrealismo sus regalos. Sus nombres son: Luna, la condesa Geschwitz, Kate Greenaway, Mors, Cléo de Mérode, Dulcinea, Libido, Baby Cadum y Friederike Kempner. (¿En lugar de la condesa Gechwitz, Tipse?) [C 1, 3]

Cajera como Dánae [C 1, 4]

Pausanias escribió su *Topografía de Grecia* el 200 d.C, cuando los lugares de culto y otros muchos monumentos empezaban a quedarse en ruinas. [C 1, 5]

Pocas cosas hay en la historia de la humanidad de las que sepamos tanto como de la historia de la ciudad de París. Miles y decenas de miles de volúmenes están exclusivamente dedicados a investigar ese minúsculo punto de la Tierra. Las primeras verdaderas guías de antigüedades de la vieja *Lutetia parisonum* provienen ya del siglo XVI. El catálogo de la Biblioteca Imperial, editado en tiempos de Napoleón III, contiene casi cien páginas bajo la entrada. París, y esta colección está lejos de ser exhaustiva. Mucha de sus principales calles tienen su propia literatura, y poseemos noticia escrita de miles de edificios, por discretos que sean. Con una bella

expresión, Hoffmannshal llamó a esta ciudad <un pasaje hecho de pura vida>. Y en la atracción que ejerce sobre la gente, opera cierta belleza propia del gran paisaje, en concreto del paisaje volcánico. París al igual que las pendientes del Vesubio se convirtieron en huertas paradisíacas gracias a las capas de lava que las cubrían, así florecen sobre la lava de las revoluciones, como en ningún otro lugar, el arte, la vida festiva y la moda. ■ Moda ■ [C 1, 6]

Balzac aseguró la constitución mítica de su mundo perfilado en detalle su contorno topográfico. París es el suelo de su mitología: París con sus dos o tres grandes banqueros (Nucingen, du Tillet), París con su gran médico Horace Bianchon con su empresario César Birotteau, con sus cuatro o cinco grandes *cocottes* con su usurero Gobseck, con su puñado de abogados y militares. Pero, por encima de todo, son siempre las mismas calles y rincones, sótanos y esquinas, de donde surgen las figuras de este círculo. Que otra cosa significa esto, sino que la topografía traza el plano del espacio mítico de esta –como de cualquier otra- tradición; más aún, que puede llegar a ser la clave del mismo, como lo fue para Pausanias en relación con Grecia, y como la historia y circunstancias de los pasajes parisinos han de acabar siendo en relación con este siglo, submundo en el que se hundió París. [C 1, 7]

Erigir topográficamente la ciudad diez y cien veces a partir de sus pasajes y puertas, de sus cementerios y burdeles, de sus estaciones y de sus... exactamente igual que antes lo fue a partir de sus iglesias y mercados. Y las secretas y profundamente escondidas figuras de la ciudad: asesinatos y rebeliones, las zonas sangrientas del callejero, los nidos de amor y los incendios, ■ *Flâneur* ■ [C 1, 8]

¿No sé obtendrá una película apasionante a partir del plano de París, del desarrollo cronológico de sus distintas imágenes de condensar el movimiento de calles, bulevares, pasajes y plazas durante un siglo en un espacio de tiempo de media hora? ¿Y qué otra cosa hace el *flâneur*? ■ *Flâneur* ■ [C 1, 9]

<A dos pasos del Palais-Royal –entre la cour des Fontaines y la calle Neuve-desBons-Enfants- hay un pequeño pasaje oscuro y tortuoso, que cuenta con un escritor público y una frutera. Puede parecer el antro de Caco o de Trofonio, pero nunca podrá parecer un pasaje –ni siquiera con buena voluntad y mecheros de gas> Delvau, *Les dessous* de París [Los bajos fondos de París], París, 1860, pp. 105-106 [C 1 a, 1]

En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al submundo. Nuestra existencia despierta también es una tierra en la que por lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos

lugares donde desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas de las ciudades equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles. Pero la noche, bajo las oscuras masas de edificios surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás, si acaso le habíamos animado un viaje a través del estrecho callejón.

Pero hay otro sistema de galerías que recorre París bajo la tierra: el metro, donde el atardecer brillan unas luces rojas que señalan el camino al Hades de los nombres. Combat –Elysée –Georges V –Étienne Marcel –Solférino –Invalides –Vaugirard se han arrancado las ignominiosas cadenas de calle o plaza para convertirse aquí, en una oscuridad atravesada de relámpagos y pitidos, en deformes dioses de las alcantarillas, en hadas de las catacumbas. Este laberinto no acoge en su interior a un toro, sino a docenas de toros ciegos y furiosos que exigen como venganza no que se les arroje una doncella tejana al año, sino que se les arrojen todas las mañanas miles de modistas cloróticas y dependientes insomnes. ■ Nombres de las calles ■ Aquí abajo no queda ya nada de los choques y entrecruzamiento de nombres que forman la trama lingüística de la ciudad superior. Cada uno habita aquí separadamente, siendo el infierno su corte y Amer, Picon y Dubonet los guardianes del umbral. [C 1 a, 2]

¿No tiene todo barrio su verdadera época de prosperidad un poco antes de quedar completamente edificado? Después su planeta describe una curva, acercándose al comercio, primero al grande, luego al pequeño. Mientras la calle aún es nueva, pertenece a la gente humilde, pero se deshará de ella en cuanto la moda le sonría. Sin reparar gastos, los interesados se disputarán entre ellos las casas y las viviendas, eso sí, mientras que bellas mujeres, de cuya elegancia esplendorosa no solo hace gala el salón sino también el edificio e incluso la calle, organicen aquí sus visitas y sean visitadas. Y una vez que la bella dama se haya convertido en paseante, querrá también tiendas, lo que le puede salir caro a una calle si se adapta con demasiada rapidez a ese deseo. Comienzan entonces a estrecharse los patios –desapareciendo algunos-, a juntarse las casas, y al final llega un día en que ya no es de buen tono tener esa dirección en la tarjeta de visita, pues la mayoría de los inquilinos son sólo comerciantes, y los portales no pierden mucho si de vez en cuando acogen a alguno de esos pequeños artesanos cuyas miserables barracas han ocupado el lugar de las tiendas> Lefeuve, *Les anciennes maisons de Paris sous* Napoleón III [*Las antiguas casas de París bajo Napoleón III*, I, París/Bruselas, 1873, p. 482. ■ Moda ■ [C 1 a, 3]

Un triste testimonio del escaso amor propio de la mayor parte de las grandes urbes europeas es que tan pocas, y entre ellas ninguna alemana, posean un mapa tan manejable, minucioso y residente como el que existe para París. Se trata del excelente mapa Taride, con sus 22 planos de todos

los distintos parisinos además del parque de Boulogne y de Vincennes. Quien alguna vez haya tenido que luchar en cualquier esquina de una ciudad extranjera, bajo el mal tiempo, con uno de esos enormes mapas urbanos que se levantan cada golpe de viento como una vela y se rasgan por todos los dobleces para convertirse en un pequeño montón de hojas sueltas con las que uno se tortura como con un rompecabezas, que aprenda del mapa Taride lo que puede ser un mapa urbano. A quienes al sumergirse en él no se les despierte la fantasía, sino que prefieren revivir sus experiencias parisinas con fotos o apuntes de viaje antes que con un mapa urbano, es inútil ayudarles. [C 1 a, 4]

París se alza sobre una red de cavidades subterráneas desde donde retumban los ruidos del metro o del ferrocarril, en donde cada tranvía o camión despierta un largo eco. Y este gran sistema técnico de calles y tuberías se entrecruza con las antiquísimas bóvedas subterráneas, cavernas calcáreas, grutas y catacumbas que desde la Alta Edad Media se han multiplicado con el paso de los siglos. Aún hoy por 2 francos se puede adquirir el billete para visitar este nocturnísimo París, mucho más barato y menos peligroso que el de la superficie. La Edad Media lo vio de otra manera. Sabemos por las fuentes que a menudo había gente dispuesta a enseñarles allá abajo a sus conciudadanos el demonio en medio de su infernal majestad, a cambio de una suma considerable y el voto de silencio. Una empresa menos arriesgada para los estafados que para el pícaro de turno. ¿No tuvo la Iglesia que equiparar prácticamente las falsas apariciones diabólicas con las blasfemias a Dios? Esta ciudad subterránea, por lo demás, también producía beneficios tangibles a los que se movían en ella. Pues sus calles cruzaban el gran muro aduanero con el que los antiguos recaudadores de impuestos se aseguraban el derecho de percibir el tributo sobre toda mercancía que entrara en la ciudad. El contrabando del siglo XVI y XVII se desarrolló en gran parte bajo tierra. También sabemos que en tiempos de excitación general circulaban muy rápido por las catacumbas los rumores más inquietantes, por no hablar de los espíritus proféticos y de las sibilas, que tienen allí sus competencias por derecho propio. El día siguiente a la fuga de Luis XVI, el gobierno revolucionario difundió un bando en el que se ordenaba examinar palmo a palmo estas vías subterráneas. Y un par de años más tarde se extendió involuntariamente entre las masas del rumor de que algunos barrios de la ciudad estaban a punto de hundirse. [C 2, 1]

Edificar también la ciudad a partir de sus <fuentes>. <Algunas calles han conservado el nombre de éstos, aunque el más célebre de todos, París d'Amour, que no estaba lejos de las lonjas, en la calle de la Truandere, lo hayan secado, cegado, amasado, sin dejar huellas. No es sin embargo, por ese pozo por que se le ha dado el apodo a la calle du Puils-qui-Parle, ni tampoco por el pozo que el curtidor Adam l'Hermite hizo excavar de

Saint-Victor; hemos conocido las calles du Puils Moucansel, du Puit-de-Fer. Du Puils-du-Chapire, du Puils-Certain, du Bon-Puts y finalmente la calle du Puits, que después de haber sido la calle du Boul-du-Monde, se convirtió en el callejón Saint-Claude-Montmartre. Las fuentes comerciales, las fuentes al hombro, los cargadores de agua irán a reunirse a los pozos públicos, y nuestros hijos, que tendrán agua incluso en los pisos de las casas más elevadas de París, se sorprenderán de que hayamos conservado durante tanto tiempo esos medios primitivos del proveer a una de las más imperiosas necesidades del hombre. Maxime Du Camp, *París Ses orgones, ses fancitions el sa vie* [París, Sus órganos, sus funciones y su vida], V. París, 1875, p. 263 [C 2, 2]

Otra topografía, concebida no arquitectónica sino antropológicamente, nos mostraría de golpe en su verdadera luz la zona más tranquila, el distrito catorce. Así lo vio al menos Jules Janin hace cien años. Quien allí viniera al mundo podía llevar una vida de lo más movida y arriesgada sin tener que abandonarlo jamás. Pues en él se encuentran, uno tras otro, todos los edificios de la miseria pública y de la penuria obrera en sucesión ininterrumpida: la maternidad, la inclusa, el hospital, la famosa Sanié: la gran pasión parisina y el patíbulo. Por las noches se ven en bancos ocultos y estrechos –no precisamente en los cómodos de las plazoletas- a hombres tendidos para dormir como en la sala de espera de una de las estaciones intermedias de este horrible viaje. [C 2, 3]

Hay emblemas arquitectónicos de comercio: los escalones llevan a la farmacia, el estanco se ha adueñado de la esquina. El comercio sabe aprovechar los umbrales: delante del pasaje, de la pista de patinaje, de la piscina pública, del andén, se encuentra como protectora del umbral una gallina que pone automáticamente huevos de hojalata con caramelos en su interior; hay junto a ella una adivina automática, y una grabadora automática con la que estampamos nuestro nombre en una chapa de hojalata que nos sujeta el destino al collar. [C 2, 4]

En el viejo París había ejecuciones en la vía pública (p. ej.; mediante la horca). [C 2, 5]

Rodemberg había de la <existencia fantasmal> de ciertos papeles sin valor –p. ej., las acciones de la Caja Mirès- que vendía la <pequeña mafia> de la Bolsa con la esperanza de una <futura resurrección según las oportunidades del momento> Julius Rodemberg, *París bei Summenschbein und Lampenicht* [París a la luz del sol y a la luz de las lámparas] Leipzig, 1867, pp. 102-103. [C 2 a, 1]

Tendencia conservadora de la vida parisina: en el año 1867 un empresario concibe aún el plan de hacer circular por París quinientas sillas de mano. [C 2 a, 2]

Sobre la topografía mitológica de París: el carácter que le confieren las puertas monumentales. Es importante su duplicidad: puertas fronterizas y puertas triunfales. Misterio del mojón que ha quedado situado hoy en el

centro urbano, y antaño marcaba el lugar donde acababa la ciudad. –Por otra parte, el Arco del Triunfo, que hoy se ha convertido en una zona peatonal rodeada de tráfico. La puerta monumental, que transforma a quien la cruza, se desarrolló a partir del ámbito de la experiencia del umbral. El arco del triunfo romano convierte en triunfador al general que regresa. (¿Contrasentido de los relieves del intradós del arco? ¿Una equivocación clasicista?) [C 2 a, 3]

La galería que conduce al seno de la tierra es de madera. La madera aparece también transitoriamente una y otra vez en la imagen de la gran urbe durante sus enormes transformaciones. En medio del tráfico moderno, las vallas y armazones de madera en tomo a los solares excavados a cielo abierto forman la imagen del poblado prehistórico que fue la gran ciudad. ■ Hierro ■ [C 2 a, 4]

Es el sueño que comienza entre tinieblas de las calles del norte de la gran ciudad, no sólo París, quizá también Berlín, y la fugazmente conocida Londres, que comienza entre tinieblas, amanecer sin lluvia y sin embargo humedad. La calle estrecha, los edificios se juntan más y más a uno y otro lado, hasta que se forma al final un pasaje con turbias paredes de vidrio, un corredor de cristal, a un lado y otro: ¿son inmundas tabernas con camareras acechantes en blusas de seda blanca y negra? Huele a vino malo derramado. ¿O son pasillos de burdel con sus luces multicolores? Sin embargo, cuando avanzo, son pequeñas puertas de verde intenso a ambos lados y postigos rústicos, *volets*, y se sientan viejecitas menudas que hilan, y tras las ventanas, al lado de macetas algo marchitas como en las casas de los labradores, y sin embargo en un aposento encantador, una alegre doncella, y canta: “Una hila seda...”Manuscrito de Franz Hessel; cfr. Strindberg, *Las tribulaciones del navegante*. [C 2 a, 5]

Delante de la entrada, un buzón: última oportunidad de enviar una señal al mundo que se abandona. [C 2 a, 6]

Paseo subterráneo por la canalización. Recorrido preferido: Châtelet-Madeleine [C 2 a, 7]

<Las ruinas de la Iglesia y de la Nobleza, las de la Feudalidad y de la Edad Media, sob sublimes y llenan hay de admiración a los sorprendidos y asombrados vencedores; pero las de la Burguesía serán un innoble detritus de cartón piedra, de escayolas y de colorines> Le diable ó París [El diablo de París], II, París, 1845, p. 18 [Balzac, Ce qui disparaît de Paris [Lo que desaparece de París]]. ■ Coleccionista ■ [C 2 a, 8]

... todo esto son los pasajes a nuestros ojos. Y nada de todo esto fueron. <Por que solamente hoy es cuando los amenaza el pico, cuando se han convertido efectivamente en los santuarios de un culto de la efímera, cuando se han convertido en el paisaje fantasmal de los placeres y de las profesiones malditas, ayer incomprensibles y que el mañana no conocerá nunca> Louis Aragon, *Le paysan de Paris* [El campesino de París], París, 1926, p. 19. ■ Coleccionista ■ [C 2 a, 9]

Pasado súbito de una ciudad: las ventanas iluminadas en Navidad lucen como si estuvieran encendidas desde 1880. [C 2 a, 10]

Los sueños son la tierra donde se localizan los hallazgos que testimonian la prehistoria del siglo XIX ■ Sueños ■ [C 2 a, 11]

Razones del ocaso de los pasajes: aceras ensanchadas, luz eléctrica, prohibición para las prostitutas, cultura del aire libre. [C 2 a, 12]

Renacimiento del drama griego arcaico en las casetas de feria. En estos escenarios, el prefecto de policía sólo permite diálogos. <Este tercer personaje es mudo, en nombre del señor prefecto de policía, que sólo permite el diálogo en los teatros llamados foráneos> Gerard de Nerval, *Le Cabaret de la Mère Saguet* [La taberna de la Mère Saguet], París, (1927), pp. 259-260 (<El bulevar du Temple. Antiguamente y en la actualidad>) [C 3, 1]

Delante de la entrada del pasaje, un buzón: una última oportunidad de enviar una señal al mundo que se abandona. [C 3, 2]

Sólo en apariencia es uniforme la ciudad. Incluso su nombre suena de distinta forma en sus distintos sectores. En ningún sitio, a no ser en los sueños, se experimenta todavía del modo más primigenio el fenómeno del límite como en las ciudades. Conocerlas supone saber de esas líneas que a lo largo del tendido ferroviario, a través de las casas, dentro de los parques o siguiendo la orilla del río, comen como líneas divisorias; supone conocer tanto esos límites como también los enclaves de los distintos sectores. Como umbral discurre el límite por las calles; una nueva sección comienza como un paso en falso, como si nos encontráramos en un escalón más bajo que antes nos pasó desapercibido. [C 3, 3]

Antes de entrar en el pasaje, en la pista de patinaje, en la cervecería, en la pista de tenis: penates. La gallina que pone dorados huevos de praliné, la máquina que graba nuestro nombre y aquella otra que nos pesa —el moderno *yvwol aeauton*—, máquinas de azar, la adivina mecánica, guardan el umbral. Se hallan, curiosamente, con mucha menos frecuencia en el inferior o en el exterior. Protegen y señalan las transiciones, y los domingos por la tarde la excursión no sólo es al campo, sino también a estos penates llenos de misterio. ■ Construcción onírica ■ Amor ■ [C 3, 4]

El depósito sobresalto del timbre, que domina toda la vivienda, también obtiene su fuerza de la magia del umbral. Con estridencia, algo se apresta a

traspasar el umbral. Pero es extraño cómo este timbrazo se vuelve melancólico y acampanado al anunciar la despedida, como ocurre en el Panorama Imperial, donde suena cuando comienza a temblar levemente la imagen desvaída, anunciando así la siguiente imagen. ■ Construcción onírica ■ Amor ■ [C 3, 5]

Estas puertas –la entrada a los pasajes- son umbrales. Ningún escalón de piedra los señala. Pero eso lo hace la actitud de espera de las pocas personas presentes. Sus pasos lentos y metidos reflejan, sin que ellas mismas lo sepan, que se está ante una decisión. ■ Construcción onírica ■ Amor ■ [C 3, 6]

Otros patios de Monipodio además del situado en el pasaje du Claire, famoso por *Notre Dame de Paris*. <En la calle des Tournelles, en el Marais, encontramos el pasaje y el patio de Monipodio; había también otros patios de Monipodio en las calles Saint-Denis, du Bac, de Neully, des Coquilles de la Jussienne, Saint-Nicaise y la colina Saint-Roch> Labedallière, *Histoire du nouveau Paris* [Historia del nuevo París], París p. 31. [Los nombres de estos patios se toman de la Is 26, 4-5 e Is 27.] [C 3, 7]

En relación al éxito de Haussmann en el tiempo del abastecimiento de agua y drenaje de París: <Los poetas podrían decir que Haussmann estuvo más inspirada por las divinidades de abajo que por los dioses superiores> Dubech- D’Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 418. [C 3, 8]

Metro. <A la mayoría de las estaciones se le ha puesto unos nombres absurdos, y el peor de todos parece corresponderle a la que, en el ángulo de las calles Bréguet y Saint-Sabin, ha terminado reuniendo en la abreviatura “Bréguet-Sabin” el nombre de un relojero y el nombre de un santo.> Dubech-D’Espezel, loc cit, p. 463. [C 3, 9]

La madera es un elemento arcaico en la imagen de la ciudad: barricadas de madera. [C 3, 10]

Insurrección de junio. <La mayoría de los presos eran conducidos a las canteras y pasadizos subterráneos que se hallan bajo las fuertes de París, tan extensos que la mitad de los parisinos cabrían en ellos. Hacía tanto frío en estas galerías subterráneas, que muchos sólo podían mantener el calor corporal corriendo continuamente, o moviendo los brazos, y nadie se atrevía a tumbarse sobre las piedras heladas... Los presos dieron a todos los pasadizos los nombres de las calles de París, y se daban unos a otros su dirección cuando se encontraban.> Engländer, loc cit (*Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864), pp. 314-315. [C 3 a, 1]

Las cavidades de París están todas intercomunicadas... En muchos lugares han plantado postes para que el techo no se derrumbe. En otras se han colocado muros de contención. Estos muros forman largos corredores subterráneos, como si fueran calles estrechas. Al final de muchos de ellos se han escrito números para evitar la desorientación, pero aun con eso nadie debe aventurarse sin guía... en esta mina calcárea apuntalada... si no quiere... exponerse a morir de hambre.> -<La leyenda de que en los sótanos de las

cavidades de París se pueden ver las estrellas durante el día> surgió de un antiguo pozo <cuya boca fue cubierta por una piedra a la que se le practicó un pequeño agujero de unos seis milímetros de diámetro. A través de él, el día aparece abajo, en las tinieblas, como una estrella pálida.> J.F. Benzenberg, *Briefe geschrieben auf einer Reise nach Paris* [*Cartas escritas en un viaje a París*] I, Dortmund, 1805, pp. 207-208. [C 3 a, 2]

<...una cosa que humeaba y chapoteaba por el Sena con el ruido de un perro nadando, yendo y viniendo bajo las ventanas de las Tullerías, desde el Pont Royal al puente Luis XV: tenía una mecánica que no valía para mucho, una especie de juguete, un ensueño de inventor visionario, una utopía: un barco de vapor. Los parisinos miraban esta inutilidad con indiferencia.> Victor Hugo, *Les Misérables* [Los miserables], I, cit en Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando era fotógrafo], París, (1900), p. 280. [C 3 a, 3]

<Como si se tratara de un encantador o de un tramoyista de teatro, el primer toque de silbato de la primera locomotora dio la señal de despertar, de despegar a todas las cosas> Nadar, *Cuando era fotógrafo*, París, p. 281. [C 3 a, 4]

Es significativa la historia de la génesis de uno de los grandes manuales sobre París, a saber: *París, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX siècle* [*París, sus órganos, sus funciones y su vida en la segunda mitad del siglo XIX*], 6 vols., París, 1893-1896, de Maxime Du Camp. Sobre esta obra escribe un catálogo de libros antiguos: <Obra de un vivo interés por su documentación tan exacta como minuciosa. Du camp, en efecto, no vaciló en ejercer los más diversos oficios, haciéndose conductor de autobús, barrendero, alcantarillero, para preocuparse los materiales de su libro. Esta tenacidad le había valido el sobrenombre de “perfecto del Sena *in partibus*” y no fue desde luego ajena a su elevación a la dignidad del senador> Paul Bourget, en su *Discurso académico del 13 de junio de 1895. Sucesión de Maxime Du Camp (L'Anthologie de l'Académie Française* [*La Antología de la Academia Francesa*], París, 1921, pp. 191-193), relata la génesis del libro. En 1862, cuenta Bourget, se habían manifestado en Du Camp los primeros síntomas de una enfermedad ocular; fue al óptico Secrétan, que le recetó unas gafas para la presbicia. Du Camp toma ahora la palabra: <La edad me afectaba. No le di un recibimiento amable. Pero me sometí. Pedí unas lentes y unos quevedos>. Y sigue Bourget: <El óptico no tenía los cristales solicitados. Le faltaba una media hora para prepararlos. M. Maxime Du Camp salió para matar esta media hora, deambulando al azar. Se encontró en el Pont-Neuf... El escritor se encontraba en uno de esos momentos en que el hombre, que va a dejar de ser joven, piensa en la vida, con una resignada gravedad que le hace recuperar en todas partes la imagen de sus propias melancolías. La pequeña decadencia fisiológica por la que se visita al óptico acababa de convencerle y le había recordado eso que tan deprisa se olvida, la ley de la inevitable destrucción que gobierna todas las cosas humanas... Y de repente, él, el viajero de Oriente, el peregrino de las mudas soledades

donde la arena está hecha del polvo de los muertos, se puso a soñar que también un día esta ciudad, cuyo enorme jadeo escuchaba, moriría, como han muerto tantas capitales de tantos imperios. La idea le vino del prodigioso interés que presentaría hoy un cuadro exacto y completo de una Atenas en tiempos de Pericles, de una Carlogo en tiempos de los Barca, de una Alejandría en tiempos de los Ptolomeos, de una Roma en tiempos de los Césares... Gracias a una de esas intuiciones fulgurantes en que un magnífico tema de trabajo surge ante nuestro espíritu, percibió netamente la posibilidad de escribir sobre París ese libro que los historiadores de la antigüedad no escribieron sobre sus ciudades. Miró de nuevo el espectáculo del puente, del Seno y del muelle... La obra de su madurez acababa de aparecersele>. Esta inspiración clásica de la gran obra moderna de técnica administrativa sobre París es enormemente significativa. Cfr. además el capítulo sobre el Sacré Coeur de Léon Daudet, *Paris vivido*, en torno al ocaso de París. [C 4]

Notable frase en el brillante capítulo <París subterránea> de Nadar, Cuando era fotógrafo, París, (1900), (p. 124) <En la historia de las alcantarillas, escrita con la pluma genial del poeta y del filósofo, después de esta descripción que él supo hacer mas emocionante que un drama, Hugo cuenta que en China no hay un campesino que vuelva de vender sus legumbres en la ciudad que no traiga la pesada carga de un doble cubo lleno de esos preciosos fermentos>. [C 4 a, 1]

Sobre las puertas monumentales de París: <Hasta el momento en que entre dos columnas se veía aparecer al empleado de árbitros, podría creerse una en las puertas de Roma o de Atenas> *Biographie universelle ancienne et moderne* [Biografía universal antigua y moderna], nueva edición publicada bajo la dirección de M. Michaud, XIV, París, 1856, p. 321 [artículo P. F. L. Fontaine] [C 4 a, 2]

<En un libro de Théophile Gautier, *Caprichos y zigzags*, encuentro una página curiosa “Un gran peligro no acecha”, se dice allí... “La moderna Babilonia no será destruida como la torre de Lylak, anegada por un mar de asfalto como la Pentápolis, o sepultada bajo la arena como Tebas simplemente será despoblada y destruida por las ratas de Montfaucon”. ¡Notable visión de un soñador confuso pero profético! Se ha confirmado en esencia... Las ratas de Montfaucon... no han acabado siendo un peligro para París; las habilidades embellecedoras de Haussmann las han dispersado... Pero de las alturas de Montfaucon bajaron los proletarios, iniciando la destrucción de París con la pólvora y el petróleo que Gautier había predicho.> Max Nordau, *Aus dem uxabren Milliardenlande Pursier Studien und Bilder* [Desde la verdadera tierra de los millones. Estudios y estampas parisinas], I, Leipzig, 1878, pp. 75-76 (Belleville) [C 4 a, 3]

En 1899, durante las obras del metro en la calle Saint-Antoine, se encontraron los cimientos de una torre de la Bastilla. Sala de las Estampas. [C 4 a, 4]

Mercados de vinos: El almacén, constituido en parte por bóvedas para los licores y en parte por bodegas excavadas en la roca para los vinos, forma... por decirlo así una ciudad, cuyas calles tienen por nombre las más importantes zonas vinícolas de Francia. *Acht Tage in Paris* [Ocho días en París], París, julio 1855, pp. 37-38. [C 4 a, 5]

<Las cuevas del café Anglais... se extienden muy lejos bajo los bulevares, y forman desfiladeros muy complicados. Se tuvo el cuidado de dividirlos en calles... Tiene usted la calle du Bougogne, la calle du Bordeaux, la calle du Beaune, la calle de l'Errnitage, la calle du Chamberín, el cruce des... Tanneaux. Llega a una gruta fresca,... llena de conchas...; es la gruta de los vinos de Champagne.... Los grandes señores de la antigüedad habían soñado con cenar en sus caballerizos... ¡Vivan las cuevas para comer de una manera realmente excéntrica!> Taxile Delord, *Paris viveur* [*París vividor*], París, 1854, pp. 79-81, 83-84. [C 4 a, 6]

Persuádase de que cuando Hugo veía al mendigo en la calle... lo veía tal como es, tal como realmente es, el viejo mendigo, el viejo suplicante... en la vieja calle. Cuando miraba la placa de mármol de una de nuestras chimeneas, o el ladrillo cimentado de una de nuestras modernas chimeneas, veía lo que ella es; la piedra del hogar. La antigua piedra del hogar. Cuando miraba la puerta de la calle, y el paso de la puerta, que normalmente es una piedra tallada, sobre esta piedra tallada distinguía con nitidez la vieja línea, el umbral sagrado, pues es la misma línea.> Charles Péguy, *Œuvres complètes*, 1873-1914. *Œuvres de prosa* [Obras completas, 1873-1914 Obras de prosa], París, 1916, pp. 388-389 (Victor-Marie, Conde Hugo). [C 5, 1]

<Las tabernas del faubourg Antoine se parecen a esas tabernas del monte Avelino construidas sobre el antro de la sibila y que comunican con los profundos alientos sagrados; tabernas cuyas mesas eran casi trípodes y donde se bebía lo que Ennio llama el vino sibilino.> Victor Hugo, *Œuvres complètes. Ramon 8* [Obras completas. *Novela 8*], París, 1881, pp. 55-56 (Los miserables, IV). [C 5, 2]

<Los que han recorrido Sicilia se acordarán de aquel célebre convento donde, por disfrutar la tierra de la propiedad de secar y de conservar los cuerpos, los monjes en cierta época del año, revisten con sus antiguos trajes a todos los grandes hombres a los que han concebido la hospitalidad de la tumba, ministros, papas, cardenales, guerreros y reyes; y, colocándolos en dos filas en sus vastos catacumbas, hacen que el pueblo pase a través de esta hilera de esqueletos... ¡Pues bien!, ese convento siciliano es la imagen de nuestro estado social. Bajo esos hábitos aparatosos con los que se adornan las artes y la literatura, no hay corazón que lata, y son muertos quienes clavan sobre usted sus ojos fijos, apagados y fríos, cuando pregunte al siglo dónde están las inspiraciones, dónde los artes dónde la literatura.> Neltemennmt, *Les ruines morales et intellectuelles* [Las ruinas morales e intelectuales]. París, octubre de 1836, p. 32. A este respecto, cfr. Hugo, <Al arco de triunfo>, de 1837. [C 5, 3]

Los dos últimos capítulos de Léo Claretie en: *Paris depuis ses origines jusqu'à l'an 3000* [*París desde sus orígenes hasta el año 3000*], París 1886, se titulan <Las ruinas de París> y <El año 3000>. El primero hace una paráfrasis de los versos de Victor Hugo <Al arco de triunfo>. El segundo contiene una conferencia sobre las antigüedades de París que tuvo lugar en la famosa <Academia del Floksima... situada en Cenépiro. Se trata de un nuevo continente..., descubierto en el año 2500 entre el cabo de Hornos y las tierras australes> (p. 347). [C 5, 4]

<En el Châtelet de París había una cueva grande y larga. Esta cueva estaba a ocho pies por debajo del nivel del Sena: no tenía ni ventanas ni respiraderos...; los hombres podían entrar en ella, el aire no. Esta cueva tenía como techo una bóveda de piedra y

como suelo diez dedos de lodo... Ocho pies por debajo del suelo, una larga viga maciza atravesaba ese subterráneo de parte a parte; de esta viga colgaban de vez en cuando cadenas... y en el extremo de esas cadenas había argollas. Se metía en estas cuevas a los hombres condenados a las galeras hasta el día de la partida desde Toulon. Se les ponía sobre esta viga donde cada una tenía su herraje oscilando en las tinieblas... Para comer, hacían subir con sus talones a lo largo de su tibia hasta la mano el pan que se les arrojaba en el barro... ¿Qué hacían en ese sepulcro infernal? Lo que se puede hacer en un sepulcro, agonizar, y lo que se puede hacer en un infierno, cantar... En esta cueva es donde nacieron casi todas las canciones de argot. Del calabozo del Grand-Châtelet de París es de donde viene el melancólico estribillo de la galera de Montgomery, *Timotoumisaine timoutarrison*. La mayoría de estas canciones son lúgubres; algunas son alegres.> Victor Hugo, *Obras Completas. Novela 8*, París, 1881 [Los miserables], pp. 297-298. ■ París subterráneo ■ [C 5 a, 1]

Para un saber de umbral: < “En París, entre los que van a pie y los que van en coche, no hay mas diferencia que la acera”, como decía un filósofo a pie. ¡Ah, la acera!... Es el punto de partida de un país a otro, de la miseria al lujo, de la despreocupación a la preocupación. Es el lazo de unión de quien no es nada con quien lo es todo. La cuestión es poner los pies en ella>. Théophile Gautier, *Études philosophiques* [Estudios filosóficos] (París t les parisiens au XIX^e siècle [*París y los parisinos en el siglo XIX*], París, 1856, p. 26) [C 5 a, 2]

Pequeño presagio del metro en la descripción de las casas modelo del futuro: <Los subsuelos, muy espaciosos y bien iluminados, se comunican todos entre sí. Forman largas galerías que siguen el trayecto de las calles y en las que se ha establecido un ferrocarril subterráneo. Este ferrocarril no está destinado a los viajeros, sino solamente a las mercancías más pesadas, al vino, la madera, el carbón, etc., que transporta hasta el interior de las casas... Esas vías férreas subterráneas adquirieron una importancia cada vez mayor>. Tony Mailin, *París en l'an 2000* [París en el año 2000], París, 1869, pp. 14-15 (<Casas modelo>) [C 5 a, 3]

Fragmentos de <Arco de triunfo> de Victor Hugo:

II

.....

.....

<París siempre grita y ruge.
¡Nadie sabe, cuestión profunda,
Lo que perdería el ruido del mundo
El día en que París callara!>

III

<¡No obstante se callará! Tras muchas auroras,

Muchos meses, muchos años, muchos siglos caídos,
Cuando este río donde el agua rompe contra los sonoros puentes
Haya vuelto a los juncos murmurantes e inclinados;
Cuando el Sena haya ruido obstruido por las piedras,
Desgastando alguna vieja iglesia hundida en sus aguas,
Atento al suave viento, que a la nube lleva
El temblor del follaje y el canto de los pájaros;

Cuando discurra la noche, blanca en la sombra,
Feliz, durmiendo su marea tiempo ha turbulenta,
Por poder escuchar finalmente esas voces infinitas
Que vagamente pasan bajo el cielo estrellado;

Cuando de esta ciudad, obrera loca y ruda,
Que, acelerando los destinos reservados a sus muros,
Bajo su propio martillo yéndose en polvo,
Pone su balance en moneda y su mármol en adoquinado;

Cuando, tejados, campanarios, colmenas tortuosas,
Políticos, frontones, iglesias llenas de orgullo,
Que hacían de esta ciudad, de tumultuosas voces,
Manojo, inextricable y hormigueante ante el ojo,

Sólo quedarán en la inmensa campiña,
Por toda pirámide y por todo panteón,
Dos torres de granito hechas por Carlomagno,
Y un pilar de bronce hecho por Napoleón;

¡Tú, tú completarás el triángulo sublime!>

.....
.....

IV

<¡Arco!, ¡serás eterno y completo,
Cuando todo lo que el Sena en su ala refleja
Haya huido para siempre,
Cuando de esta ciudad que fue igual a Roma
No quede más que un ángel, un águila, un hombre,
En pie sobre tres cumbres!>

.....
.....

V

<No, el tiempo nada quita a las cosas.
Más de un pórtico injustamente alabado
En sus lentas metamorfosis
Llega finalmente a la belleza.
Sobre los monumentos que se reverencian
El tiempo arroja un severo encanto
Desde su fachada a su cabecera.
Nunca, roma lo que rompa y oxide lo que oxide,
El vestido del que los despoja
Equivale a eso con lo que los reviste.

El tiempo es quien excava una arruga
En una clave demasiado indigente;
El cual sobre el ángulo de un árido mármol
Pasa su dedo inteligente;
Él es quien, para corregir la obra,
Mezcla una viviente culebra
Con los nudos de una hidra de granito.
Creo ver que ríe un tejado gótico
Cuando el tiempo en su friso antiguo
Quita una piedra y pone un nido.>

.....
.....

VIII

....
....

<Pero no, tú estarás muerto. En este lleno nada más
Que un pueblo desvanecido del que ella aún está llena,
Que el ojo extinto del hombre y el ojo vivo de Dios;

Un arco, una columna, y abajo, en medio
De este río planteado del que se escucha la espuma,

Una iglesia medio varada en la bruma.>

.....
.....

2 de febrero de 1837

Victor Hugo, Obras completas. Poesía 3, París, 1880, pp. 233-245

[C 6; C 6 a, 1]

Demoliciones: fuentes de la enseñanza teórica de la construcción. <Nunca las circunstancias han sido más favorables para este género de estudio, que en la época en que vivimos. Desde hace años, multitud de edificios, entre ellos iglesias y claustros, han sido demolidos hasta los primeros cimientos de su fundación; todos han proporcionado... útiles instrucciones.> Charles-François Viel, *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la salubrité des bâtiments* [De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios], París, 1805, pp. 43-44. [C 6 a, 2]

Demoliciones: <Altas murallas, rayadas con listas de bistre por los tubos de las chimeneas derribadas, descubren, como si fuera la sección de un plano de arquitectura, el misterio de las distribuciones íntimas... Es un espectáculo curioso el de esas casas abiertas con sus pisos suspendidos sobre el abismo, sus papeles de color o con flores que marcan todavía la forma de las habitaciones, sus escaleras que ya no conducen a ningún sitio, sus sótanos abiertos a la luz, sus escombros extraños y sus ruinas violentas; diríase, excepto por el tono ennegrecido, que se trata de esos edificios hundidos, esas arquitecturas inhabitables que Piranesi esbozó en sus febriles aguafuertes>. Théophile Gautier, *Mosaïque de ruines* [Mosaico de ruinas] (*Paris et les parisiens ou XIX^e siècle* [París y los parisinos en el siglo XIX], por M. M. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Enault y Du Fayl, París, 1856, pp. 38-39 [C 7, 1]

Final del artículo de Lurine <Los bulevares>: <Los bulevares morirán de un aneurisma: la explosión del gas>. *Paris chez soi* [París en casa], París (1854) [Miscelánea publicada por Paul Boizard, p. 62. [C 7, 2]

Baudelaire el 8 de enero de 1860 a Poulet-Malasis sobre Meryon: <En una de sus grandes planchas, substituyó un pequeño globo por una bandada de pájaros de presa, y al hacerle observar que era inverosímil poner tantas águilas en un cielo parisino, me respondió que no estaba desprovisto de fundamento, ya que esa gente [el gobierno del emperador] había soltado a menudo águilas para estudiar los presagios según el rito –y que eso había sido impreso en los periódicos, incluso en el *Moniteur*–>. Cit., en Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, París, 1926 pp. 126-127. [C 7, 3]

Sobre el arco triunfal: El triunfo era una institución del Estado romano condicionada al mando en el ejército, el *imperium* militar, que por otra parte expiraba el día de la celebración del triunfo... Entre los diversos requisitos ligados a él, el más importante era no sobrepasar prematuramente... los límites de la ciudad. En caso contrario, el general echaría a perder los auspicios de la guerra –que sólo tenían validez para las acciones bélicas fuera el territorio de Roma- y con ello el derecho de triunfo... Toda mancha o culpa a causa de la guerra asesina –¿o quizá también primitivamente por la

amenaza del espíritu de los caídos? –era borrada del general y del ejército, quedando a las afueras de la ciudad, frente a la puerta sagrada... A raíz de esta concepción salta la vista... que la *porta triumphalis* no ha sido en absoluto un monumento para la exaltación del triunfo. Ferdinand Noack, *Triumph und Triumpbbogen* [*El triunfo y los arcos de triunfo*] (*Conferencias de la Biblioteca Warburg*, V, Leipzig, 1928, pp. 150-151, 154). [C 7, 4]

<Edgar Poe hizo por las calles de las capiteles el personaje que designó como el Hombre de las multitudes: El grabador inquieto e investigador es el Hombre de las piedras... He ahí... un... artista, que no ha soñado ni trabajado como Piranesi, ante los restos de la vida abolida, y cuya obra da una sensación de persistente nostalgia... Se trata de Charles Meryon. Su obra de grabador es uno de los poemas más profundos que se hayan escrito sobre una ciudad, y la originalidad singular de esas páginas penetrantes reside en haber tenido de una forma inmediata, aunque hayan sido directamente trazadas según aspectos vivos, una vida cumplida, que está muerta o que va a morir... Ese sentimiento existe independientemente de las reproducciones más escrupulosas, más reales, de los temas que habían llamado la atención del artista. Tenía algo de vidente, y sin duda adivinaba que esas formas tan rígidas eran efímeras, que esas curiosas bellezas se irían adonde todo va, y escuchaba el lenguaje que hablan las calles y las callejuelas continuamente ajetreadas, destruidas, rehechas, desde los primeros días de la ciudad; a ello se debe que su poesía evocadora se acerque a la Edad Media a través de la ciudad del siglo XIX, que desprenda la melancolía de siempre a través de la visión de las apariencias inmediatas.

El viejo París ya no existe. La forma de una ciudad

Cambia más de prisa, ¡ay!, que el corazón de un mortal.

Estos versos de Baudelaire podrían ponerse como epígrafe de la recopilación de las obras de Meryon.> Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, París, 1926 pp. 1-3 [C 7 a, 1]

No hay ninguna necesidad de representarse de antigua *porta triumphalis* como un arco monumental. Al contrario, originariamente, puesto que sólo servía para un acto simbólico, se habría erigido con los medios más simples, esto es, dos postes y un travesaño,> Ferdinand Noack, *El triunfo y los arcos de triunfo* (*Conferencias de la Biblioteca Warburg*, V, Leipzig, 1928 p. 168). [C 7 a, 2]

La marcha a través del arco de triunfo como rito de paso: La marcha de los ejércitos, apretándose contra el estrecho vano de la puerta, se ha comparado a “pasar a través de una estrecha hendidura”, dándole el significado de un nuevo nacimiento. Ferdinand Noack, *El triunfo y los arcos de triunfo* (*Conferencias de la Biblioteca Warburg*, V, Leipzig, 1928, p. 153). [C 7 a, 3]

Las fantasías sobre el ocaso de París son indicio de que no hubo recepción de la técnica. En ellas se expresa la oscura conciencia de que con las grandes ciudades surgieron también los medios para convertirlas en polvo. [C 7 a, 4]

Noack comenta que el arco de Escipión so se levantaba sobre la vía pública, sino frente a ella –*adversus viam, qua in Capitolium ascenditur*... Con ello se determina el carácter puramente monumental de estas construcciones, carentes de significado práctico. Por otra parte, el sentido cúltico de estas construcciones se expresa tan perceptiblemente en su aislamiento como en su oportuno emplazamiento: También ahí,

donde... se alzan muchos arcos posteriores, al principio y al final de la calle, junto a los puentes y sobre ellos, a la entrada de los foros, en los límites de la ciudad... ha actuado por doquier para el romano un concepto que se concibe sagrado: el de límite o umbral. Ferdinand Noack, *El triunfo y los arcos de triunfo* (*Conferencias de la Biblioteca Warbug*, V, Leipzig, 1928, pp. 162 y 169). [C 8, 1]

Sobre la bicicleta: <No hay que engañarse, en efecto, acerca del alcance real de la nueva cabalgadura de moda, que un poeta llamaba, recientemente, el caballo del Apocalipsis>. La Ilustración, 12 de junio de 1869, cit. en *Vendredi*, 9 de octubre de 1936 [Louis Chéranet, <Le coin des Vieux> [<El rincón de los Viejos>]. [C 8, 2]

Sobre el incendio que destruyó el hipódromo: <Las comadres del barrio ven ese siniestro la cólera del Cielo castigando el culpable espectáculo de los velocipedistas>. *Le Galois* 2 (¿3?) de octubre de 1869, cit. en *Vendredi*, 9 de octubre de 1936 [Luis Chéranet, <El rincón de las Viejos>]. En el hipódromo se organizaban carreras ciclistas para mujeres. [C 8, 3]

Caillois quiere apoyarse en la novela negra, sobre todo en los *Misterios del castillo de Udolfo*, para explicar los *Misterios de París* y otras obras semejantes, en especial a causa de la <importancia preponderante de las cuevas y subterráneos>. Roger Caillois, <París mythe moderne> [<París mito moderno>] [*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 686]. [C 8, 4]

<Toda la orilla izquierda desde la Tour de Nesle... hasta la Tombe Issoire... no es más que una trampa de arriba abajo. Y si las modernas demoliciones revelan los misterios de la superficie de París, tal vez un día los habitantes de la orilla izquierda se despierten horrorizados al descubrir los misterios de debajo.> Alexandre Dumas, *Les Mahicans de París* [Los mohicanos de París], III, París, 1863. [C 8, 5]

<Esta inteligencia de Blanqui,... esta táctica de silencio, esta política de catacumbas debían de hacer vacilar a veces a Barbés como ante... unas escaleras que se abren súbitamente y que se hunden en los sótanos de una cosa mas conocida.> Gustave Geffroy, *L'enfermé* [El olor a cerrado], I, París, 1926, p. 72. [C 8, 6]

Messac cita: (<*Le-Detective Novel-et l'influence de la pensée scientifique* [El Detective Novato y la influencia del pensamiento científico], París, 1929), p. 419) de Vidocq, *Mémoires* [Memorias], XIV: <París es un punto en el globo, pero ese punto es una cloaca: en ese punto desembocan todas las alcantarillas>. [C 8 a, 1]

En su último número, 1, 3, de 25 de febrero de 1840, *Le Panorama*, Revista crítica y literaria que sale cada cinco días, dice bajo el título. <Cuestiones difíciles de resolver>: <¿Se acaba mañana el universo? ¿Verá su duración eterna la ruina de nuestro planeta? ¿O acaso este último, que tiene el honor de llevarnos, sobrevivirá al resto de los mundos?> Muy significativo que se pudiera escribir así en una revista. (Confíesán además en el primer número <A nuestros lectores> que han editado la revista para ganar dinero.) El fundador fue el autor de vodeviles Hippolyte Lucas. [C 8 a, 2]

<Santa que traes contigo todas las tardes al redil

El rebaño completo, diligente pastora,
Cuando el mundo y París lleguen al final del arriendo,
Ojalá puedas con paso firme y mano ligera
En el último corral y por el último pórtico
Conducir por la bóveda y el doble batiente
Al rebaño entero a la derecha del padre>

Charles Péguy, *La tapisserie de Sainte-Genevieve* [El tapiz de santa Genoveva], cit. en Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* [De Baudelaire al surrealismo], París, 1933, p. 219. [C 8 a, 3]

Sospechas sobre los conventos y los clérigos durante la Comuna: <Más aún que con ocasión de la calle de Picpus, todo se puso en práctica para excitar, gracias a las cuevas de Saint Laurent, la pasión popular. A la voz de la prensa se añadió la publicidad mediante la imagen Étienne Carjat fotografió, “con la ayuda de la luz eléctrica”, los esqueletos... Después de Picpus, después de Saint-Laurent, con algunos días de intervalo, el convenio de la Asunción y la iglesia de Notre-Dame-des-Victoires. Un viento de locura soplaba sobre la capital. En todas partes se creía encontrar cuevas y esqueletos>. Georges Laranze, *Histoire de la Commune de 1871* [Historia de la Comuna de 1871], París, 1928, p. 370. [C 8 a, 4]

1871; <La imaginación popular podía darse rienda suelta. Y bien que lo hizo. No hay jefe de servicio que no haya pensado en descubrir el medio de traición decididamente de moda, el subterráneo. En la prisión de Saint-Lazare se buscó el subterráneo que, desde la capilla, debía comunicar con Argenteuil, es decir, franquear dos brazos del Sena y una docena de kilómetros en línea recta. En Saint-Sulpice, el subterráneo desembocado en el castillo de Versalles>. Georges Laranze, *Historia de la Comuna de 1871*, París, 1928, p. 399. [C 8 a, 5]

<De hecho, los hombres habían reemplazado al agua prehistórica. Muchos siglos después de que ella se hubiera retirado, habían comenzado un derramamiento semejante. Se habían desplegado en los mismos huecos, alojados según los mismos cruces. Ahí abajo, por el lado de Saint-Merri, del Temple, del Hotel de Ville, por les Halles, cerca del cementerio de los inocentes y de la Ópera, en los sitios de donde el agua le había costado más salir y que habían quedado rezumantes de infiltraciones o de arroyos subterráneos, es donde los hombres más completamente habían saturado el suelo. Los barrios más densos y los más activos se asentaban todavía sobre antiguas ciénagas.> Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté* [Los hombres de buena voluntad], I. Le 6 de octubre [El 6 de octubre], París, (1932), p. 191 [C 9, 1]

Baudelaire y los cementerios: <Tras los altos muros de las casas, hacia Montmartre, hacia Ménilmontant, hacia Montpamasse, imagina, al caer la noche, los cementerios urbanos, esas tres ciudades dentro de la grande, ciudades más pequeñas, en apariencia, que la ciudad de los vivos, pues ésta parece contenerlas, pero cuánto más vastas, en realidad, cuánto más populosos, con sus compartimientos apretados, escalonados en profundidad; y, en los mismos lugares por donde la multitud circula actualmente, plaza des Innocents, por ejemplo los antiguos osarios nivelados o desaparecidos, tragados por las olas del tiempo con todos sus muertos, como los barcos hundidos con su equipaje>. François Porché, *La vie douloureuse de Charles Boudelaire* [La vida dolorosa de Charles Baudelaire] [*Le roman des grandes existences* [La novela de las grandes existencias], 6], París, (1926), pp. 186-187. [C 9, 2]

Pasaje paralelo a la oda <Al arco de triunfo>. Se dirige al hombre:

<Y en cuanto a tus ciudades, Babels de monumentos,
Donde hablan a la vez todos los acontecimientos,
¿Qué pesa eso? Arcos, torres, pirámides,
Me sorprendería muy poco que en sus húmedos rayos
El alba los arrastrara mezclados una mañana
Con las gotas de agua de la salvia y del tornillo.
Y tu arquitectura escalonada y soberbia
Acaba por no ser sino un montón de piedra y de hierba
Donde, con la cabeza al sol, silbe el áspid sutil>.

Victor Hugo, *La fin de Saton Dieu* [El final de Satán Dios], París, 1911 (<Dios-El Ángel>), pp. 475-476. [C 9, 3]

León Dauder sobre la vista de París desde el Sacré Coeur. <Miramos desde arriba ese pueblo de palacios de monumentos de casas, de chabolas, que parece formada con vistas a un cataclismo, o a muchos cataclismos, ya sean meteorológicos o sociales... Aficionado a los santuarios situados en alto, que se azoten el espíritu y los nervios en el rigor salubre del viento, he pasado horas en Fourvières, mirando Lyon; en Notre-Dame de la Garde, mirando Marsella; en el Sacré-Coeur mirando París... Pues bien, en un momento dado, escuché en mí como un rebato, como una rara advertencia, y veía esas tres magníficas ciudades... amenazabas de hundimiento de devastación por agua y fuego, de carnicería, de usura repentina, semejantes a bosques fulminados en bloque. Otras veces las veía corroídas por un oscuro mal, subterráneo, que hacía sucumbir tales o cuales monumentos o barrios, fachadas enteras de altas residencias... Desde estos promontorios lo que mejor aparece es la amenaza. La aglomeración es amenazante, el trabajo enorme es amenazante; porque el hombre necesita trabajar, claro está, pero también tiene otras necesidades... Tiene necesidad de aislarse y de agruparse, de gritar y de sublevarse, de apaciguarse y de someterse... Finalmente se encuentra en él la necesidad suicida, y, en la sociedad que forma, más viva que el llamado instinto de conservación. Lo que también sorprende cuando se visita París, Lyon o Marsellam desde lo alto del Sacré-Coeur, de Fourvièresm de Notre-Dame de la Garde, es que París, Lyon y Marsella hayan durado.> Léon Daudet, París vécu [París vivido], I, Rive droite [Orilla derecha], París, (1930), pp. 220-221. [C 9 a, 1]

<Desde Polibio poseemos una larga serie de antiguas descripciones de viejas ciudades célebres cuyas hileras de casas vacías se han derrumbado lentamente, mientras que en sus foros y sus gimnasios pastan los rebaños, y sus anfiteatros están cubiertos de miles de donde aún emergen estatuas y Hermes. En el siglo V, Roma tenía la población de una aldea, pero los palacios de sus emperadores eran todavía habitables.> Oswald Spengler, *Le declin de l'Occident* [El ocaso de Occidente], II, 1, París, 1933, p. 151. [C 9 a, 2]

D

[EL TEDIO, ETERNO RETORNO]

<¿Quiere acaso el sol matar los sueños,
los pálidos niños de mi gozoso rincón?

Los días se han vuelto tranquilos y deslumbrantes.
La plenitud seduce con rostros ennubecidos
Me sobrecoge la angustia de perder mi salvación.
Como si marchara a ajusticiar a mi Dios.>
Jakob van Hoddis

<El tedio aguarda a la muerte.>
Johann Peter Hebel

<La vida es esperar>
Victor Hugo

Un niño con su madre en el panorama. El panorama representa la batalla de Sedan, el niño encuentra todo muy bonito: La única pena es que el cielo esté tan oscuro. –Así es el tiempo en la guerra, le contesta la madre. ■ Dioramas ■ De modo que, en el fondo, los panoramas también son cómplices de este mundo de niebla, y la luz de sus imágenes despunta por él como a través de una cortina de lluvia. [D 1, 1]

<Este París [sc. De Baudelaire] es muy diferente del París de Verlaine, el cual, no obstante, ya ha cambiado mucho. Uno es sombrío y lluvioso, como un París al que se le hubiera superpuesto la imagen de Lyon: el otro blanquecino y polvoriento como un pastel de Raffaelli. Uno es asfixiante; el otro aéreo, con nuevas construcciones, aislados en terrenos baldíos y la barrera, no lejos, de cenadores marchitos> François Parçhe, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire* [*La vida dolorosa de Charles Baudelaire*], París, 1926, p. 119. [D 1, 2]

Que precisamente sobre el hombre vacío y frágil las potencias cósmicas sólo actúan como un narcótico, lo muestra la relación de éste con una de las más altas y suaves manifestaciones de esas potencias: el clima. Nada es más significativo que el hecho de que precisamente esta influencia profunda y misteriosa que ejerce el clima sobre los hombres haya tenido que venir a ser el trasfondo de sus más vacías conversaciones. Nada aburre más al hombre común que el cosmos. De ahí que para él exista la más estrecha relación entre el clima y el tedio. Qué bella es la superación irónico de esta conducta en la historia del inglés melancólico que, al despertarse una mañana, se pega un tiro porque está lloviendo. O en Goethe: cómo supo explicar el clima en sus estudios meteorológicos, hasta el punto de que uno está tentado a decir que emprendió este trabajo con el único objeto de poder integrar en su vida lúcida y creativa incluso el clima. [D 1, 3]

Baudelaire como poeta del Spleen de París: <Uno de las características esenciales de esta poesía es, en efecto, el tedio en la bruma, tedio y niebla mezclados [niebla de las ciudades]; en una palabra, es el spleen>: François Porché, *La vida dolorosa de Charles Baudelaire*, París, 1926, p. 184 [D 1, 4]

Émile Tardieu publicó en 1903 en París un libro titulado *El tedio*, en el que demostraba que toda actividad humana es una tentativa inútil de evitar el tedio, pero al mismo tiempo todo lo que fue, es y será no hace más que alimentar inagotablemente este mismo sentimiento. Escuchando esto, uno se creería (ante algún) gigantesco monumento literario, un monumento *aere perennius* en honor del *taedium vitae* de los romanos. Sin embargo, se trata únicamente de la ciencia arrogante y mezquina de un nuevo Homais, que hace de toda grandeza, desde la valentía de los héroes hasta la ascesis de los santos, una confirmación de su malestar pequeñoburgués y ayuno de ideas. [D 1, 5]

<Cuando los franceses fueron a Italia a defender los derechos de la corona de Francia sobre el ducado de Milán y sobre el reino de Nápoles, volvieron maravillados por las preocupaciones que el genio italiano había encontrado contra el excesivo color, y de la admiración por las galerías, pasaron a la imitación. El clima lluvioso de este París, tan célebre por sus barro, sugirió los pilares, que fueran una maravilla de los viejos tiempos. Se tuvo así, más tarde, la Place Royale. ¡Cosa extraña! Fue por los mismos motivos por los que, bajo Napoleón, se construyeron las calles de Rivali, de Castiglione, y la Famosa calle des Colonnes.> Así vino también el turbante de Egipto, *Le diable ó Paris* [El diablo de París], II, París, 1845, pp. 11-12 (*Balzac, Ce qui disparaît de Paris* [Lo que desaparece de París]).

¿Cuántos años separan la primera guerra citada, de la expedición napoleónica a Egipto?
¿Y dónde está la calle des Colonnes? [D 1, 6]

<Los chaparrones han dado nacimiento a lugares de aventuras.>
Decreciente potencia mágica de la lluvia, Impermeable. [D 1, 7]

En forma de polvo, la lluvia se toma la revancha sobre los pasajes. Hasta las revoluciones criaron polvo bajo Luis Felipe. Cuando el joven duque de Orléans <se casó con la princesa de Mecklenburg, se celebró una gran fiesta en el famoso salón de baile donde se habían producido las primeras señales de la Revolución. Al ir a arreglar la sala para la fiesta de la joven pareja, se la halló tal y como la Revolución la había dejado. Aún se veían en el suelo los restos del banquete militar, cabos de vela, vasos rotos, corchos de champán, las escarapelas pisoteadas de la guardia real y las fajas de gala de los oficiales del regimiento de Flandes>. Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [Cartas de París], II, Leipzig, 1842, p. 87. Una escena histórica se convierte en componente de un panóptico. ■ Diorama ■ Polvo y perspectiva cerrada ■ [D 1 a, 1]

El explica que la calle Grange-Batelière es particularmente polvorienta, que una se ensucia terriblemente en la calle Réaumur.> *Louis Aragon, Le paysan de Paris* [El campesino de París], París, 1926, p. 88. [D 1 a, 2]

La felpa como criadero de polvo. Misterio del polvo jugando a la luz del sol. El polvo y la <habitación noble> <Poco después de 1840 aparecen los muebles franceses completamente acolchados, y con ellos alcanza una hegemonía exclusiva el estilo tapicero.> Max von Boehn, *Die Mode im XIX. Jabrbundert*. [*La moda en el siglo XIX*], II, Múnich, 1907, p. 131. Otros dispositivos para levantar polvo: la cola de los vestidos. <Últimamente ha vuelto a aparecer, también al mismo tiempo, la auténtica cola, sólo que ahora, para evitar la suciedad de la vía pública, se recoge con ayuda de un gancho y un cordón a la hora de andar.> Friederich Theodor Vischer, *Mode und Zymismus* [*Moda y cinismo*], Stuttgart, 1879, p. 12. ■ Polvo y perspectiva cerrada ■ [D 1 a, 3]

La galería de thermomètre y la galería du baromètre en el pasaje de l'Opéra. [D 1 a, 4]

Un folletinista de los años cuarenta, comentando el clima de París, constata que Corneille sólo ha hablado una vez de las estrellas (en el Cid), lo mismo que Racine del <sol> y afirma que las estrellas y las flores se descubrieron por primera vez para la literatura en América, gracias a Chateaubriand, haciéndose luego completamente parisinas. (Según Victor Mery, *Le climat de Paris* [*El clima de París*], en *El diablo en París*, (vol. I, París, 1845, p. 245).) [D 1 a, 5]

A propósito de algunas imágenes lascivas: <No es el abanico, sino el paraguas la invención digna de la época del rey guardia-nacional. ¡El paraguas propicio a las fantasías amorosas! El paraguas que sirve de discreto abrigo. La cubierta, el techo de la isla de Robinson>. John Grand-Cartelet *Le décolleté et le retroussé* [*El escote y el arremangado*], II, París, (1910), p. 56. [D 1 a, 6]

<Sólo aquí>, ha dicho Chirico, <se puede pintar. Las calles tienen tal escala de grises...> [D 1 a, 7]

La atmósfera de París le recuerda a Carus el aspecto de la costa napolitana cuando sopla el siroco. [D 1 a, 8]

Sólo el niño de la gran urbe puede entender esos días de lluvia en la ciudad, que llevan astutamente, con toda su carga de seducción, a soñarse de vuelta a pasados años de infancia. Pues la lluvia es lo que más cosas mantiene ocultas por todas partes, haciendo que los días no sólo sean grises, sino uniformes. Se puede hacer lo mismo de la mañana a la noche: jugar al ajedrez, leer o pelearse, mientras que con el sol es completamente distinto, porque matiza las horas y no favorece al soñador. Por eso tiene éste que sortear los días resplandecientes empleando la astucia, levantándose muy temprano, como los grandes ociosos, los paseantes de puerto y los vagabundos: tiene que estar en su puesto antes que el sol. En la <Oda a la radiante mañana>, que regaló hace muchos años a Emmy Hennings, Ferdinand Hardekopf, el único verdadero decadente que ha dado Alemania,

le confió al soñador las mejores medidas de protección para los días soleados. [D 1 a, 9]

<dar a este polvo un aspecto de consistencias bañándolo en sangre.> Louis Veuillat, *Les odeurs de París* [Los olores de París], París, 1914, p. 12. [D 1 a, 10]

En otras ciudades europeas, las columnatas forman parte de su imagen; en Berlín marcan sobre todo el estilo de las puertas monumentales. Especialmente significativa es la puerta de Halle, y me resulta inolvidable en una postal azul que representaba la plaza de Belle-Alliance por la noche. Era transparente, y al sostenerla a contraluz se iluminaban todas sus ventanas con el mismo resplandor que tenía allí la luna llena en lo alto del cielo. [D 2, 1]

<Las construcciones del nuevo París muestran todos los estilos el conjunto no carece de cierta unidad, pues todos esos estilos son del género tedioso, y del más tedioso de los géneros tediosos, que es el enfático y el alineado. ¡Alineación! ¡Firmes! Parece que el Amphion de esta ciudad sea cabo primero.../ Impulsa cantidad de cosas fastuosas, pomposas, colosales: son tediosas; impulsa cantidad de adefesios: son también tediosos./ De esas grandes calles, de esos grandes muelles, de esos grandes edificios, de esas grandes alcantarillas, su fisonomía mal copiada o mal soñada guarda no sé qué huele a fortuna súbita e irregular. Exhalan el tedio.> Louis Veuillot, *Los olores de París*, (París, 1914), p. 9. ■Haussmann ■ [D 2, 2]

Pelletan describe su visita a un rey de la Bolsa, un multimillonario: Al entrar en el patio de la mansión, un grupo de mozos con chalecos rojos se afanaban en cepillar media docena de caballos ingleses. Subí una escalera de mármol sobre la que pendía una gigantesca lámpara dorada, y encontré en el vestíbulo a un criado de corbata blanca y gruesas pantorrillas que me condujo a una gran galería acristalada cuyas paredes estaban completamente decoradas con camelias y plantas de invernadero. Algo como un secreto aburrimiento flotaba en el aire; al primer paso se respiraba una fragancia que recordaba al opio. Se continuaba por una doble fila de postes sobre los que había papagayos de diversos países. Eran rojos, azules, verdes, grises, amarillos y blancos; todos parecían anhelar su tierra. Al fondo de la galería se encontraba una pequeña mesa frente a una chimenea renacentista: es que a esta hora desayunaba el señor de la casa... Después de un cuarto de hora, se dignó a aparecer... Bostezaba, somnoliento, y parecía a punto de quedarse dormido en cualquier instante; caminaba como un sonámbulo. Su cansancio había impregnado los muros de su mansión. Los papagayos eran como sus pensamientos dispersos, encarnados y sujetos a un poste... ■Interior ■ Rodenberg *París bel Sonnenschein und Lampenticbt* [*París a la luz del sol y a la luz de las lámparas*], (Leipzig, 1867), pp. 104-105. [D 2, 3]

Rougemont y Gentil escenifican en las *Variétés* las Fiestas francesas a París en miniatura. Se trata de la boda de Napoleón I con María Luisa, y se discuten las fiestas planeadas para la ocasión. <Sin embargo, dice uno de los personajes, <el tiempo no parece demasiado seguro>. Respuesta: <Amigo mío, tranquilízate, ese día lo ha elegido nuestro soberano>. Y a continuación entona una copia que comienza así:

<Sabemos que ante su mirada penetrante

El porvenir siempre se desvela,
Y cuando necesitamos buen tiempo
Lo esperamos de su estrella>.

Cit. en Théodore Muret, *L'histoire par le théâtre, 1789-1851* [La historia a través del teatro, 1789-1851], I, París, 1865, p. 262. [D 2, 4]

<esta tristeza diserta y plana que se llama tedio.> Louis Veuillat, *Los olores de París*, París, 1914, p. 177. [D 2, 5]

Toda moda se reserva algunas piezas que causan un efecto especialmente rumboso, es decir, que cuestan mucho dinero, porque enseguida se estropean, por ejemplo con la lluvia. Esto con motivo del sombrero de copa. ■ Moda ■ F. Th. Vischer, “Vernünftige Gedanken über die jetzige Mode” [Pensamientos racionales sobre la moda de hoy], (*en Kritische Gänge* [Disquisiciones críticas], nueva serie, n.º 3. Stuttgart, 1861), p. 124 [D 2, 6]

Nos llega el tedio cuando no sabemos a qué aguardamos. Que lo sepamos o creamos saber, no es casi nunca sino la expresión de nuestra superficialidad o de nuestra desorientación. El tedio es el umbral de grandes hechos. –Y ahora sería importante saber cuál es el polo opuesto dialéctico del tedio. [D 2, 7]

El libro, sumamente extravagante, de Émile Tardieu, *El tedio*, París, 1903, cuya tesis principal es que la vida no tiene objeto ni fundamento, esforzándose inútilmente por alcanzar un estado de felicidad y equilibrio, cuenta también el clima entre las múltiples causas del tedio. –Se podría calificar este libro como una especie de breviario del siglo XX. [D 2, 8]

El tedio es un paño cálido y gris forrado por dentro con la seda más ardiente y coloreada. En este paño nos envolvemos al soñar. En los arabescos de su forro nos encontramos entonces en su casa. Pero el durmiente tiene bajo todo ello una apariencia gris y aburrida. Y cuando luego despierta y quiere contar lo que soñó, apenas consigue sino comunicar este aburrimiento. Pues ¿quién podrá volver hacia afuera, de un golpe, el forro del tiempo? Y sin embargo, contar sueños no quiere decir otra cosa. Y no se pueden abordar de otra manera los pasajes, construcciones en las que volvemos a vivir como en un sueño la vida de nuestros padres y abuelos, igual que el embrión, en el seno de la madre, vuelve a vivir la vida de los animales. Pues la existencia de estos espacios discurre también como los acontecimientos en los sueños: sin acentos. Callejear es el ritmo de este adormecimiento. En 1839 llegó a París la moda de las tortugas. Es fácil imaginar cómo los elegantes imitaban en los pasajes, mejor aún que en los bulevares, el ritmo de estas criaturas. ■ *Flâneur* ■ [D 2 a, 1]

El tedio es siempre la cara externa del acontecimiento inconsciente. Por eso les pareció tan elegante a los grandes dandis. Ornamento y tedio. [D 2 a, 2]

Sobre el doble significado se <tiempo> en francés. [D 2 a, 3]

El trabajo industrial como base económica del tedio ideológico de las clases superiores. La desconocida rutina de una tortura laboral inacabable, en la que una y otra vez se realiza siempre el mismo proceso mecánico, se parece al trabajo de Sísifo; la carga del trabajo, como la roca, recae siempre una y otra vez sobre los exhaustos trabajadores. Friederich Engels, *Die Lage der terra*], (Leipzig, ²1848), p. 217 (cit. en Marx, *Kapital* [*El capital*], I, Hamburgo, 1922, p. 388). [D 2 a, 4]

El sentimiento de una <imperfección incurable> (cfr. *Los placeres y los días*, cit. en *Homenaje* de Guide) <en la esencia misma del presente> quizá fuera para Proust la razón principal que le llevó a indagar la sociabilidad mundana hasta en sus últimos repliegues, y es quizá uno de los principiantes motivos de las reuniones sociales de todos los hombres. [D 2 a, 5]

Sobre los salones: En todas las fisonomías se mostraban las huellas inequívocas del tedio, y las conversaciones eran en general serías escasas y poco animadas. La mayoría veían el baile como una obligación que había que cumplir por ser buen todo. Y además la afirmación de que <quizá en ninguna reunión social de una ciudad europea se descubran rostros menos alegres, risueños y animados que en los salones de París;... más aún, en ningún lugar de la sociedad se oyen más quejas que aquí —en parte porque está de moda, en parte por convicción— sobre el tedio insoportable>. Una consecuencia natural de ellos es que en las reuniones predomina una calma y tranquilidad como no se aprecia, salvo en casos de excepción, en las grandes reuniones sociales de otras ciudades.> Ferdinand von Gall, *París und seine Salons* [*París y sus salones*], I, Oldenburg, 1844, pp. 151-153 y 158. [D 2 a, 6]

Se debería reflexionar sobre los relojes de péndulo en las casas bajo la impresión de estas líneas: <Cierta frivolidad, mirar tranquila y despreocupadamente el tiempo que se apresura por alejarse, emplear con indiferencia las horas que con tanta celeridad desaparecen: éstas son las cualidades que favorecen la superficial vida de salón>. Ferdinand von Gall, *París y sus salones*, II, Oldenburg, 1845, p. 171. [D 2 a, 7]

El tedio de las escenas ceremoniales representadas en los cuadros históricos y el *dolce far niente* de los cuadros de batallas, con todo lo que se agita entre nubes de pólvora. Desde las estampitas litografiadas hasta *El fusilamiento del Emperador Maximiliano de México*, de Manet, es siempre el mismo y nuevo espejismo, siempre la nueve en la que Mogreby o el

genio de la lámpara aparecen ante el aficionado al arte, soñador y ausente.
■ Construcción onírica, museos ■ [D 2 a, 8]

Jugador de ajedrez en el Café de la Régence: <Se veían allí algunos hábiles jugadores que jugaban su partida de espaldas al tablero: les bastaba que se les nombrara a cada jugada la pieza que el adversario había tacado, para que estuvieran seguros de ganar>. *Histoire des Cafés de Paris* [Historia de los cafés de París], París, 1857, p. 87 [D 2 a, 9]

En suma, el arte clásico urbano, después de haber dado sus obras maestras, se había esterilizado en la época de los filósofos y de los productores de sistemas; el siglo XVIII declinante había alumbrado innumerables proyectos; la Comisión de los Artistas los había reunido formando cuerpo de doctrina, el Imperio los aplicaba sin originalidad creadora. Al estilo clásico flexible y vivo le sucedió el pseudoclásico, sistemático y rígido.... El Arco del Triunfo reproduce la puerta Louis XIV, la Colonne está copiada de Roma, La Madeleine, la Bolsa y el Palais-Bourbon son templos antiguos.> Lucien Dubech, Pierre d'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 345.
■ Interior ■ [D 3, 1]

<El primer Imperio copió los arcos de triunfo y los monumentos de los dos clásicos. Después, creyeron reinventar reanimando modelos más alejados: el Segundo Imperio imitó el Renacimiento, el gótico, el pompeyano. Después, caemos en la época de la vulgaridad sin estilo.> Lucien Dubech, Pierre d'Espezel, *Historia de París*, París, 1926, p. 464. ■ Interior ■ [D 3, 2]

Anuncio del libro de Benjamín Gastineau *La vida en ferrocarril*: <La vida en ferrocarril] es un arrebatador poema en prosa. Es la epopeya de la vida moderna, siempre apresurada y turbulenta, el panorama de la alegría y de las lágrimas que pasan como el polvo de los raíles cerca de los toldos del vagón>. Por Benjamin Gastineau, *Paris en rose* [París en rosa], París, 1866, p. 4 [D 3, 3]

Uno no debe dejar pasar el tiempo, sino que debe cargar tiempo, invitarlo a que venga uno mismo. Dejar pasar el tiempo (expulsarlo, rechazarlo): el jugador. El tiempo le sale por todos los poros. –Cargar tiempo, como una batería carga electricidad: el *flâneur*. Finalmente el tercero: carga el tiempo y no vuelve a dar en otra forma –en la de la expectativa–: el que aguarda.
[D 3, 4]

Los estratos calcáreos recientes sobre los que se asienta París se convierten muy fácilmente en un polvo que, como todo polvo calizo, es muy doloroso para los ojos y para el pecho. La lluvia no lo remedia en absoluto, porque absorbe rápidamente el agua, y la superficie se vuelve a quedar seca enseguida.> A ellos hay que añadir el gris desteñido de los edificios, contruidos todos de la misma frágil caliza que se agrieta en París; las tejas amarillentas, que se vuelven de un negro sucio con los años; las chimeneas altas y anchas, que desfiguran incluso los edificios públicos... y que en algunas zonas del casco antiguo se amontonan de tal manera que apenas se puede ver entre ellas.> J. F. Benzenberg, *Briefe gesehrieben aut einer Reise nach Paris* [Cartas escritas en un viaje a París], I, Dortmund, 1805, pp. 112 y 111. [D 3, 5]

<Engels me contó que Marx le explicó por primera vez el determinismo económico de su teoría del materialismo histórico en 1848, en el Café de la Régence de París, uno de los primeros focos de la Revolución de 1789.> Paul Lafargue, <Persônliche Erinnerungen an Friederich Engels> [Mis recuerdos de Friederich Engels], *Die Neue Zeit* XXIII, 2 (1905), Stuttgart, p. 558. [D 3, 6]

Tedio: como índice de participación en el dormir del colectivo. ¿Es por eso elegante, hasta el punto de que el dandi procura exhibirlo? [D 3, 7]

En 1757 sólo había tres cafés en París. [D 3 a, 1]

Máximas de la pintura estilo imperio: <Los nuevos artistas no admitían más que “el estilo heroico, lo sublime”, y lo sublime sólo podía ser alcanzado con “el desnudo y el ropaje”... Los pintores debían buscar sus inspiraciones en Plutarco o en Homero, en Tito Livio o en Virgilio, y escoger preferentemente, según la recomendación de David a Gros “temas conocidos por todo el mundo”... Los temas sacados de la vida contemporánea eran, a causa de los trajes, indignos del “gran arte”>. A Malet y P. Griillet, *XIX^o siècle* [Siglo XIX], París, 1919, p. 158. ■Moda ■ [D 3 a, 2]

<¡Hombre feliz, el observador! Para él tedio es una palabra carente de sentido.> Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* [Lo que se ve en las calles de París], París, 1858, p. 271. [D 3 a, 3]

En los años cuarenta, el tedio comenzó a considerarse algo epidérmico. Habría de ser Lamartine el primero en dar expresión a esa dolencia, que desempeña un papel en aquella anécdota sobre el famoso cómico Deburau. Un prestigioso psiquiatra parisino recibió un día la visita de un paciente al que veía por vez primera. El paciente se quejó de la enfermedad de la época, la desgana vital, la profunda desazón, el tedio. No le falta nada, dijo el médico después de una exploración detallada. Solamente debería descansar y hacer algo para distraerse. Vaya una tarde a Deburau y enseguida verá la vida de otra manera. Pero estimado señor –respondió el paciente –, yo soy Deburau.> [D 3 a, 4]

Vuelta de las Courses de la Marche: <El polvo ha superado todas las esperanzas. Las elegancias envejecidas de la Marche están casi sepultadas a la manera de Pompeya, y hay que desenterrarlas a golpe de cepillo, por no decir a golpe de pico>. H. de Pène, *Paris intime* [París íntimo], París, 1859, p. 320. [D 3 a, 5]

<La introducción del sistema Mac Adam para el pavimento de los bulevares dio nacimiento a numerosas criaturas. Cham muestra a los parisinos cegados por el polvo y propone levantar... una estatua con esta inscripción: “¡A Macadam, los oculistas y los vendedores de lentes, agradecidos!”. Otros representan a los paseantes encaramados a zancos recorriendo de ese modo los ciénagas y los terrenos pantanosos.> *Paris sous la Republique de 1848* [París bajo la República de 1848]; Exposición de la Biblioteca y de los trabajos históricos de la ciudad de París, 1909 [Poète, Beaurepaire, Clouzat, Henniol], p. 25 [D 3 a, 6]

<Únicamente Inglaterra podía producir el dandismo; Francia es tan incapaz de producir su equivalente como la es su vecina de ofrecer el equivalente de nuestros... leones, tan solícitos en agradar como desdeñosos los dandis... D'Orsay... agradaba natural y apasionadamente a todo el mundo, incluso a los hombres, mientras que los dandis sólo agradaban desagradando... Del león al pisaverde hay un abismo; pero ¡que abismo tan distinto entre el pisaverde y el pequeño calaverall!>. *Lourousse (Grand dictionnaire universel) du dix-neuvième siècle* [Lorousse, Gran diccionario universal del siglo XIX] (VI, París, 1870 (arte dandi), p. 63). [D 4, 1]

En el antepenúltimo capítulo de su libro *Paris desde sus orígenes hasta el año 3000*, París 1886, Léo Claretie habla de una cubierta protectora de planchas de vidrio que se alza sobre la ciudad cuando llueve –en el año 1987-. En 1987 reza el título de este capítulo. [D 4, 2]

En relación con Chodruc-Duclos: <Era tal vez el vestigio de algún viejo y áspero ciudadano de Herculano que, habiendo escapado de su lecho subterráneo, regresaba acribillado por mil cóleras volcánicas y vivía en la muerte>. *Mémoires de Chodruc-Duclos, recueillis et publiés* por J. Arago et Édouard Gouin [*Memorias de Chodruc-Duclos. Recogidas y publicadas por J. Arago y Édouard Gouin*], I, París, 1843, p. 6 (Prefacio). El primer *flâneur* de entre los desclasados. [D 4, 3]

El mundo en que nos aburrirnos. <Pero si uno se aburre en él, ¿qué influencia puede tener?> -¡influencia!... ¿Qué influencia, del tedio, en nosotros?... ¡pues enorme!... ¡considerable! El francés, velo tu mismo, siente hacia el tedio un honor que llega a la veneración. Para él, el tedio es un dios terrible cuyo culto es la manera de vestir. Sólo comprende lo serio bajo esta forma> Edouard Pailleron, *Le monde où l'on s'ennuie* [El mundo en que nos aburrirnos] [1881], I, 2 (Eduard Pailleron, Théâtre complet [Teatro completo], III, París, (1911), p. 279). [D 4, 4]

Michelet <hace una descripción, llena de inteligencia y de piedad, de la condición, hacia 1840, de las primeras maniobras especializadas. He aquí “el infierno del tedio” en los tejidos: “Siempre, siempre, siempre, es la palabra invariable con que atruena nuestro oído al rodar automático con que tiemblan las planchas. Nunca se acostumbra una a él”. A veces las observaciones de Michelet (por ejemplo, sobre la ilusión y los ritmos de los oficios) aventajan intuitivamente a los análisis experimentables de los psicólogos modernos>. Georges Friedmann, *La crise du progrès* [La crisis del progreso], París, (1936), p. 244. [La cita de Michelet procede de su libro *El pueblo*, París, 1846, p. 83] [D 4, 5]

<dar plantón> en el sentido de <hacer esperar> pertenece el argot del ejército revolucionario y del imperial (Según Brunot, *Histoire de la langue française* [Historia de la lengua francesa], IX, *La Révolution et l'Empire* [La Revolución y el Imperio], París, 1937, (p. 997).) [D 4, 6]

Vida parisina: Como un *souvenir* tras el cristal aparece París en aquella carta de recomendación que el barón Stanislas de Frascata entrega a Gondremarck para Metella. El remitente, ligado al suelo patrio, se queja de añorar desde su “fría tierra” los festines de champán el *boudoir* azul celeste de Metella, las cenas, las canciones, la ebriedad. A

sus ojos, París resplandece: es un lugar en el que se han abolido las diferencias de clase, una ciudad llena de calor meridional y de frenética vida. Metella lee la carta de Frascata, y mientras la lee, la música ilustra la imagen esplendorosa de este pequeño recuerdo con enorme melancolía, como si París fuese el paraíso perdido, y con tal felicidad, que lo hace equivalente al paraíso prometido. Cuando luego continúa la trama, surge la impresión inevitable de que esta imagen empieza a cobrar vida>. S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (*Jacques Offenbach y el París de su tiempo*). Amsterdam, 1937, pp. 348-349). [D 4 a, 1]

<El Romanticismo desemboca en una teoría del tedio, el sentimiento moderno de la vida en una teoría del poder o, por lo menos, de la energía... El Romanticismo, en efecto, marca la toma de conciencia por el hombre de un conjunto de instintos en cuya represión la sociedad está muy interesada, pero, para una gran parte, pone de manifiesto el abandono de la lucha... El escritor romántico... se vuelve hacia... una poesía de refugio y de evasión. La tentativa de Balzac y de Baudelaire es exactamente la inversa y tiende a integrar en la vida los postulados que los románticos se resignaban a satisfacer sólo el terreno del arte... Por eso, esta empresa está muy entroncada con el mito que significa siempre un aumento del papel de la imaginación en la vida.> Roger Caillais, <París mythe moderne> [<París, mito moderno>] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, pp. 695 y 697). [D 4 a, 2]

1839, <Francia se aburre>, Lamartine. [D 4 a, 3]

Baudelaire en el ensayo sobre Guys: < El dandismo es una vaga institución; tan rara como el duelo, muy antiguo, puesto que César, Catilina, Alcibiades nos proporcionan ejemplos brillantes; muy general, puesto que Chateaubriand lo ha encontrado en los bosques y al borde de los logos del Nuevo Mundo>. Baudelaire, *L'art romantique* [El arte romántico], París, p. 9] [D 4 a, 4]

El capítulo sobre Guys en *El arte romántico* a propósito de los dandis: <Todos son representantes... de esta necesidad, demasiado rara en la actualidad, de combatir y destruir la trivialidad... El dandismo es el último estallido del heroísmo en las decadencias; y el tipo del dandi encontrado por el viajero en América del Norte no invalida de ninguna manera esta idea; pues nada impide suponer que las tribus que llamamos salvajes sean los vestigios de grandes civilizaciones desaparecidas... ¿Necesita decir que M. G., cuando esboza uno de sus dandis sobre el papel, le da siempre su carácter histórico, legendario incluso? ¿Me atrevería a decirlo, si no fuera cuestión del tiempo presente y de cosas generalmente consideradas como juguetes?>. Baudelaire, *El arte romántico*, (tomo III, ed Hachelle), París, pp. 94-95. [D 5, 1]

Así formula Baudelaire la impresión que debe despertar el perfecto dandi: <He aquí tal vez un hombre rico, pero con más certeza un Hércules sin empleo>. Baudelaire, *El arte romántico*, París, p. 96. [D 5, 2]

La multitud como remedio supremo contra el tedio aparece en el ensayo sobre Guys: <Todo hombre, decía un día M. G. en una de esas conversaciones que él ilumina con una mirada intensa y un gesto evocador, todo hambre... que se aburre dentro de la multitud ¡es un necio!, ¡un necio!, ¡y lo desprecio!>. Baudelaire, *El arte romántico*, p. 65 [D 5, 3]

De entre todos los motivos que Baudelaire ha conquistado por vez primera para la expresión lírica, hay *uno* que podría proceder a todos: el mal tiempo. [D 5, 4]

La conocida anécdota del actor Deburau, enfermo de tedio, atribuida a un tal <Carlin>, constituye el plato fuerte del <Elogio del tedio>, composición en verso de Charles Boissière de la société philotechnique, París, 1860 –Carlin es un nombre de perro basado en el nombre de pila de un arlequín italiano. [D 5, 5]

<La monotonía se alimenta de lo nuevo.> Jean Voudal, *El cuadro negro* [cit. en E Jaloux, <L'esprit des livres> [<El espíritu de los libros>] *Nouvelles Littéraires*, 20 de noviembre de 1937]. [D 5, 6]

Contrapartida a la visión del mundo de Blanqui: el universo es un lugar de catástrofes permanentes. [D 5, 7]

Sobre *La eternidad por los astros*: Blanqui, que a un paso de la tumba sabe que el Fort du Taureau es su última prisión, escribe este libro para abrirse las puertas de nuevas mazmorras. [D 5 a, 1]

Sobre *La eternidad por los astros*: Blanqui se arrodilla, sometándose a la sociedad burguesa. Pero es una genuflexión de tal violencia, que hace temblar el trono de ésta. [D 5 a, 2]

Sobre *La eternidad por los astros*: este escrito despliega el cielo en el que los hombres del siglo XIX ven detenerse a las estrellas. [D 5 a, 3]

En las *Letanías de Satán* ((Baudelaire, (*Euvres* [Obras]), (vol. 1, París), ed. Le Dantec, (1931), p. 138), podría aparecer en Baudelaire la figura de Blanqui: <Tú que le das al proscrito esa mirada tranquila y alta>. De hecho hay un dibujo realizado de memoria por Baudelaire que representa la cabeza de Blanqui. [D 5 a, 4]

Para comprender el significado de la novedad es preciso recurrir a la novedad en la vida diaria. ¿Por qué cada uno transmite el otro la última novedad? Es probable que para triunfar sobre los muertos. De modo que sólo cuando no hay nada realmente nuevo. [D 5 a, 5]

El escrito que Blanqui compuso en su última prisión, que es también su último texto, ha pasado hasta hoy, por lo que yo sé, completamente desapercibido. Es una especulación cosmológica. Hay que admitir que en una primera ojeada resulta disparatado y banal. Sin embargo, las torpes reflexiones de un autodidacta sólo sirven para preparar una especulación que de nadie podría pensarse menos propia que de este revolucionario. En

tanto que el infierno es un objeto teológico, se la puede calificar de hecho como teología. La visión cósmica del mundo que allí desarrolla Blanqui tomando sus datos de la ciencia natural mecanicista propia de la sociedad burguesa, es una visión infernal. Pero es al mismo tiempo un complemento de la sociedad que Blanqui, al final de su vida, se vio obligado a reconocer como triunfadora. Lo que resulta estremecedor es que este proyecto carece por completo de ironía. Es una sumisión sin reservas, pero al mismo tiempo la acusación más terrible contra una sociedad que refleja en el cielo, como proyección suya, esta imagen del cosmos. La obra, de una enorme rotundidad en su lenguaje, posee notabilísimas relaciones tanto con Baudelaire como con Nietzsche, (Carta de 6.1.1938 a Horkheimer.) [D 5 a, 6]

De la eternidad por los astros de Blanqui: <¿Qué hombre no se encuentra a veces ante dos caminos? Aquél del que se desvíe le produciría una vida muy diferente, aunque dejándole la misma individualidad. Uno conduce a la miseria, a la vergüenza, a la servidumbre. Otro lleva a la gloria, a la libertad. Aquí una mujer encantadora y la felicidad; allí una furia y la desolación. Hablo para los dos sexos. Se escoja al azar o por elección, poco importa: no se escapo a la fatalidad. Pero la fatalidad no tiene sitio en el infinito, que no conoce en absoluto la alternativa y tiene lugar para todo. Existe una tierra donde el hombre sigue la vía desdeñada en la otra por el sosia. Su existencia se desdobra, un globo para cada uno, después se bifurca por segunda, por tercera vez, miles de veces. Así posee sosias completas e innumerables variantes de sosias, que multiplican y representan siempre su persona, pero que sólo toman jirones de su destino. Todo lo que aquí abajo se habría podido ser se es en alguna otra parte. Además de su existencia entera, desde el nacimiento hasta la muerte, que vivimos sobre la multitud de tierras, las vivimos bajo otras diez mil ediciones diferentes>. Cit. en Gustave Geffroy, *L'enfermé* [El olor a cerrado], París, 1897, p. 399 [D 6, 1]

De la conclusión de *La eternidad por los astros*: <Lo que escribo en este momento en un calabozo del Fort du Taureau lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, sobre una mesa, con una pluma, con estas ropas, en circunstancias completamente semejantes>. Cit. Gustave Geffroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 40] Comenta a continuación Geffroy: <Escribe así su suerte en el número sin fin de los astros y en todos los instantes del tiempo. Su calabozo se multiplica hasta la incalculable. En el universo entero, él está encerrado lo mismo que lo está en la tierra, con su fuerza rebelde y su pensamiento libre>. [D 6, 2]

De la conclusión de *La eternidad por los astros*: <A esta hora la vida entera de nuestro planeta, desde el nacimiento hasta la muerte, se trocea, día a día, en miríadas de astros hermanos, con todos sus crímenes y sus desdichas. Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa, engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse enseguida con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin

y piafa sin moverse del sitio>. Cit. en Gustave Geffroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 402. [D 6 a, 1]

Blanqui subraya explícitamente el carácter científico de sus tesis, que no tendrían nada que ver con las fantasías de Fourier. <Hay que llegar a admitir que cada combinación particular de lo material y de lo personal “debe repetirse miles de millones de veces para hacer frente a las necesidades del infinito>. Cit. en Gustave Geffroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 400. [D 6 a, 2]

Misanropía de Blanqui: <Las vacaciones comienzan con los seres animados que tienen deseos, dicho de otro modo, caprichos. Desde que los hombres intervienen en todo, la fantasía interviene con ellos. No es que puedan afectar mucho el planeta... Su turbulencia no perturba nunca seriamente la marcha natural de los fenómenos físicos, pero ella trastorna a la humanidad. Hay que prever, pues esta influencia subversiva que... desgarrar a las naciones y derroca a los imperios. Claro es que esas brutalidades se realizan sin ni siquiera arañar la epidermis terrestre. La desaparición de los perturbadores no dejaría huella de su presencia supuestamente soberana, y bastaría para devolver a la naturaleza su virginidad apenas ligeramente rozada>. Blanqui, *L'etermité* (por les astres [La eternidad por los astros]), pp. 63-64. [D 6 a, 3]

Capítulo final (VIII Resumen) de *La eternidad por los astros* de Blanqui: <El universo entero está compuesto por sistemas estelares. Para crearlos la naturaleza sólo tiene cien *cuerpos simples* a su disposición. Pese al prodigioso partido que ella sabe sacar de sus recursos y el número incalculable de combinaciones que permiten a su fecundidad, el resultado es necesariamente un número *finito*, como el de los propios elementos, y para llenar la extensión, la naturaleza debe repetir hasta el infinito cada una de sus combinaciones originales o tipos. / Todo astro, sea cual fuere, existe un número infinito de veces en el tiempo y en el espacio, no solamente bajo uno de sus aspectos, sino tal como se encuentra en cada uno de los segundos de su duración, desde el nacimiento hasta la muerte. Todos los seres repartidos por su superficie, grandes o pequeños vivos o inanimados, comparten el privilegio de esta perennidad. / La tierra es una de esos astros. Cualquier ser humano es por tanto, eterno en cada uno de los segundos de su existencia. Lo que escribo en este momento en un calabozo del Fort du Toureau lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, sobre una mesa, con una pluma, con estas ropas, en circunstancias completamente semejantes. / Todas estas tierras se abisman una tras otra en las llamas renovadoras, para volver a renacer y recaer en ellos de nuevo, flujo monótono de un reloj de arena que se invierte y se vacía él mismo eternamente. Es de nuevo siempre viejo, y de viejo siempre nuevo. / ¿Podrán, no obstante, los curiosos de vida ultraterrestre sonreír ante una conclusión matemática que les otorga no solamente la inmortalidad, sino la eternidad? El número de nuestros socios es infinito en el tiempo y en el espacio. En conciencia no se puede apenas exigir más. Estos socios lo son en carne y hueso, e incluso en pantalón y gabán, en miriñaque y en moño. No son fantasmas sino la actualidad eternizada. / Sin embargo, ahí tenemos un gran defecto: no hay progreso. Desgraciadamente, no. Son vulgares reediciones, repeticiones. Eso fueron los ejemplares de los mundos pasados, y eso serán los de los mundos futuros. Únicamente el capítulo de las bifurcaciones permanece abierto a la esperanza. No olvidemos que todo lo que se podría haber sido aquí abajo, se es en algún otro lugar distinto. / El progreso sólo está aquí abajo para nuestros sobrinos. Tienen más suerte que nosotros. Todas las cosas hermosas que verá nuestro globo ya las han visto nuestros futuros descendientes, lo ven en este momento y las verán siempre, por supuesto bajo la

forma de sosias que les han parecido y que les seguirán. Hijos de una humanidad mejor, ellos ya se han mofado bien de nosotros y nos han abucheado sobre las tierras muertas, pasando por ellas después de nosotros. Continúan fustigándonos en las tierras vivas de las que hemos desaparecido, y nos perseguirán para siempre con su desprecio en las tierras que están por nacer. / Ellos y nosotros, y todos los huéspedes de nuestro planeta renacemos prisioneros del momento y del lugar que los destinos nos asignan en la serie de sus avatares. Nuestra perennidad es un apéndice de la suya. No somos sino fenómenos parciales de sus resurrecciones. Hombres del siglo XIX, lo hará de nuestras apariciones está fijada para siempre y nos trae siempre los mismos, todo lo más con la perspectiva de felices variantes. No hay nada ahí para halagar mucho la sed de la mejor. ¿Qué hacer? No he buscado mi placer, he buscado la verdad. No hay aquí revelación, ni profeta, sino una simple deducción del análisis espectral y de la cosmogonía de Laplace. Esos dos descubrimientos nos hacen eternos. ¿Es una ganga? Aprovechémoslo. ¿Es una mistificación? Resignémonos /.../ En el fondo de esta eternidad del hombre por los astros es melancólica, y más triste aún este secuestro de los mundos hermanos mediante la inexorable barrera del espacio. ¡Pasan tantas poblaciones idénticas sin haber sospechado su mutua existencia! Se lo descubre finalmente en el siglo XIX. Pero ¿quién querrá creerlo? / Y además, ¡hasta aquí el pasado representaba para nosotros la barbarie, y el porvenir significado progreso, ciencia, felicidad, ilusión! Ese pasado ha visto desaparecer en todo nuestros globos-sosias las más brillantes civilizaciones, sin dejar una huella, y seguirán desapareciendo sin dejarlas tampoco. ¡El porvenir volverá a ver en los miles de millones de tierras las ignorancias, las estupideces, las crueldades de nuestras antiguas edades! / A esta hora la vida entera de nuestro planeta, desde el nacimiento hasta la muerte, se trocea, día a día, en miradas de astros hermanos, con todos sus crímenes y sus desdichos. Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa, engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse pronto con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y piafo sin moverse del sitio>. A. Blanqui, *La eternidad por los astros. Hipótesis astronómica*, París, 1872 pp. 73-76. El pasaje que falta se recrea en la <consolación> con la idea de que los seres queridos que ya no están en la tierra acompañan en otra estrella y en este momento, en cuanto dobles, a nuestro doble. [D 7; D7 a]

Pensemos este pensamiento en su forma más terrible la existencia, tal como es, sin sentido ni meta, pero retornando inevitablemente, sin un final en la nada: “*el eterno retorno*” [p. 45]...Nosotros negamos las metas finales: si la existencia tuviera una, ya se habría alcanzado. Friederich Nietzsche, *Gesammelte Werke [Obras completas]*, XVIII, Múnich (1926), p. 46 (*Der Wille zur Macht [La voluntad de poder]* (libro primero) [D 8, 1]

La doctrina del eterno retorno tendría presupuestos *eruditos*. Nietzsche, *Obras completas*, XVIII, Múnich, p. 49 (*La voluntad de poder*, libro primero) [D 8, 2]

Pero la vieja costumbre de imaginar metas en todo lo que sucede..., es tan poderosa que el pensador tiene que esforzarse para no volver a pensar como intención la falta de meta del mundo. En esta trampa –la que el mundo *evita* intencionalmente una meta...-caerán todos aquellos que buscan conferirle al mundo la capacidad de la *eterna novedad* (p.

369)... El mundo, en cuanto fuerza, no puede pensarse ilimitado, pues no *puede* ser pensado así... Por tanto: al mundo le falta la capacidad de la eterna novedad.> Nietzsche, *Obras completas*, XIX, (Múnich, 1926), p. 370 (*La voluntad de poder*, libro cuarto). [D 8, 3]

El mundo... vive de sí mismo: sus excrementos son su alimento. Nietzsche, *Obras completas*, XIX, p. 371 (*La voluntad de poder*, libro cuarto) [D 8, 4]

El mundo sin meta, si es que en la felicidad de círculo no hay una meta, sin voluntad, si es que un anillo no tiene para sí mismo buena voluntad. Nietzsche, *Obras completas*, XIX, Múnich, p. 374 (*La voluntad de poder*, libro cuarto) [D 8, 5]

Sobre el eterno retorno: El gran pensamiento como *cabeza de medusa*: todos los impulsos del mundo se inmovilizan, una agonía helada. Friederich Nietzsche, *Obras completas*, XIV, Múnich, (1925), del *Nacblak* [*Fragmentos póstumos*], 1882-1888, p. 188. [D 8, 6]

Hemos creado el más pesado pensamiento: ¡*creemos ahora el ser* para el que resulte liviano y dichoso! Nietzsche, *Obras completas* XIV, Múnich, del *Fragmentos póstumos*, 1882-1888, p. 179. [D 8, 7]

Analogía en la remisión tardía a las ciencias naturales por parte de Engels y de Blanqui. [D 8, 8]

Si se *puede* pensar el mundo como una cantidad determinada de fuerza y como un número determinado de centros de fuerza y cualquier otra concepción resulta... *inservible*-, se deduce de ello que en el gran juego de dados de su existencia tiene que pasar por un número calculable de combinaciones. En un tiempo infinito, se habría obtenido en algún momento cualquier posible combinación: más aún: se habría obtenido infinitas veces. Y puesto que entre cada combinación y su próximo retorno tendrían que haberse dado todas las demás combinaciones posibles..., se habría demostrado con ello que hay un ciclo de series absolutamente idénticas... Esta concepción no es mecanicista sin más, pues si lo fuera, no tendría por consecuencia un infinito retorno de casos idénticos, sino un estado final. *Debido a que el* mundo no lo ha alcanzado, el mecanicismo solo debe valernos como hipótesis imperfecta y provisional, Nietzsche, *Obras completas*, XIX, Múnich, (1926), p. 373 (*La voluntad de poder*, libro cuarto). [D 8 a, 1]

En la idea del eterno retorno, el historicismo del siglo XIX tropieza consigo mismo. Según esta idea, toda tradición, incluida la más reciente, se convierte en algo que ya se ha dado en la impensable noche de los tiempos. La tradición adquiere con ello los rasgos de una fantasmagoría en la que la prehistoria sale a escena vestida con las más modernas galas. [D 8 a, 2]

La observación de Nietzsche, según la cual la doctrina del eterno retorno no presupone el mecanismo, parece invocar el fenómeno del *perpetuum mobile* (el mundo no sería otra cosa, según su doctrina) como instancia contra la concepción mecanicista del mundo. [D 8 a, 3]

Sobre el problema Modernidad-Antigüedad. Esa existencia que ya no tiene sostén ni sentido, y este mundo que se ha vuelto inconcebible y absurdo, convergen en la voluntad de eterno retorno de lo mismo como el intento, en la cumbre de la modernidad, de repetir simbólicamente la vida griega en el cosmos viviente del mundo visible. Karl Lowith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen* [La filosofía nietzscheana del eterno retorno de lo mismo], Berlín, 1935, p. 83 [D 8 a, 4]

La eternidad por los astros se escribió cuatro o a lo sumo cinco años después de la muerte de Baudelaire (¿por la misma época que la Comuna de París?). Se muestra en este escrito lo que las estrellas ocasionan en *ese* mundo del que Baudelaire, fundadamente, las excluyó. [D 9, 1]

La idea del eterno retorno extrae mágicamente de la miseria del período de la revolución industrial en Alemania, la fantasmagoría de la felicidad. Esta doctrina es un intento de armonizar las dos tendencias contradictorias del placer la repetición y la eternidad. Este heroísmo se corresponde con el heroísmo de Baudelaire, que desde la miseria del Segundo Imperio extrae mágicamente la fantasmagoría de la modernidad. [D 9, 2]

El pensamiento del eterno retorno surgió cuando la burguesía ya no se atrevió a encarar el desarrollo inminente de orden productivo que ella misma había puesto en marcha. El pensamiento de Zaratustra y el del eterno retorno, y ese lema bordado en la almohada –sólo un cuartito de hora- son parte de lo mismo.

Crítica de la doctrina del eterno retorno: Como científico de la naturaleza... Nietzsche es un diferente que filosofía y, como fundador de religión un “híbrido de enfermedad y voluntad de poder” [Prólogo a *Ecce Homo*] (p. 83). La doctrina entera no parece ser con ello otra cosa que un experimento de la voluntad humana y, en cuanto intento de eternizar nuestras acciones y omisiones, un sustituto ateo de la religión. Le corresponde el estilo del sermón y la composición del Zaratustra, que a menudo imita hasta el detalle el Nuevo Testamento. (Pp. 86-87). Karl Lowith, *La filosofía nietzscheana del eterno retorno de lo mismo*, Berlín, 1935. [D 9, 4]

Hay un proyecto en que César, en lugar de Zaratustra, es el portador de la doctrina de Nietzsche (Lowith, p. 73). Esto tiene su importancia. Indica que Nietzsche presagiaba la complicidad de su doctrina con el imperialismo. [D 9, 5]

Lowith califica la nueva adivinación de Nietzsche como... la unidad... en primer lugar de la adivinación mediante las estrellas del cielo y, en segundo lugar, mediante la nada, que es la última verdad en el desierto de la libertad del propio poder. Lowith, p. 81. [D 9, 6]

De <Las estrellas de Lamartine:

<Entonces esos globos de oro, esas islas de luz,
Que por instinto busca el párpado soñador,
Brotan a millones de la sombra que huye,
Como un polvo de oro sobre los pasos de la noche;
Y el alimento de la tarde que vuela sobre su huella
Los propaga en torbellinos dentro del espacio brillante>

<Todo lo que buscamos, el amor, la verdad
Esos frutos caídos del cielo, que la tierra ha degustado,
En vuestras brillantes atmósferas que la mirada envidia
Alimentan para siempre a los hijos de la vida;
Y el hombre tal vez un día, rendido a sus destinos,
Reencontrará en vosotros todo lo que ha perdido>

Lamartine, *CEuvres complètes [Obras Completas]*, I, París, 1850, pp. 221 y 224 (*Meditations [Meditaciones]*). La meditación concluye con una ensoñación en la que Lamartine quiere saberse él mismo estrella entre las estrellas. [D 9 a, 1]

De <El infinito en los cielos> de Lamartine:

<Y sin embargo el hombre, insecto invisible,
Reptando en los surcos de un globo imperceptible,
Mide de esos fuegos los tamaños y los pesos,
Les asigna su sitio, y su trayecto, y su ley,
Como si, con sus manos que el compás abrumba,
Hiciera rodar esos soles como granos de arena>.

<¡Y Saturno se oscurece con su anillo lejano!>

Lamartine, *Obras completas*, I, París, 1850, pp. 81-82 y 82 (*Harmonies poétiques et religieuses [Armonías poéticas y religiosas]*). [D 9 a, 2]

Dislocación del infierno: <¿Y cuál es finalmente el lugar de las penas? Todas las regiones del universo de una condición análoga a la tierra y peores incluso>. Jean Reynaud, *Terre et Ciel [Tierra y cielo]*, París, 1854, p. 377. Este libro, de una necesidad desacostumbrada, hace pasar su sincretismo teológico, su filosofía religiosa, como si fuera la nueva teología. La eternidad de las penas del infierno es una creencia herética: <la antigua trilogía Tierra, Cielo e Infierno se halla, pues, finalmente reducida a la dualidad druídica Tierra y Cielo> P. XIII. [D 9 a, 3]

Aguardar constituye en cierto modo el forro acolchado del tedio. (Hebel: el tedio aguarda a la muerte.) [D 9 a, 4]

<Llegué el primero; yo estaba hecho para esperarlo.> J.J. Rousseau, *Les confessions [Las confesiones]*, III, París, ed Hilsun, (1931), p. 115. [D 9 a, 5]

Primer anuncio de la doctrina del eterno retorno al final del cuarto libro de *La gaya ciencia*: Qué pasaría si un día o una noche se escurriese un demonio en tu soledad más solitaria y te dijera: “Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, la tendrás que vivir otra vez, y aún incontables veces; y nada en ella será nuevo, sino que volverán de nuevo a ti todos los dolores, placeres, pensamientos y suspiros, todo lo indeciblemente

pequeño y grande de tu vida, y todo en el mismo orden y sucesión; también esta araña y esa luz de luna entre los árboles, y también este instante y yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se le da una y otra vez la vuelta -¡y tú con él, polvo de polvo!-. ¿No...maldecirías al demonio que habló así? ¿O has vivido alguna vez un instante inmenso en el que responderías “¡eres un dios y jamás escuché nada mas divino!”?. (Cit. en Lowith, *La filosofía nietzscheana del eterno retorno (de lo mismo)*, Berlín, 1935, pp. 57-58) [D 10, 1]

La teoría de Blanqui como una repetición del mito: un ejemplo fundamental de la prehistoria del siglo XX. En cada siglo, la humanidad tiene que repetir curso. Cfr. la formulación fundamental de la prehistoria del siglo XIX en N 3 a, 2 y también N 4, 1. [D 10, 2]

El eterno retorno es la forma *fundamental* de la conciencia prehistórica, mítica. (Precisamente por eso es mítica, porque no reflexiona.) [D 10, 3]

Hay que confrontar *La eternidad* por los astros con el espíritu del 48, tal como está presente en *Tierra y cielo* de Reynaud. Sobre ello Cassou: <El hombre, al descubrir su destino terrestre, siente una especie de vértigo, y no puede conformarse inmediatamente a este único destino terrestre. Es preciso que le asocie la más vasta inmensidad posible de tiempo y de espacio. Y es bajo su dimensión más extensa como quiere embriagarse de ser, de movimiento, de progreso. Solamente entonces puede con toda confianza y con todo orgullo pronunciar estas sublimes palabras del propio Jean Reynaud: “Durante mucho tiempo ha practicado el universo”> <No encontramos nada en el universo que no pueda servir para elevarnos, y solamente podemos elevarnos realmente ayudándonos con lo que nos ofrece el universo. Los astros mismos, en su sublime jerarquía, no son sino grados superpuestos, gracias a las cuales ascendemos progresivamente hacia el infinito.> Jean Cassou, Quarante-huit [*Cuarenta y ocho*], (París, 1939), pp. 49 y 48. [D 10, 4]

La vida en el círculo encantado del eterno retorno confiere una existencia que no sale de lo aurático. [D 10 a, 1]

Cuanto más se reglamenta administrativamente la vida, tanto más necesita la gente aprender a aguardar. El juego de azar posee el gran estímulo de que libra a la gente de aguardar. [D 10 a, 2]

El *boulevardier* (folletinista) aguarda a los que él realmente debe aguardar <la vida es esperar> de Hugo vale antes que nada para él. [D 10 a, 3]

La esencia del acontecer mítico es retorno. En él, como figura oculta, se inscribe la inutilidad que llevan escrita en la frente algunos héroes del submundo (Tántalo, Sísifo o las Danaides). Volviendo a pensar en el siglo XIX el pensamiento del eterno retorno, Nietzsche representa a aquel en quien la fatalidad mítica se cumple de nuevo. (La eternidad de los castigos del infierno quizá haya suavizado en la Antigüedad el aspecto más terrible

de la idea del eterno retorno. Pues se pone así la eternidad de las penas en el lugar que ocupaba la eternidad de un proceso circular.) [D 10 a, 4]

La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad –tarea infinita en la moral- y la idea del eterno retorno, son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. Ante él, la idea del eterno retorno aparece como ese mismo <chato racionalismo> por el que tiene mala fama la creencia en el progreso; que pertenece al modo de pensamiento mítico tanto como la idea del eterno retorno. [D 10 a, 5]

E

[HAUSSMANNIZACIÓN, LUCHA DE BARRICADAS]

La flor de todos los decorados,
Del paisaje, de la arquitectura,
Del efecto escénico descansa
En la ley de perspectiva pura.

Franz Böhle, *Theater-Catechismus oder humoristische Erklärung verschiedener vorzüglich im Bühnenleben üblicher Fremdwörter* [Catecismo teatral a explicación humorística de diversos extranjerismos usados preferentemente en la vida teatral, Múnich, p. 74.

<Soy devoto de la Bella, del Bien, de las grandes cosas,
De la bella naturaleza que inspira al gran arte,
Ya embruje el oído o encante la mirada;
Amo la primavera en flor; mujeres y rosas.>

Confession d'un lion devenu vieux [Confesión de un león llegado a viejo] (Barón Haussmann, 1888).

<Las capitales palpitantes
Se han abierto con el cañón>

Pierre Dupont, *Le chant des étudiants* [El canto de los estudiantes, París, 1849.
El verdadero y, en sentido escrito, único, ornamento del interior Biedermaier lo constituían las cortinas de unas telas sumamente refinadas, preferentemente de varios colores mezclados, que eran suministradas por el tapicero; teóricamente, el interiorismo se limita durante casi un siglo a indicarle al tapicero como disponer las cortinas con el mejor gusto. Max von Boehn, *Die Mode in XIX. Jabrbundert* [La moda en el siglo XIX], II, Múnich, 1907, p. 130. Es por tanto algo así como una perspectiva del interior en dirección a la ventana. [E 1, 1]

Carácter perspectivístico del miriñaque, con sus múltiples volantes. Se llevan bajo él como mínimo de cinco a seis enaguas. [E 1, 2]

Retórica panorámica, figuras oratorias perspectivísticas: La figura de mayor efecto, que por lo demás utilizan todos los oradores franceses en la cátedra o en la tribuna, es algo así como: “Hubo un libro en la Edad Media que reflejó el espíritu de su tiempo como un espejo los rayos ardientes del sol, un libro que como una jungla primitiva se alzó en mayestática gloria a los cielos, un libro en el que –un libro para el que-, en fin, un libro, que –en el que, mediante el que (siguen las más prolijas designaciones) –, un libro -un libro- este libro fue *La divina comedia* Gran aplauso”. Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris* [*Cartas de París*], II, Leipzig, 1842, pp. 151-152. [E 1, 3]

Razón estratégica para despejar las perspectivas de la ciudad. Una justificación contemporánea de la construcción de grandes calles bajo Napoleón III habla de que estas calles <no se prestan “a la táctica habitual de las insurrecciones locales”> Marcel Poëte, *Une vie de cité* [*Una vida de ciudad*], París, 1925, p. 469. El barón Haussmann, en un memorándum donde exige la prolongación del bulevar Strassbourg hasta Châtelet. Émile de Labédollière, *Le nouveau Paris* [*El nuevo París*], p. 52. Pero ya antes: <Pavimentan París con madera para hurtarle a la revolución material de construcción. Con bloques de madera no se pueden hacer barricadas>. Karl Gutzkow, *Cartas de París*, I, pp. 60-61. Lo que eso significa, se puede ver teniendo en cuenta que en 1830 hubo 6.000 barricadas. [E 1, 4]

<En París...huyen como si olieran a cerrado de los pasajes que durante tanto tiempo estuvieron de moda. Los pasajes mueren. De cuando en cuando se cierra uno, como aquel triste pasaje Delorme, donde, en el desierto de la galería, figuras de mujer, de una antigüedad de pacotilla, bailaban a lo largo de las tiendas en arcadas como evocaciones de una Pompeya traducida por Guérinon Hersenl. El pasaje que fue para el parisino una especie de salón-paseo donde se fumaba, donde se charlaba, ya no es más que una especie de asilo del que uno se acuerda de repente cuando llueve. Algunos pasajes conservan cierta atracción de tales o cuales almacenes célebres que todavía se encuentran en ellos. Pero es la forma del inquilino lo que prolonga la moda o más bien la agonía del lugar. Los pasajes tienen un gran defecto para los parisinos modernos: cabe decir de ellos lo que de algunos cuadros con la perspectiva cerrada les falta aire> Jules Claretie, *La vie à Paris 1895* [*La vida de París. 1895*], París, 1896, pp. 47 s. [E1, 5]

La transformación más radical de París se realizó bajo Napoleón III, sobre todo a lo largo de la línea que va de la plaza de Concorde al Ayuntamiento. Por lo demás, la guerra de 1870 quizá haya sido una bendición para la imagen arquitectónica de París, porque Napoleón III tenía la intención de seguir remodelando barrios enteros. Por eso Stahr escribe en 1857 que hay que darse prisa para poder ver todavía el viejo París, <del que el nuevo señor, a lo que parece, no desea dejar mucho, tampoco en arquitectura>. (Adolf Stahr *Nach fünf Jahren* [*Después de cinco años*], I, Oldenburg, 1857, p. 36) [E 1, 6]

La perspectiva cerrada es felpa para el ojo. La felpa es el material de la era Luis Felipe. ■ Polvo y lluvia ■ [E 1, 7]

Sobre las perspectivas cerradas: <”Se puede venir al panorama a hacer estudios del natural”, decía David a sus alumnos>. Emile de Labédollière, *El nuevo París*, París, p. 31 [E 1, 8]

Entre los testimonios más impresionantes de la inextinguible sed de perspectivas que posee la época, destaca la perspectiva pintada del escenario de la Ópera, en el museo Grévin. (Hay que describir este montaje). [E 1, 9]

Las obras públicas de Haussmann son la representación por completo adecuada, enclaustrada en una eternidad masiva, de los principios de gobierno absoluto imperial: represión de toda articulación individual, de todo desarrollo autónomo orgánico, “odio radical a toda individualidad”. J. J. Honegger *Grundsteine einer allgemeinen Kulturgeschichte der neuen Zeit* [Fundamentos de una historia cultural contemporánea], V, Leipzig, 1874, p. 326 Pero ya a Luis Felipe le llamaban <el rey masón> [E 1 a, 1]

Sobre la transformación de la ciudad bajo Napoleón III. <El subsuelo fue removido profundamente para poner tubos de gas y para la construcción de las alcantarillas... Nunca se habían removido tantos materiales de construcción en París, ni construido tantos edificios de viviendas y de hoteles, ni restaurado o levantado tantos monumentos, ni alineado tantas fachadas en piedra tallada. Había que trabajar rápido y tirar la mejor parte de un terreno comprado muy caro: doble estímulo. En París, los subsuelos ocuparon el lugar de las bodegas, que tuvieron que hundirse una planta bajo tierra, el uso del hormigón y el cemento, cuyo principio son los descubrimientos de Vicot, contribuye a la economía y a la audacia de esas subestructuras.> E. Levasseur, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie en France de 1789 à 1870* [Historia de las clases obreras y de la industria en Francia de 1789 a 1870], II, París, 1904, pp. 528-529. ■ Pasajes ■ [E 1 a, 2]

<París tal como era inmediatamente después de la revolución de 1848, iba a hacerse inhabitable; su población, singularmente incrementada y desplazada por el movimiento incesante de los ferrocarriles, cuyo radio se extendía cada día más y se unía a las vías terreas de las naciones vecinas, su población se asfixiaba en las callejuelas pútridas, estrechas, enmarañadas donde estaba forzosamente encerrada.> Du Camp, París [París], VI, p. 253. [E 1 a, 3]

Expropiaciones de Haussmann. <Algunos abogados habían convertido esa clase de asuntos en un tipo de especialidad... Se litigó por la expropiación inmobiliaria, por la expropiación industrial, por la expropiación locativa, por la expropiación sentimental; se habló del lecho de los padres y del origen de los niños... “¿Cómo hizo usted fortuna?”, se lo decía a un nuevo rico, que respondió: “Fui expropiado”... Se creó una nueva industria, la cual, bajo el pretexto de encargarse de los intereses de los expropiados, no retrocedió ante ningún fraude... Se dirigió preferentemente hacia los pequeños industriales y estaba tan preparada como para proporcionar libros de comercio

detallados, inventarios falsos, mercancías ficticias que a menudo o eran sino troncos envueltos con papel; procuraba incluso numerosos clientes, que atestaban la tienda hasta el día en que el jurado venía a hacer la visita reglamentaria; fabricaba arrendamientos exagerados, prolongados, mal fechados en hojas de viejo papel timbrado, del que había encontrado el medio de proveerse; hacia pintar los almacenes como nuevos e insolaba en ellos empleados improvisados que pagaba a tres francos diarios. Era una especie de banda negra que desvalijaba la caja de la Ciudad.> Du Camp, París, VI, pp. 255-256. [E 1 a, 4]

Crítica de Engels a la táctica de barricadas: Lo mismo a que puede llegar la insurrección en el terreno de la verdadera acción táctica es a levantar y defender sistemáticamente una sola barricada. Pero ya en la época clásica de las luchas urbanas... la barricada tenía un efecto más moral que material. Era un modo de mimar la confianza de los militares. Si aguantaba hasta conseguirlo, se alcanzaba la victoria; si no, venía la represión. Friederich Engels en la introducción a Karl Marx, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850* [La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850], Berlín, 1895, pp. 13 y 14. [E 1 a, 5]

Tan atrasada como la táctica de la guerrilla urbana era la ideología de la lucha de clases. Marx sobre la revolución de febrero: En la mente de los proletarios... que confundían por completo la aristocracia financiera con la burguesía; en la imaginación de los republicanos aburguesados, que negaban la existencia misma de las clases o la veían todo lo más como consecuencia de la monarquía constitucional; en las consignas hipócritas de los sectores burgueses hasta entonces excluidos del poder, con la introducción de la república había quedado abolido el *dominio de la burguesía*. Todos los monárquicos se volvieron entonces republicanos, y todos los millonarios de París trabajadores. La divisa que correspondió a esta imaginaria superación de las relaciones de clase fue la fraternidad. Karl Marx, *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850*, Berlín, 1895, p. 29. [E 1 a, 6]

En un manifiesto en el que exige el derecho al trabajo, Lamartine habla del <advertimiento del Cristo industrial.> *Journal des Économistes*, X 1845. P. 212. ■ Industria ■ [E 1 a, 7]

<La reconstrucción de la ciudad... al obligar al obrero a alojarse en los distintos excéntricos, había roto el vínculo de vecindad que lo unía antes al burgués.> E. Levasseur, *Historia de las clases obreras y de la industria en Francia*, II, (París, 1904), p. 775. [E 2, 1]

<París huele a cerrado> Louis Veullot. *Les odeurs de París* [Los olores de París], París, 1914, p. 14. [E 2, 2]

Sólo con Napoleón III se crean en París jardines, plazoletas y otras instalaciones. Se proyectaron de cuarenta a cincuenta. [E 2, 3]

Brechas en el *faubourg* St. Antoine los bulevares Prince Eugène, Mazas y Richard Lenoir como líneas estratégicas. [E 2, 4]

La expresión acentuada de una perspectiva apática se halla en los panoramas. En realidad, lo que escribe Max Brod no va contra ellos, sino que se limita a definir su estilo: Los interiores de iglesia, tanto como los de palacios y galerías de arte, no proporcionan bellas imágenes panorámicas. Tienen un efecto plano, muerto enclaustrado. (Max Brod) *Über die Schonbeil bafslicher Bilder* [*Sobre la belleza de las imágenes feas*], Leipzig, 1913, p. 63. Esto es correcto, pero precisamente así es como los panoramas sirven a la voluntad expresiva de la época. ■Dioramas ■ [E 2, 5]

El 9 de Junio de 1810 se representa por vez primera, en el teatro de la calle Chartres, una obra de Barre, Radet y Desfontaines. Se titula M. Dureliel a los embellecimientos de París. Recorre en una serie de escenas a modo de revista las transformaciones que Napoleón ha realizado en París. < Un arquitecto, que lleva uno de esos nombres significativos antiguamente en uso es la escena, M. Dureliel, ha fabricado un París en miniatura y lo exhibe. Después de haber trabajado treinta años en esta obra, la creía efectivamente terminada; pero he aquí que un “genio creador” ha venido a ofrecerle tarea y a darle para corregir y añadir sin cesar.

Esta vasta y rica capital
Que adorna con tan bellos monumentos,
La tengo en cartón en mi sala de estar,
Y sigo sus embellecimientos
Pero siempre me halló detrás,
A fe mía que es desesperante:
Ni siquiera en pequeña es posible hacer
Lo que ese hombre hace en grance.>

La obra termina con una apoteosis de María Luisa, cuyo retrato, como si se tratara de su más bello adorno, sostiene en alto la diosa de la ciudad de París ante los espectadores. Cit. en Théodore Muret, *L'histoire por le tbéatre, 1789-1851* [*La historia por el teatro, 1789-1851*], I, París, 1865, pp. 253-254. [E 2, 6]

Empleo de tranvías en la construcción de barricadas. Desenganchaban los caballos, bajaban a todos, lo volcaban, y colocaban la bandera en el pértigo. [E 2, 7]

Sobre las expropiaciones: <Antes de la guerra se había hablado de demoler el pasaje du Caire para construir un circo en su emplazamiento. Actualmente falta el dinero, y los propietarios [son cuarenta y cuatro] se mostrarían exigentes. Esperemos que el dinero falte durante mucho tiempo y que esos propietarios se muestren cada vez más exigentes. La horrible abertura del bulevar Haussmann, en la esquina con la calle Drouot, con todas las encantadoras casas que ha derribado, puede bastar por el momento para nuestra satisfacción>. Paul Léoutaud, <Vieux París> [<Viejo París>], *Mercure de France* (1927), p. 503. [E 2, 8]

Las cámaras y Haussmann. <Y un día, en los límites del horror, ellas le acusaron de haber creado, en pleno centro de París, ¡un desierto!, el bulevar Sébastopol...> Le Corbusier, *Urbanisme* [Urbanismo], París, (1925), p. 149. [E 2, 9]

Muy importante <Los medios de Houssmann>, ilustraciones, en Le Corbusier, *Urbanismo*, p. 150. Las diversas palas, ganchos, carretillas, etc. [E 2, 10]

Jules Ferry, *Comptes fantastiques d'Houssmann* [*Cuentos fantásticos de Haussmann*], (París 1868). Libelo contra las despóticas actuaciones financieras de Haussmann. [E 2, 11]

<Los trazados de Haussmann eran completamente orbitarios; no eran conclusiones rigurosas del urbanismo. Eran medidas de orden financiero y militar.> Le Corbusier, *Urbanismo*, París, (1925), p. 250 [E 2 a, 1]

<...La imposibilidad de obtener la autorización para fotografiar una adorable figura de cera que se puede ver en el Museo Grévin, a la izquierda, cuando se pasa de la sala de las celebridades políticas modernas a la sala en cuyo fondo, detrás de una cortina, se representa una velada en el teatro; es una mujer atándose en la sombra su liga, que es la única estatua que ya conozca que tenga ojos, los ojos de la provocación.> André Breton, *Nadja*, París, 1928, pp. 199-200. Profundiza muy agudamente en la relación de la moda con la perspectiva. ■Moda ■ [E 2 a, 2]

Para caracterizar este asfixiante mundo afelpado hay que exponer también el papel de las flores en el interior. A la caída de Napoleón, se intentó en primer lugar volver a rococó. Sin embargo, esto sólo podía hacerse de manera muy limitada. La situación europea tras la Restauración era entonces ésta: Resulta sintomático que se emplee por doquier casi únicamente la columna corintia... Esta pompa tiene algo de opresivo, como por otra parte la prisa incesante con la que efectúa la transformación de la ciudad, que deja sin aliento ni sentido tanto a los forasteros como a los nativos... Cada piedra lleva el signo del poder despótico, y toda esta pompa hace de la atmósfera vital algo literalmente pesado y sofocante... Uno se marea en medio de esta nueva ostentación, se ahoga, busca aire desesperadamente, paralizado por la prisa febril con la que una actividad de siglos se condensa en un decenio. *Die Grenzboten*, 2º semestre, nº3, 1861, pp. 143-144. [Die Pariser Kunstaussstellung von 1861 und die bildende Kunst des 19^{ten} Jahrhunderts in Frankreich. –La exposición de arte de París de 1861 y las artes plásticas de Francia en el siglo XIX–] Probablemente el autor es Julius Meyer. Estas consideraciones se refieren a Haussmann. ■Felpa ■ [E 2 a, 3]

Curiosa tendencia a edificios de intercambio y conexión, como también son los pasajes. Este intercambio vale tanto en sentido literal, espacial, como en

sentido figurado, estilístico. Piénsese sobre todo en la conexión entre Louvre y las Tullerías. <El gobierno imperial, por sí mismo, apenas ha construido nuevos edificios, fuera de los cuarteles. En cambio, se ha aplicado ansiosamente a completar las obras a medio terminar de siglos anteriores... A primera vista, resulta extraño que el gobierno se haya empeñado en la conservación de los monumentos existentes... Pero no quiere pasar por el pueblo como una tormenta pasajera, sino grabarse duraderamente en su existencia... Las casas antiguas pueden caer, los monumentos antiguos deben permanecer.> *Die Grenzboten*, 2º semestre, nº3, 1861, pp. 139-141 [La exposición de arte de París de 1861. ■ Construcción onírica ■ [E 2 a, 4]

Relación entre los ferrocarriles y los proyectos de Haussmann, De un memorándum de Haussmann: <Las estaciones de ferrocarril son actualmente las principales entradas de París. Ponerlas en relación con el corazón de la ciudad mediante largas arterias es una necesidad de primer orden>. É. de Labédallière, *Historia del nuevo París*, p. 32. Esto se refiere sobre todo al denominado bulevar de Centre: prolongación del bulevar de Strasbourg hasta el Châtelet, hoy bulevar Sébastopol. [E 2 a, 5]

Inauguración del bulevar Sébastopol como si se tratase de un monumento: <Dos horas y media después, en el momento en que el cortejo [sc. Imperial] se acercaba al bulevar Saint-Denis, el inmenso toldo que tapaba por ese lado la salida del bulevar Sébastopol fue corrido como una cortina. Ese toldo estaba tendido entre dos columnas moriscos, en cuyos pedestales estaban representadas las figuras de las Artes, las Ciencias, la Industria y el Comercio>. Labédollière, *Historia del nuevo París*, p.32. [E 2 a, 6]

La predilección de Haussmann por las perspectivas representa un intento de imponer formas artísticas a la técnica (urbanística). Esto siempre conduce al *kitsch*.

Haussmann sobre sí mismo: <Nacido en París, en el antiguo *foubourg* du Roule, unido ahora al *foubourg* Saint-Honoré, sobre el puente donde se termina el bulevar Haussmann y comienza la avenida de Friedland; alumno del Collège Henri IV, el antiguo Liceo Napoleón, sito en la Montaña Sainte-Geneviève, donde más tarde, seguí los cursos de la Escuela de Derecho y, a ratos perdidos, los de la Sorbona y los del Colegio de Francia, me había paseado de sobra por todos los barrios de la ciudad, y muy a menudo, durante mi juventud, me quedaba absorto en largas contemplaciones delante de un plano de ese París, tan disparatado, que me había revelado las dolencias de su red de vías públicas./ A pesar de mi larga estancia en provincias (¡no duró menos de veintidós años!), había conservado hasta tal punto vivos mis recuerdos y mis impresiones del antaño que, llamado de repente, desde hace unos días, a dirigir la obra de transformación de la Capital del Imperio, debatida entre las Tullerías y el Ayuntamiento, después de unas pocas días me sentía bastante mejor preparado de lo que probablemente se suponía para cumplir esta compleja misión, y listo, en cualquier caso, para entrar de lleno en el corazón de las cuestiones que había que resolver>. *Mémoires de Baron Haussmann* [Memorias del barón Haussmann], II, París, 1890, pp. 34-35. Muestra muy bien cuán a menudo la distancia que se desliza entre el proyecto y la obra es la que lleva al éxito del proyecto. [E 3, 1]

Cómo el barón Haussmann se dirigió contra la ciudad onírica que aún era en 1860 París. De un artículo de 1882: <Había montañas: en París las había incluso en los Bulevares... Carecíamos de agua de mercados de luz, en aquellos tiempos pasados que no están todavía a treinta años de nosotros. Solamente algunos mecheros de gas comenzaban a aparecer. Carecíamos también de iglesias. Entre los más antiguos e incluso entre las más bellas, muchas servían de almacenes, o de cuarteles, o de oficinas. Las demás estaban cubiertas por toda una vegetación de casuchas ruinosas. Sin embargo, existían los Ferrocarriles; todos los días ellos vertían en París torrentes de viajeros que ni podían alojarse en nuestras casas ni circular por nuestras calles tortuosas. /... Él [Haussmann] demolió los barrios; se podría decir: ciudades enteras. Se proclamaba a gritos que nos traería la peste, él dejaba que gritaran y nos traía, en cambio, mediante sus inteligentes aberturas, el aire, la salud y la vida. A veces era una calle lo que creaba; a veces, una Avenida o un Bulevar; a veces, una plaza, una Plazoleta, un Paseo Fundaba Hospitales, Escuelas, grupos de Escuelas. Nos aportaba todo un río. Excavó magníficas alcantarillas>. *Memories del barón Haussmann*, II, París, 1890. Pp. X, XI. Extracto de un artículo de Jules Simon en *Gaulois* de mayo de 1882. Las numerosas mayúsculas se deben con toda probabilidad a la peculiar ortografía de Haussmann. [E 3, 2]

De una tardía conversación entre Napoleón III y Haussmann. Napoleón: <¡Cuánta razón tiene usted al sostener que el pueblo francés, que pasa por ser tan cambiante, en el fondo el más rutinario del mundo!>. <Sí, Señor, más debo añadir; ¡En cuanto a las cosas!... He cometido el doble error de haber importunado demasiado a la población de París, trastrocando “bulevarizando” casi todos los barrios de la ciudad, y de hacerle ver durante demasiado tiempo el mismo rostro en el mismo marco.> *Memorias del barón Haussmann*, II, París, 1890, pp. 18-19. [E 3, 3]

De la entrevista entre Napoleón III y Haussmann, el día de la toma de posesión de su cargo en París. Haussmann: <Añadí que si la población de París, en su conjunto, simpatizaba con los proyectos de transformación o, como se decía entonces, de “embellecimiento” de la capital del Imperio, la mayor parte de la burguesía, y a la aristocracia casi por completo, se mostraban hostiles hacia ellas>. Pero, ¿por qué? *Memorias del barón Haussmann*, II, París, 1890, p. 52. [E 3, 4]

El 6 de febrero abandoné Múnich para pasar 10 días en los archivos del norte de Italia, llegando a Roma bajo una fuerte lluvia. Encontré que la haussmannización de la ciudad había avanzado mucho... *Briefe von Ferdinand Gregorovius an den Staatssekretar Hermann von Thile* [Carta a Ferdinand Gregorius al secretario de Estado Hermann von Thile], Hermann von Petersdorff ed., Berlín, 1894, p. 110. [E 3, 5]

Apodo de Haussmann: <el parchá turco>. El mismo –refiriéndose a sus obras para el abastecimiento de agua de la ciudad- propone: <Será preciso hacerme acueducto> Otra ocurrencia: <¿Mis títulos?... Yo he sido elegido como el artista-demoledor>. [E 3, 6]

<Para defender el régimen arbitrario de la capital, [Haussmann] adoptaba en 1864 un tono de rara osadía. “París es para sus habitantes un gran mercado de Consumo, una inmensa obra, una arena de ambiciones, o solamente un lugar de cita de placeres. Ése no es su país... Y ésta, la declaración que los polemistas ataron, como una piedra, a su reputación: “Si es grande el número de los que llegan a hacerse una situación honorable en la ciudad... otros son verdaderas nómadas en el seno de la sociedad parisina,

absolutamente desprovistos de sentimiento municipal”. Y, recordando que todo, ferrocarriles, administraciones, ramas de actividad nacional, desemboca en París, concluía: “No es por tanto sorprendente que en Francia, país de concentración y del orden, la capital haya estado casi siempre situada, en cuanto a su organización municipal, bajo un régimen excepcional”.> Georges Laranze, *Le barón Haussmann*. [*El barón Haussmann*], París, 1932, pp. 172-173. Discurso del 28-11-1864. [E 3 a, 1]

Algunas caricaturas representaban <París limitado por los muelles de la Manche y du Midi, por los bulevares du Rijn y d’Espagne, o, según Cham, la Ciudad que ofrece para sus estrenos las casas de los extratarrados... Una caricatura mostraba la calle de Rivoli perdiéndose en el horizonte>. Georges Laranze, *El barón Haussmann*, París, 1932, pp. 148-149. [E 3 a, 2]

<Nuevas arterias comunicarían el corazón de París con las estaciones descongestionándolas. Otras participarían en el combate emprendido contra la miseria y la revolución serían vías estratégicas, que perforarían los focos de epidemias, los centros de revuelta, permitiendo con la entrada de un aire vivificante, la llegada de la fuerza armada, enlazando, como la call del Turbigo, el gobierno con los cuarteles y como el bulevar du Prince-Eugène, los cuarteles con los arrabales.> Georges Laranze, *El barón Haussmann*, París, 1932, pp. 137-138. [E 3 a, 3]

<Un diputado independiente, el conde de Durfort-Civrac..., objetó que esas nuevas arterias, que debían facilitar la represión de los motines, favorecerían también su nacimiento; porque para abrirlas sería necesario concentrar una masa obrera.> Georges Laranze, *El barón Haussmann*, París, 1932, p. 133 [E 3 a, 4]

Haussmann celebra su cumpleaños -¿o santo 5 de abril?- de Napoleón III. <De la plaza de la Concordia o l’Étaile, ciento veinticuatro arcadas coladas que, reposando sobre una doble hilera de columnas, festoneaban los Campos Elíseos. “Es ima reminiscencia, quería explicar el Constitutionnel, de Córdoba y de la Alhambra”... El primer vistazo era entonces sobrecogedor, con el torbellino de las cincuenta y seis grandes lámparas de araña de la avenida, los reflejos de las partes bajas, los quinientos mil mecheros de gas de llamas vacilantes.> Georges Laranze, *El barón Haussmann*, París, 1932, p. 119. ■ *Flâneur* ■ [E 3, a 5]

Sobre Haussmann: <París ha dejado para siempre de ser un conglomerada de pequeñas ciudades que tenían su fisonomía, su vida, donde se nacía, donde se moría, donde gustaba vivir que nadie soñaba con abandonar, donde la naturaleza y la historia habían colaborado para realizar la variedad en la unidad. La centralización, la megalomanía han creado una ciudad artificial donde el parisino, rasgo esencial, ya no se siente en casa. Por eso, cuando puede, se va de ella, y esto es una nueva necesidad, la manía del veraneo. A la inversa, en la ciudad desierta de sus habitantes, el extranjero llega en fecha fija; es la “estación”. El parisino, en su ciudad convertida en encrucijada cosmopolita, parece un desarraigado>. Ducbech-D’Espezel (*Histoire de París*) [Historia de París], París, 1926, pp. 427-428. [E 3 a, 6]

<La mayoría de las veces, fue precio recurrir al jurado de expropiación. Sus miembros, pendencieros por naturaleza, opositores por principio, se mostraban generosas con un dinero que, pensaban, no les costaba nada, y del que cada uno esperaba beneficiarse un día. En una sola audiencia en que la ciudad ofrecía un millón y medio, el jurado había

otorgado casi tres. ¡Qué maravilloso terreno para la especulación! ¿Quién no habría querido su parte? Había abogados especializados en la materia; agencias que aseguraban, mediante comisiones, un beneficio importante; procedimientos para simular un arrendamiento o una industria, para trucar los libros de comercio.> Georges Laranze, *El barón Haussmann*, París, 1932, pp. 190-191. [E 4, 1]

De las *Lamentaciones* contra Haussmann: <Vivirás para ver la ciudad desolada y triste. / Tu gloria será grande para los del porvenir que se llaman arqueólogos, pero los últimos días de tu vida serán tristes y envenenados. /.../ Y el corazón de la ciudad se enfriará lentamente. /.../ Los lagartos, los perros errantes, las ratas reinarán como amos sobre su magnificencias. Las injurias del tiempo se acumularán sobre el oro de los balcones, sobre las pinturas murales. /.../ Y la Soledad, la gran diosa de los desiertos, vendrá a asentarse en este nuevo imperio que le habrás confeccionado gracias a una formidable labor>. París désert. Lamentations d'un Jérémie haussmannisé [París desierto. Lamentaciones de un Jeremías haussmannizado], (París, 1868, pp. 7-8) [E 4, 2]

<El problema del embellecimiento o, para hablar con más exactitud, de la regeneración de París, se planteó hacia 1852. Hasta ese momento había sido posible dejar esta gran ciudad en su estado de deterioro, pero en aquel momento había que darse cuenta de ello. Ocurrió así porque, gracias a una coincidencia fortuita Francia y las naciones de su entorno terminaban la construcción de las grandes líneas de vías férreas que surcan Europa.> París nouveau jugé par un flâneur [El nuevo París juzgado por un flâneur], París, 1868, p. 8 [E 4, 3]

<He leído, en un libro que el año pasado tuvo éxito enorme, que se habían ampliado las calles de París con el fin de permitir que circularan las ideas y sobre todo lo que desfilaran los regimientos. Esta malignidad equivale a decir, siguiendo a otros, que París ha sido estratégicamente embellecida. Pues bien, sea... No vacilaré en proclamar el embellecimiento estratégico como el más admirable de los embellecimientos.> El nuevo París juzgado por un flâneur, París, 1868, pp. 21-22. [E 4, 4]

Dicen que la ciudad de París se ha condenado a trabajos forzados, en el sentido de que el día en que detenga sus trabajos y fuerce a sus numerosos obreros a regresar a sus respectivos departamentos, verá cómo el producto de sus árbitros municipales disminuye considerablemente.> *El nuevo París* juzgado por un flâneur, París, 1868, p. 23 [E 4, 5]

Propuesta de exigir una estancia de quince días en la ciudad para poder votar en la elección de la asamblea de concejales de París. De la justificación: <Si se examina las cosas de cerca, no se tarda en reconocer que es precisamente durante el período agitado, aventurero y turbulento de su existencia... cuando el hombre reside en París>. El nuevo París juzgado por un flâneur, p. 33 [E 4, 6]

<Se da por supuesto que las locuras de la Ciudad forman parte de la razón de Estado.> Jules Ferry, *Cuentos fantásticos de Haussmann*, París, 1868, p. 6 [E 4, 7]

<Las concesiones se distribuyen sobre el tapete por cientos de millones: queda relegado el principio de adjudicación público así como el de concurso.> Ferry, *Cuentos fantásticos*, p.11. [E 4 a, 1]

Ferry analiza- pp. 21-23 de sus *Cuentos fantásticos*- la jurisprudencia en los casos de expropiación, que resultó desfavorable para la ciudad en el curso de los trabajos de Haussmann. Según un decreto del 27 de diciembre de 1858- que Ferry considera únicamente como la codificación de un viejo derecho, y Haussmann como la fundación de uno nuevo- se retiró a la ciudad la posibilidad de expropiar en toda su extensión los terrenos situados en las nuevas vías públicas. La expropiación quedó limitada a la parte imprescindible para la construcción de la nueva calle. De este modo, la ciudad perdía los beneficios que esperaba obtener de la venta de los terrenos colindantes cuyo valor había aumentado con la obra pública realizada. [E 4 a, 2]

De un memorándum de Haussmann el 11 de diciembre de 1867: <Durante mucho tiempo se había tenido por algo inquebrantable que los dos últimos modos de adquisición no hacían que cesara necesariamente el disfrute de los arrendatarios: la Corte de casación juzgó mediante diversas sentencias, de 1861 a 1865m que, frente a la Ciudad, el juicio que otorga aca del consentimiento del vendedor y el contrato amigable tiene como efecto resolver *ipso jure* los arriendos de los arrendatarios. En consecuencia, muchos arrendatarios que ejercen industrias en las cosas adquiridas por la Ciudad amistosamente... no han deseado continuar disfrutando de sus arriendos hasta la expiración de este plazo, y han exigido ser inmediatamente desposeídos e indemnizados... La Ciudad... pagó enormes indemnizaciones que no había previsto>. Cit. en Ferry. *Cuentos Fantásticos*. P. 24. [E 4 a, 3]

Bonaparte sintió que su misión era asegurar “el orden burgues”... la industria y el comercio, los negocios de la burguesía, debían florecer. Se otorgaron innumerables concesiones ferroviarias, se concedieron subvenciones estatales, se organizó el crédito. Aumentó la riqueza y el lujo de la burguesía. En los años cincuenta se sitúa... el comienzo de los grandes almacenes parisinos, el “Bon Marché”, el “Louvre”, la “Belle Jardinière”. El volumen de negocio del “Bon Marché” en 1852 es sólo de 450.000 francos, en 1869 se había elevado a 21 millones. Gisela Freund, *Entwicklung der Photographie in Frankreich* [El desarrollo de la fotografía en Francia] [inédito] [E 4 a, 4]

<Las calles Saint-Denis y Saint-Martin son las grandes arterias de ese barrio, bendición de los amotinadores. La guerra de calles era allí de una facilidad deplorable: bastaba con desadoquinar, amontonar los muebles de los casas vecinas, las cajas del tendero, en caso de necesidad un ómnibus que pasara, que era detenido ofreciendo galantemente la mano a las damas: hubiera sido preciso demoler las cosas para llevarse esas Termópilas. La tropa de infantería avanzaba al descubierto, pesadamente equipada y cargada. Un puñado de insurgentes detrás de una barricada tenían en jaque a un regimiento.> Dubech-D’Espezet *Historia de París*, París, 1926 pp. 365-366. [E 4 a, 5]

Bajo Luis Felipe: <En el interior de la ciudad, la idea directriz parecía haber sido la de reacondicionar las líneas estratégicas que habían desempeñado el papel principal en las jornadas de julio: la línea de los muelles, la línea de los bulevares... Por último, en el centro, la calle de Rambuteau, abuela de las vías haussmannizadas, presentó, de Les Holles al Marais, una anchura que entonces pareció enorme, trece metros>. Dubech-D’Espezet, *Historia de París*, París, 1926 pp. 382-383. [E 5, 1]

Sansimonianos. <Durante el cólera de 1832, reclamaban el destripamiento de los barrios mal pireados lo que era excelente, pero pedían que Luis Felipe con una pala y La

Frayette con un pico diesel ejemplo; los obreros habrían trabajado bajo las órdenes de los politécnicos en uniforme, al son de la música militar, y las mujeres mas bellas de París habrían venido a animales.> Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, pp. 392-393.
■ Desarrollo industrial ■ Sociedades secretas ■ [E 5, 2]

<Por más que se construyera, los edificios nuevos eran suficientes para recibir a los expropiados. De ello resultó una grave crisis de los alquileres se doblaran. La población constaba de 1.053.000 almas en 1851, después de la anexión pasó a 1.825.000 en 1866. Al final del imperio, París contaba con 60.000 casas 612.000 alojamientos, de los que 481.000 tenían un alquiler inferior a 500 francos. Se habían sobrealzado las casas, rebajado los techos: una ley hubo de fijar el mínimo 2,60 m.>Dubech-D'Espezel, loc cit., pp. 420-421 [E 5, 3]

<Se crearon fortunas escandalosas en el entotno del prefecto. Una leyenda le otorga a la señora de Haussmann, en un salón una ingenua reflexión: “Es curioso: cada vez que compramos un inmueble, paso por allí un bulevar”.> Dubech-D'Espezel, loc. cit. p. 423 [E 5, 4]

<Al final de las vastas avenidas, Haussmann construye para la perspectiva, algunos monumentos el Tribunal de Comercio al final del bulevar Sébastopol, iglesias bastardas de todos los estilos, Saint-Agustin, donde Baltard copia el estilo bizantino, un nuevo Saint-Ambroise, Saint-François-Xavier. Al final de la Chousée-d'Antin, la Trinité irrita el Renacimiento. Sainte-Cloticle imitaba el gótico; Saint-Jean de Belleville, Saint-Marcel, Saint-Bernard, Sainte-Eugène nacen de la horrorosa unión del falso gótico y la construcción en hierro... Cuando Haussmann tuvo buenas ideas, las realizó mal. Se ocupó mucho de las perspectivas, tuvo el cuidado de poner monumentos al final de sus vías rectilíneas; la idea era excelente, pero qué torpeza en su ejecución: el bulevar de Strasbourg encuadra la enorme caja de escalera del Tribunal de Comercio y la avenida de Opéra viene a tropezar con la portería del conserje del Hôtel du Louvre.> Dubech-D'Espezel loc. cit. pp. 416-425. [E 5, 5]

<Por encima de todo, el París del Segundo Imperio carece cruelmente de belleza. Ninguna de esas grandes vías rectas tiene el encanto de la magnífica curva de la calle Saint-Antoine; ni una sola cosa de esta época merece ser mirada con el placer entenebido que proporciona una fachada del siglo XVIII de severa y graciosa disposición. Finalmente, esta ciudad ilógica no es sólida. Los arquitectos ya contatan que la Ópera se agrieta, que la Trinidad se desmorona y que Saint-Augustin es frágil>. Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 427. [E 5, 6]

<En tiempos de Haussmann se necesitaban nuevas vías, pero no se necesitaban las nuevas vías que él hizo... Es el primer rasgo que choca en su obra: el desprecia de la experiencia histórica... Haussmann traza una ciudad artificial como si estuviera en Canadá o en el Lejano Oeste... Las vías de Haussmann no suelen tener utilidad y nunca tienen belleza. La mayoría son aberturas sorprendentes que parten de cualquier sitio para desembocar en ninguna parte, invirtiéndolo todo a su paso; cuando hubiera bastado con doblarlas para conservar preciosos recuerdos... No hay que acusarlo de haber haussmannizado demasiado, sino demasiado poco. A pesar de su megalomanía teórica, en la práctica, en ninguna parte ha visto con suficiente amplitud, en ninguna parte ha previsto el futuro. Todas sus vistas carecen de amplitud, todas sus vías son demasiado

estrechas. Ha tenido una mirada grandiosa, pero no ha mirado ni a lo grande, ni con justicia, ni a lo lejos.> Dubech-D'Espezel, loc. cit., pp. 424-426. [E 5 a, 1]

<Si hubiera que definir con una palabra el nuevo espíritu que iba a presidir la transformación de París, la llamaríamos megalomanía. El Emperador y su prefecto quieren convertir París no sólo en la capital de Francia, sino del mundo... El París cosmopolita saldrá de ahí.> Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 404. [E 5 a, 2]

<Tres hechos van a dominar los trabajos de la transformación de París: el hecho estratégico que ordena, en el centro, el destripamiento de la antigua capital y un nuevo acondicionamiento de la Croisée de París; un hecho natural, un impulso hacia el oeste; y un hecho impuesto por la concepción megalómana sistemática, la anexión del extrarradio.> Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 406 [E 5 a, 3]

Jules Perry, el adversario de Haussmann, tras la noticia de la derrota de Sedan: <¡Los ejércitos del Emperador han sido vencidos!>. Dubech-D'Espezel, loc. cit., p. 430. [E 5 a, 4]

<Hasta Haussmann, París había sido una ciudad de dimensiones moderadas, donde era lógico dejar el juego al empirismo; París se desarrollaba a impulsos que imponía la naturaleza, sus leyes eran legibles en los hechos de la historia y en la figura del suelo. Bruscamente, Haussmann corona y precipita la obra de la centralización revolucionaria e imperial... Creación artificial y desmesurada, salida como Minerva de la cabeza de Júpiter, nacida en el abuso del espíritu de autoridad, necesitaba el espíritu de auidad para desarrollarse según su lógica. Apenas nacida, fue separada de su fuente... Vivimos ese espectáculo paradójico de una construcción artificial en su principio, pero abandonada de hecho a las solas reglas impuestas por la naturaleza.> Dubech-D'Espezel, loc. cit., pp. 443-444. [E 5 a, 5]

<El barón Haussmann hizo en París más anchos boquetes, las sangrías más destacadas. Parecía que París no podría soportar la cirugía de Haussmann. Ahora bien, ¿no vive actualmente París de la que hiciera ese hombre temerario y valiente? ¿Sus medios? La pala, el pico, el acarreo, la paleta, la carretilla, esas armas pueriles de todos los pueblos... hasta el nuevo maquinismo. Es verdaderamente admirable lo que supo hacer Haussmann.> Le Carbusier, Urbanismo París, (1925), p. 149. [E 5 a, 6]

Los poderosos quieren mantener su posición con sangre (policía), con astucia (moda), con magia (pompa). [E 5 a, 7]

Se decía que las calles se habían ensanchado por causa del miriñaque. [E 5 a, 8]

Modo de vida de los albañiles, que venían a cientos del Marche o del Limousin. (La descripción data de 1851; la gran afluencia de esta capa social vino luego, al hilo de los trabajos de Haussmann). <Los albañiles, cuyas costumbres son más marcadas que las de los demás emigrantes, pertenecen por lo común a familias de pequeños propietarios labradores establecidos en municipios rurales, provistos de pastos indivisos, que comprenden por lo menos el mantenimiento de una vaca lechera por familia... Durante su estancia en París, el albañil vive con toda la economía que trae consigo su situación de soltería; su alimentación... le cuesta alrededor de 38 francos al mes; el alojamiento... cuesta solamente 8 francos al mes: diez obreros de la misma profesión están

generalmente reunidos en una misma habitación, donde se acuestan de dos en dos. Esta habitación carece de calefacción; los compañeros la iluminan por medio de una candela de sebo, que abastecen por turno... Llegado a la edad de 45 años, el albañil... se queda en su propiedad para cultivarla el mismo... Esas costumbres contrastan enormemente con los de la población sedentaria: sin embargo, tienden visiblemente o alterarse desde hace algunos años... Así, durante su estancia en París, el joven albañil se muestra menos reacio que en otro tiempo a contraer relaciones ilegítimas, y a entregarse a gastos de ropa y a aparecer por los lugares de reunión y de placer. Al mismo tiempo que se vuelve menos capaz de elevarse a la condición de propietario, se vuelve más accesible a los sentimientos de celos que se desarrollan contra las clases superiores de la sociedad. Esta deprovação, contraída lejos de la influencia de la familia por hombres... en los que la pasión por el beneficio se ha desarrollado sin el contrapeso del sentimiento religioso, adquiere a veces un carácter grosero que no se encuentra... en el obrero parisino sedentario.> F. Le Play, *Les ouvriers européens* [Los obreros europeos], París, 1855, p. 277. [E 6, 1]

Sobre la política financiera en tiempos de Napoleón III: <La política financiera del imperio ha estado constantemente dominada por dos preocupaciones: atender a las insuficiencias de las recetas naturales y multiplicar los trabajos de construcción, que conllevan un gran movimiento de capitales y dan ocupación a muchos brazos. Las mañan consistía en tomar prestado sin abrirlo el libro mayor y en hacer ejecutar muchos trabajos sin sobrecargar inmediatamente el presupuesto de gastos... Así, en el espacio de diecisiete años, el gobierno imperial tuvo que preocuparse, como añadido a los productos naturales de los impuestos, una suma de cuatro mil trescientos veintidós millones. Habiéndose obtenido este enorme subsidio, sea mediante préstamos directos de los que hay que sacar la renta, sea mediante el empleo de capitales disponibles cuyas ganancias se encuentran alienadas, de esas operaciones extropresupuestarias resulta un crecimiento de las deudas y de los compromisos del Estado>. André-Cochut, *Opérations et tendances financières du second empire* [Operaciones y tendencias financieras del Segundo Imperio], París, 1868, pp. 13 y 20-21 [E 6, 2]

En la insurrección de junio se abrieron ya boquetes en los muros, para poder pasar de una casa a otra. Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Associationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864, p. 287. [E 6, 3]

1852... trajo todos los placeres de la vida, si se era bonapartista. Los bonapartistas, hablando humanamente, tenían más avidez de vida que cualquiera: por eso vencieron Zola tropezó con esta idea, quedándose perplejo; de pronto, se había encontrado la fórmula para aquellos hombres que cada uno en la medida de su posición, habían fundado un imperio. La especulación, nervio vital de este imperio, el enriquecimiento indiscriminado y el gozo sin límites, se exaltaron teatralmente en exposiciones y en fiestas que poco a poco recordaban Babilonia; y junto a estas masas deslumbrantes y apoteósicas, bajo ellas... se despertaban masas oscuras, comenzando a abrirse paso. Heinrich Mann, *Geist und Tat* [Espíritu y acción], Berlín, 1931, p. 167 (Zola). [E 6 a, 1]

En 1837 editó Dupin, galería Colbert, una serie de litografías coloreadas (firmadas por Pruché 1837), que representan al público del teatro en sus diversas facetas. Algunas hojas de la serie: Los espectadores alegres, Los espectadores que aplauden, Los

espectadores intrigantes, Los espectadores acompañantes de la orquesta, Los espectadores atentos, Los espectadores que lloran. [E 6 a, 2]

Comienzos del urbanismo en el *Discurso contra las servidumbres públicas* de Boissel, publicado en 1786. <Desde que la división de los bienes suprimió su natural posesión colectiva, cada proletario ha construido como ha querido. Si antaño esto no llegó a afectar al orden social desde que surgieron ciudades construidas a capricho y mayor conveniencia de los propietarios, se ha dejado por completo de respetar la seguridad, salud y comodidad de la sociedad. Este es el caso, particularmente, de París, donde se han construido iglesias y edificios, bulevares y paseos pero nadie se ha ocupado de la vivienda de la mayoría de sus habitantes. El autor ha escrito muy drásticamente la suciedad y los peligros que amenazaban al pobre viandante en las calles de París... Boissel se dirige entonces contra este espeluznante estado de las calles, y pretende solucionar el problema transformando el primer piso de las casas en amplias areadas que protejan contra los vehículos y el mal tiempo, anticipando así la idea del paraguas de Bellany.> C. Hugo, *Der Sozialismus in Frankreich während der großen Revolution* [El socialismo en Francia durante la gran revolución], I, François Boissel, *Die Neue Zeit* XII (1893), Stuttgart, p. 813. [E 6 a, 3]

Sobre Napoleón III en 1851: Es socialista con Proudhon, reformador con Girardin, reaccionario con Thiers, republicano moderado con los partidarios de la república, y enemigo de la democracia y de la revolución con los legitimistas. Promete todo y suscribe todo. Friederich Szarvady, *París [Paris]*, vol. 1 [no se publicó otro volumen], Berlin, 1852, p. 401. [E 6 a, 4]

Luis Napoleón... este representante del infraproletario y de todo aquello que es engaño y estafa, atrae poco a poco... la violencia sobre él... Con ánimo satisfecho, reaparece Daumier. Crea la espléndida figura del “Ratapoli”, un proxeneta atrevido y hablador. Y este andrajoso *marodeur*, que siempre esconde a su espalda una estaca asesina, se convierte para él en la imagen por antonomasia de la decadente idea bonapartista. Friz Th. Schulte, Honoré Daumier, *Die Neue Zeit* XXXII, I, Stuttgart, p. 835. [E 7, 1]

Con respecto a las transformaciones de la ciudad: <Es necesario para una brújula para orientarse en ella, ni más ni menos>. Jacques Fabien, *París en songe [Paris en sueños]*, París, 1863, p. 7 [E 7, 2]

La siguiente observación arroja, por contraste, una interesante luz sobre París: <Cuando el dinero, la industria, la fortuna se desarrollaran, se hicieron fachadas; las casas adquirieron unas formas que servían para marcar las diferencias de clases. En Londres, más que en ningún otro sitio, las distancias están despiadadamente marcadas... Un desencadenamiento de voladizos de *bow-windows*, de camisas, de columnas –¡todas las columnas! La columna es la nobleza> Fernand Léger <Londres>, *Lu* V, 23 [209], 7 de junio de 1935, p. 18. [E 7, 3]

Desde el antiguo Marais el indígena lejano
Raramente pone el pie en el barrio d'Antin,
Y de Ménil-Montan, tranquilo observatorio,
Mira hacia París como desde un promontorio;
Se luenga economía y su frugalidad
Lo fijan en el suelo a donde los dioses lo han arrojado.>

[Léon Gezlan] *Le Triomphe des Omnibus. Poème héroï-comique* [El triunfo de los ómnibus. Poema heroico cómico], París, 1828, p. 7 [E 7, 4]

<Cientos de miles de familias, que trabajan en el centro, pernoctan en un extremo de la capital. Ese movimiento se parece a la marea; se ve por la mañana al pueblo descender a París, y por la tarde la misma ola popular asciende. Es una triste imagen... Yo añadiría... que es la primera vez que la humanidad asiste a un espectáculo tan desolador para el pueblo.> A Granveau, *L'ouvrier devant la société* [El obrero ante la sociedad] París, 1868, p. 63 (<Los alojamientos de París>) [E 7, 5]

27 de Julio de 1830: <En la parte baja de la Escuela, unos hombres en camisa hacían rodar los toneles, otros acarreaban adoquines y arena; se estaba comenzando una barricada>. G. Pinel *Histoire de l'École polytechnique* [Historia de la Escuela Politécnica], París, 1887, p. 142. [E 7 a, 1]

1833: <El proyecto de rodear París con un cinturón de fuertes destacados... apasionaba en este momento a los espíritus. Se pretendía que esos fuertes fueran inútiles para la defensa interior y sólo amenazantes para la población. La oposición era universal... Se tomaron varias disposiciones para una inmensa manifestación popular, el 27 de julio. Informado de esos preparativos el gobierno abandonó su proyecto... Sin embargo... el día de la revista, resonaron delante del desfile numerosos gritos: “¡Abajo los fuertes desatacados! ¡Abajo las bastillas!”>. G. Pinet, *Historia de la Escuela Politécnica*, París, 1887, pp. 214-215. Los ministros buscaron vengarse con el affaire de la conjura de la pólvora. [E 7 a, 2]

En graduados de 1830 se representa cómo los rebeldes arrojan por las ventanas todo tipo de muebles al ejército. Predominan las batallas en la calle Saint-Antoine. Sala de las Estampas. [E 7 a, 3]

Rattier pinta un París en sueños, dándole el nombre de <el falso París> por contraste con el verdadero; <el París más puro,... el París más verdadero,... el París no existe> [p. 99]: <A esta hora es algo grande hacer que baile un vals en el recinto babilonio en brazos de Memphis, que requiebre Londres en el abrazo de Pekín... Una de estas cuatro mañanas, Francia despierta caerá desde su altura viéndose aprisionada e el recinto de Lutecia, con la que sólo formará un trivio... Al día siguiente Italia, España, Dinamarca y Rusia serán incorporados por decreto al municipio parisino; tres días después, las barreras habrán retrocedido hasta Nueva Zembla y la tierra de los popúas. París será el mundo y el universo será París. Las sabanas y las pampas, y la Selva Negra serán sólo las plazoletas de esta Lutecia agigantada; los Alpes, los Pirineos, los Andes, el Himalaya serán la montaña Sainte-Geneviève y las montañas rusas de esta inconmensurable ciudad montículos de placer, de estudio o de retiro. Esto todavía no es nada, París subirá a las nubes escalará los cielos de los cielos, convertirá los planetas y las estrellas en sus suburbios>. Paul-Ernest de Rattier, *París n'existe pas* [París no existe], París, pp. 47-49.

Hay que comparar estas primeras fantasías con las sátiras a Haussmann diez años más tarde. [E 7 a, 4]

Ya Rattier atribuye a su falso París <el sistema de viabilidad, único y sencillo, que una geométrica y paralelamente todas las arterias del falso París a un solo corazón, el corazón de las Tullerías, admirable método de defensa y de mantenimiento del orden>. Paul-Ernest de Rattier, *París no existe*, París, 1957, p. 55. [E 8, 1]

<El falso París tiene el buen gusto de comprender que nada es mas inútil ni más inmoral que un motín. Si triunfa con algunos minutos de poder, queda amansado para varios siglos. En lugar de ocuparse de política... queda cautivado mansamente por las cuestiones económicas... Un príncipe enemigo del fraude... sabe...bien... que se necesita oro, mucho oro para... convertir nuestro planeta en un escabel hacia el cielo.>. Paul-Ernest de Rattier, *París no existe*, París, 1957, pp. 62 y 66-67. [E 8, 2]

Revolución de julio: Cayeron menos por las balas... que por otros “disparos”. Habían subido hasta los pisos más altos los adoquines de granito con los que está pavimentado París, desde donde los arrojaban a la cabeza de los soldados. Friederich von Raumer, *Briefe aus París und Frankreich in Jahre 1830* [*Cartas desde París y Francia en el año 1830*, II, Leipzig, (1831), p. 145. [E 8, 3]

Informe de un tercero en Raumer: Vi cómo mataban entre burlas a suizos que se arrodillaban suplicando por su vida, cómo casi desnudos y gravemente heridos, se mofaban de ellos arrojándolos a las barricadas para hacerlas más altas. Friedrich von Raumer, *Cartas desde París y Francia en el año 1830*, II, Leipzig, 1831, p. 256. [E 8, 4]

Fotos de barricadas de 1830: Ch. Matte, *Révolutions de París* [Revoluciones de París], 1830 Plano figurativo de las barricadas, así como de las posiciones y movimientos de los ciudadanos armados y de las tropas (editado por el autor) [E 8, 5]

Subtítulo de una lámina de *Les ruines de París, 100 photographies par A. Liébert* [*Las ruinas de París, 100 fotografías por A. Liebert*], tomo I, París, 1871, <Barricada de los Federados construida por Gallard padre> [E 8, 6]

<Cuando el emperador... entra en su capital, al galope de los cincuenta caballos de su vehículo desde la puerta de París hasta su Louvre, se detiene debajo de dos mil arcos de triunfo; pasa por delante de cincuenta celosos edificadas a semejanza suya... y esta idolatría hacia el soberano consterna a los últimos devotos, que recuerdan que sus ídolos nunca han recibido tales homenajes.> Arsène Houssaye, *Le Paris futur* [París el les Parisiens au XIX^e siècle [El París futuro] [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856, p. 460] [E 8, 7]

Dietas elevadas de los diputados bajo Napoleón III. [E 8, 8]

<Las 4.054 barricadas de las “Tres Gloriosas” contaban con... 8.125.000 adoquines.> *Le Romantisme* [El Romanticismo] [Catálogo de la exposición (en la Biblioteca Nacional), 22 de enero- 10 de marzo de 1930, nota aclaratoria al n° 635, A . de Grandsagne y M. Plant, *Revolución de 1830, plano de combates de París*. [E 8, 9]

<Cuando, el año pasado, millares de obreros, recorrían con una calma amenazante las calles de la capital cuando, en los días de paz y de prosperidad comercial, interrumpían el curso de sus trabajos..., el primer deber del gobierno fue disipar por la fuerza una revuelta tanto más peligrosa cuando que ella misma se ignoraba.> L. de Carné, *Publications démocratiques el communistes* [Publicaciones democráticas y comunistas] [Revue des deux mondes XXVII (1841), París, p. 746] [E 8 a, 1]

<¿Qué suerte le prepara a la arquitectura el actual movimiento de la sociedad? Echemos un vistazo a nuestro alrededor... Nada de monumentos, nada de palacios. Por todas partes se alzan grandes bloques de forma cuadrada, donde todo apunta a lo compacto, del tipo pesado y vulgar, en donde el genio del arte aprisionado no podría manifestar ya ni su grandeza ni su fantasía. Toda la imaginación del arquitecto se agota en figurar... sobre la fachada, los órdenes en estantes, en adornar frisas y en frisar soportes de ventanas. En el interior, más patio, más peristilo... pequeños cuartitos cada vez más cerrados, despachos y camarines volados sobre los rincones de la hélice de la escalera... casilleros donde se encaja a los hombres: el sistema celular aplicado al grupo de la familia. El problema es éste: Sobre un espacio dado, utilizar menor cantidad de materiales y amontonar (aislándolos entre sí) la mayor cantidad de hombres posible... Esta tendencia, ese hecho ya cumplido, son los resultados de la división... En una palabra el cada *una para sí y cada uno* en su casa convertida cada vez más en principio de la sociedad, mientras que la fortuna pública... se disemina y se desparrama: esas con las causas particularmente activas, en Francia de la muerte de la arquitectura monumental aplicada a la morada del hombre. Ahora bien, las habitaciones privadas, cada vez más estrechas, sólo podrán alejar un arte estrecho. El artista no tiene espacio; está reducido a los cuadros de caballete y a las estatuillas... En las condiciones en que se desarrolla la sociedad, el arte está acorralado en un callejón sin salida donde se asfixiará a falta de aire. Así, el arte nota ya muy personamente los efectos de esta generalización de la pequeña comodidad que algunos espíritus, llamados avanzados, parecen mirar como si fuera el objetivo de su filantropía... En arquitectura, no se hace gustosamente el arte por el arte; no se elevarán monumentos con el único objetivo de ocupar la imaginación de los arquitectos y de proporcionar trabajo a los pintores y a los escultores. Hoy pues, que pensar en transportar a todas las partes de la habitación humana... la moda de construcción monumental. Hay que alcanzar a alojar, no ya unos pocos privilegios, sino a todo los hombres en los palacios. Para que el hombre habite un palacio conviene que viva con sus semejantes en relaciones de asociación... Así pues, la asociación de todos los elementos del municipio es la única que puede abrir al arte el inmenso vuelo que indicamos.>

D. Laverdant, *De la misión de l'art et du rôle des artistes* Salon de 1845 [De la misión del arte y del papel de los artistas. Salón de 1845], París, Boureaux del a Pholange, 1845, pp. 13-15. [E 8 a, 2]

< Se busca hace tiempo... de dónde puede venir la palabra boulevard. En cuanto a mí estoy ahora seguro de una etimología: es solamente una variante de la palabra boulevardement [trastorno].> Edouard Fournier, *Chroniques el légendes des rues de París* [Crónicas y leyendas de las calles de París], París, 1864, p. 16. [E 9, 1]

<M. Picard, procurador judicial de la ciudad de París... defendía enérgicamente los intereses de la ciudad de París. Es irrenarrable lo que se ha presentado de arriendos mal fechados en el momento de las expropiaciones, lo que ha tenido que luchar para anular esos títulos fantásticos y reducir las pretensiones de los expropiados. Un día, un

carbanero de la Cité le presenta un arrienda, varios años mal fechado, hecho sobre papel timbrado. El buen hombre creía ya tener una suma enorme por su casucha. Pero no sabía que ese papel lleva la filigrana la fecha de su fabricación; el procurador judicial lo mira a plena luz, había sido fabricado tres años después de la fecha de acuñación.> Auguste Lepage, *Les cafés politiques et littéraires de Paris* [Los cafés políticos y literarios de París], París, (1874), p. 89. [E 9, 2]

Observaciones variadas sobre la fisiología de la insurrección; por Niépovié: <Nada ha cambiado en apariencia, pero hay algo que no es como todos los días. Los cabriales, los ómnibus, los coches de punta parecen tener un paso más acelerado, las cocheras giran constantemente la cabeza si alguien fuera a sus talones. Hay más grupos de estacioneros que de ordinario... Se miran mutuamente, hay una ansiosa interrogación en todos los ojos. ¿Acaso ese golfillo o este obrero que corren saben algo de ello? Los paran y les preguntan. ¿Qué pasa? Preguntan los transeúntes. Y el golfillo y el obrero responden, con una sonrisa de perfecta indiferencia: “Nos reunimos en la plaza de la Bastille, nos reunimos cerca del Temple, o en otra parte”, y corren hacia donde se reúnen... En los mismos lugares, el espectáculo es casi semejante. –La población se amasa en ellos, apenas puede una abrirse paso. –El adoquinado está alfombrado de hojas de papel. – ¿Qué es? Una prodama del *Monitor republicano*, que fecha su hoja en el año L de la República francesa una e indivisible; la agarran, la leen, la discuten. Las tiendas no se cierran todavía; todavía no hay disparos... Pero ¡vemos a los salvadores! ¡Helos aquí!... De repente. Delante de una casa, el sagrado batallón se detiene – y súbitamente las ventanas de un tercer piso se abren y llueven paquetes de cartuchos... La distribución se hace en un pestaño, y una vez heca, el batallón se separa, y corren –un partido hacia un lado, otro hacia otro... Los vehículos no circulan por las calles, -hay menos ruido, y por eso se oye si no me engaño... Escuchad, se oye batir el tambor. Es la generala, -las autoridades se despiertan>. Göetan Niépovié, *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*. París [*Estudios fisiológicos acerca de las grandes metrópolis de Europa occidental*. París], París. 1840, pp. 201-204. [E 9, 3]

Una barricada: <A la entrada de una calle estrecha, un ómnibus está tumbado con las cuatro ruedas al aire. –Un montón de cestos que han podido servir para embalar naranjas se alza de derecha a izquierda, y detrás, entre las llantas de las ruedas y los huecos, relumbran pequeños fuegos y azulean pequeñas nubes de humo a cada segundo>. Göetan Niépovié, *Estudios fisiológicos acerca de las grandes metrópolis de Europa occidental*. París, París, 1840, p. 207. [E 9 a, 1]

1868: muerte de Meryon. [E 9 a, 2]

<Se ha dicho que Charlet y Raffel habían preparado ellos solos el Segundo imperio entre nosotros.> Henri Bouchat, *La Lithographie* [La litografía], París, (1895), pp. 8-9. [E 9 a, 3]

De la carta de M. Aragan acerca del embastillamiento de París [Asociaciones nacionales a favor de la prensa patriótica] [extracto del National, del 21 de julio de 1833]: <Todos los fuertes proyectados, en cuanto a la distancia, actuarían contra los barrios más populosos de la capital>. [P. 5]. < Dos de las fuertes, los de Italie y de Passy, bastarían para incendiar toda la parte de París situada a la orilla izquierda del Sena;... otros dos

fuertes Philippe y Saint-Chaumont, cubrirán con su círculo de fuego el resto de la ciudad.> [P. 8] [E 9 a, 4]

En el *Figuro* del 27 de abril (de 1936) Maxime Du Camp cita estas palabras de Gaëtan Sanvolsin: <Si sólo hubiese parisinos en París, no habría revolucionarios>. Compararlo con una afirmación análoga de Haussmann. [E 9 a, 5]

En una pequeña pieza escrita rápidamente por Engels, se estrenó en septiembre de 1847 en la asociación alemana de trabajadores de Bruselas, ya se representa una lucha de barricadas en un pequeño país alemán, que acaba con la dimisión del príncipe y la proclamación de la república. Gustav Mayer, *Friederich Engels*, volumen 1, *Friederich Engels in seiner Frühzeit [Friederich Engels en su primera época]* (segunda edición), Berlin, (1933), p. 269. [E 9 a, 6]

En el aplastamiento de sublevación de junio fue donde la artillería encontró por primera vez aplicación a la lucha callejera. [E 9 a, 7]

La posición de Haussmann respecto de la población parisina está en la misma línea que la de Guizot respecto del proletariado. Guizot llamó al proletariado <población exterior>. Cfr. George Plechanow, <Über die Anfänge der Lehre vom Klassenkampf> [<Los comienzos de la doctrina de la lucha de clases>] [*Die Neue Zeit* XXI, 1 (1903), Stuttgart, p. 285<]> [E 9 a, 8]

Fourier cita como ejemplo de un trabajo no pagado, pero apasionado la construcción de barricadas. [E 9 a, 9]

Engañar a la comisión municipal de expropiaciones llegó a ser con Haussmann una industria <Los agentes de esta industria proveían a los pequeños comerciantes y propietarios de terrenos... con inventarios y libros de contabilidad falsos, reformando en caso necesario todo local amenazado de expropiación y cuidando de que durante la visita de la comisión de expropiaciones los clientes atestarán el local.> S. Kracauer, [*Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit Jacques Offenbach y el París de su tiempo*], Amsterdam, 1937, p. 254. [E 10, 1]

Urbanismo fourierista: <Cada avenida, cada calle deben conducir a un punto de vista cualquiera bien sea de campo, sea bien sea de monumento público. Hay que evitar la costumbre de los Civilizados, cuyas desembocan en una tapia como en las fortalezas o en un montón de tierra, como en la ciudad nueva de Marsella. Cualquier cosa situada enfrente de una calle debe ser obligada a tener arramientos de primera categoría, tanta de arquitectura como de jardines>. Charles Fourier *Cités ouvrières. Des modifications à introduir dans l'architecture des villes* [Ciudades obreras, Modificaciones que hay que introducir de la arquitectura de las ciudades], París, 1849, p. 27 [E 10, 2]

Relacionarlo con Haussmann: <Rápidamente se desarrolló la estructura milica: a la innumerable ciudad se le opone el Héroe legendario destinado a conquistarla. De hecho, casi no hay obras de la época que no contengan alguna innovación inspirada en la capital y el célebre grito de Rastignac es de una desacostumbrada indiscreción... Los héroes de Ponson de Terrail son más líricos en sus inevitables discursos a la “Babilonia

moderna” (ya no se denomina de otra modo a París); cuando se lee, por ejemplo... el del... falso Sir Williams, en *Le club des Volets de Coeur*. “¡Oh París, París! Eres la verdadera Babilonia, el verdadero campo de batalla de las inteligencias, el verdadero templo donde el mal tiene su culta y sus pontífices, y creo que el aliento del arcángel de las tinieblas pasa eternamente por ti como las brisas sobre el infinito de los mares. ¡Oh tempestad inmóvil, océano de piedra! quiero ser en medio de tus olas encalderizadas el águila negra que insulta a la multitud y duerme sonriendo sobre la tormenta, con su gran ala extendida quiero ser el genio del mal, el buitre de los mares, de esta mar, la más pérdida y la más tempestuosa de aquella donde se agitan y rompen las posiciones humanas”>. Roger Caillais <Paris mythe moderne> [<París, mito moderno>] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 686). [E 10, 3]

Revuelta blanquista de mayo de 1839: <Él había esperado una semana para aprovecharse de la instalación de nuevas tropas que conocía mal los recados de las calles de París. El millar de hombres con que contaba para llevar a cabo su empeño debía reunirse entre la calle Saint Denis y la calle Saint-Martin... Bajo un sol magnífico... hacia las tres de la tarde, a través de la multitud alegre del domingo, la banda revolucionaria, de un golpe, se junta y aparece. Inmediatamente se hacen el vacío y el silencio a su alrededor>. Gustave Geffray. *L'enfermé* [El olor a cerrado], I, París, 1926, pp. 81-82. [E 10 a, 1]

En 1830 se llegaron a emplear sogas, entre otras cosas, para levantar barricadas en la calle, [E 10 a, 2]

El famoso desafío de Rastignac [cit: en Messac (*Le <Detective Novel> et l'influence de la pensée scientifique* [El <Detective Novato> y la influencia del pensamiento científico], París, 1929), pp. 419-420]: <Rastignac, habiéndose quedado solo, día algunos pasos hacia la alta del cementerio y vía París tortuosamente acostado a lo largo de las dos orillas del Sena donde comenzaban a brillar las luces. Sus ojos se concentraron casi olvidadamente entre la columna de la plaza Vendôme y la cúpula de los inválidos, allí donde vivía ese bello mundo, en el que había deseado penetrar. Lanzó sobre esta colmena zumbante una mirada que parecía de antemano absorber su miel, y dijo estas grandiosas palabras: ¡Ajustemos las cuentas ahora!> [E 10 a, 3]

La investigación de Du Camp, según la cual en el París de la Comuna el 75,5 por 100 eran extranjeros y de provincias, concuerda con las tesis de Haussmann. [E 10 a, 4]

Para el golpe de Blanqui el 14 de agosto de 1870 se emplearon 300 revólveres y 400 puñales de grandes dimensiones. Sintomático de los modos de lucha callejeros de entonces es que los trabajadores preferían los puñales a los revólveres. [E 10 a, 5]

Kaufmann encabeza el capítulo <La autonomía arquitectónica> con un lema sacado de *El contrato social*: <...una forma...por lo que cada uno, al unirse a todos no obedezca, sin embargo, más que el mismo y quede tan libre como antes. –Tal es el problema fundamental al que el contrato social de solución (p. 42). En este capítulo (p.43): <Justificó [Ledoux] la separación de los edificios en el segundo proyecto para Chaux con estas palabras: “Ascienda al principio...consulte la naturaleza; por todas partes el hombre está aislado”. El principio feudal de la sociedad prerrevolucionaria... ya no puede tener validez alguna... La forma internamente fundamentada de todo objeto reduce cualquier esfuerzo en pos del efecto de la imagen a algo sin sentido...>

Desaparece de golpe... el arte barroco de la perspectiva> É. Kaufmann, *von Ledoux bis te Corbusier* [*De Ledoux a Le Corbusier*], Viena/Leipzig, 1933, p. 43. [E 10 a, 6]

<La renuncia a los efectos pintorescos tiene su reflejo arquitectónico en el abandono del arte de la perspectiva. Un indicio enormemente significativo es la súbita difusión de la silueta... Los grabados en acero y madera se imponen a la media tinta que floreció en el Barroco... Digamos, anticipando el resultado... que el principio autónomo en los primeros decenios que siguieron a la arquitectura revolucionaria... todavía ejerce una fuerte influencia, pero se va debilitando conforme se aleja en el tiempo, para acabar volviéndose casi irreconocible a finales del siglo XIX.> Émil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier*, Viena/Leipzig, 1933, pp. 47 y 50. [E 11, 1]

Napoleón Guillard: constructor de la gran barricada que se alzó en 1871, al comienzo de la calle Royale y de la calle Rivolli. [E 11, 2]

<Existe en el ángulo de la calle de la Chaussée d'Antin y de la calle Basse-du-Rempart, una casa notable por las cariátides de la fachada que da a la cale Base-du-Rempart. Como esta última calle debe desaparecer, la magnífica casa de las cariátides, construída hace sólo veinte años, va a ser demolida. El tribunal de expropiación concedió los tres millones solicitados por el proletario y consentidos por la Ciudad. -¡Tres millones! ¡Qué gasto útil y productivo!> Augusto Blanqui, *Critique sociale, II, Fragments el noles* [Crítica social, II, Fragmentos y notas], París, 1885, p. 34] [E 11, 3]

<Contra París. Pertinaz proyecta de vaciar París, de dispersar a su población de trabajadores. Bajo el pretexto de humanidad, se propone hipócritamente repartir por los 38.000 municipios de Franci a 75.000 obreros en paro. 1845.> Blanqui, *Crítica social, II, Fragmentos y notas*, París, 1885, p. 313. [E 11, 4]

<Un tal M. d'Hovrincourt ha venido a exponer la teoría estratégica de la guerra civil. No hay que dejar nunca que las tropas se estacionen en los focos de la revuelta. Ellas se pervierten con el contacto con los facciosos, y rechazan ametrallar a la hora de la represión... El verdadero sistema es la construcción de ciudadelas que dominen las respectivas ciudades, siempre listas para fulminarlas. Mantienen sus soldados en la guarnición, al abrigo del contagio popular.> Auguste Blanqui, *Crítica social, II, Fragmentos y notas*, París, 1885, pp. 232-233 (Saint-Étienne, 1850) [E 11, 5]

<La haussmannización de París de las provincias es una de las grandes plagas del Segundo Imperio. Nunca se sabrá millares de desgraciados albañiles insensatos les habrá costado la vida, por causa de la privación de lo necesario. El despilfarro de tantos millones es una de las causas de la actual miseria... “Cuando la construcción va, toda va”, dice un adagio popular que ha pasado al estado de axioma económico. A cuenta de ello, las pirámides de Keops, ascendiendo juntas hacia las nubes, serían el testimonio de un desbordamiento de prosperidad. Singular cálculo. Si, en un estado bien ordenado, donde el gasto no estrangule el intercambio, la construcción sería el termómetro verdadero de la fortuna pública. Porque en ese caso revela un crecimiento de la población y un excedente de trabajo que... cimenta para el porvenir. Fuera de esas condiciones, la paleta sólo ocusa las fantasías asesinas del absolutismo. Cuando aquél olvido por un instante su furor de la guerra, está atrapado por el furor de la construcción... Todas las bocas venales han celebrado a coro los grandes trabajos que renuevan la cara de París. Nada tan triste como esas inmensas removidas de piedras a

manos del despotismo, aparte de la espontaneidad social. No hay más lúgubre de la decadencia. A medida que Roma organizaba, surgían más numerosos y más gigantescos sus monumentos. Ella edificaba su sepulcro y se embellecía para morir. Pero el mundo moderno no quiere morir, él y la estupidez humana tocan a su fin. Se está cansado de los grandes homicidas. Los cálculos que han trastornado la capital, en un doble objetivo de compresión y de vanidad, fracasarán ante el futuro, así como han fracasado ante el presente.> A. Blanqui, Critique sociale, I Capital el travail [Crítica social, I, Capital y trabajo], París, 1885, pp. 109-111. La observación preliminar sobre *Capital y trabajo* es del 26 de mayo de 1869. [E 11 a, 1]

<La ilusión acerca de las estructuras fantásticas ha caído. Ningún otro material en ninguna parte excepto el centenar de cuerpos simples... Con esa magra combinación es con lo que hay que hacer y rehacer sin tregua el universo. M. Haussmann tenía otro tanto para reconstruir París. Tenía los mismos. No es la variedad lo que brilla en sus edificios. La naturaleza, que también demuele para reconstruir, logra un poco mejor sus arquitecturas. Ella sabe sacar de su indigencia un partido tan rico que vacilamos antes de asignarles un término a la originalidad de sus obras.> A. Blanqui, L'éternité par les astres. Hypothèse astronomique [*La eternidad por los astros. Hipótesis astronómica*], París, 1872, p. 53. [E 11 a, 2]

Die Neue Weltbühne, XXXIV, 5, 3, de febrero de 1938, cita en un artículo de H. Budzislavsky, <Krösus baut> [<Creso construye>], pp. 129-130, el escrito *Sobre el problema de la vivienda* (1872) de Engels: <En realidad, la burguesía sólo tiene *un* método para solucionar a *su* manera el problema de la vivienda: esto es, solucionarlo de modo que la solución vuelva a crear siempre de nuevo el problema. Este método tiene un nombre: “*Haussmann*”. No sólo entiendo por método “*Haussmann*” el particular estilo bonapartista del parisino Haussmann, consistente en abrir calles anchas y rectas en medio de los atestados barrios obreros, dotándolas de grandes y lujosos edificios a ambos lados, de modo que, además de impedir estratégicamente las barricadas, se forme un proletariado de la construcción específicamente bonapartista, dependiente del gobierno, y la ciudad se convierta en una pura ciudad de lujo. Entiendo por “método Haussmann” la práctica generalizada de abrir brechas en los distritos obreros, especialmente en los que tienen una posición céntrica en nuestras grandes ciudades... El resultado es en todas partes el mismo...: las calles más problemáticas... desaparecen bajo la autoalabanza de la burguesía..., pero vuelven a aparecer enseguida en otro lugar, ya menudo en la más cercana vecindad>. –Viene aquí también a pregunta: ¿por qué en las nuevas viviendas obreras de Londres (¿hacia 1890?) la mortalidad es más elevada que en las de los barrios bajos? –Porque la gente se alimenta mal para poder pagar alquiler. A lo que hay que añadir la observación de Peladan: el siglo XIX forzó a todo el mundo a asegurarse el alojamiento aun al precio de la comida y del vestido. [E 12, 1]

¿Es cierto, como afirma Paul Westheim (*Die Neue Weltbühne*, XXXIV, 8, p. 240) en su artículo <Die neue Siegesallee> [<La nueva Avenida de la Victoria>], que Haussmann ahorró a los parisinos la miseria de los bloques de alquiler? [E 12, 2]

Haussmann, que retorna ante el plano de París el <Ajustemos las cuentas ahora> de Rastignac. [E 12, 3]

El viejo París se queja de la monotonía de las nuevas calles; le contesta El nuevo París:

¿Qué les reprocha?...

Gracias a la línea recta, se circula a gusto,
Se evita el choque de más de un vehículo,
Se aparca por fin, cuando se tienen buenos ojos,
Bobos, pedigüños, tantos útiles, impresenables;
Por fin, cada transeúnte, ahora en la calle,
De un extremo a otro, huye, o se salva>.

M. Barthélemy, *Le vieux Paris et la nouveau* [El viejo París y el nuevo], París, 1861, pp. 5-6. [E 12 a, 1]

El viejo París: <El alquiler se lo come todo, y pasamos a malcomer>. M Barthélemy, *Le vieux Paris et le nouveau* [El viejo París y el nuevo], París, 1861, p. 8. [E 12 a, 2]

Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, ofrece, sobre todo en el capítulo < Un capítulo de las ruinas de París>, una exposición de la magnitud de las demoliciones que Haussmann llevó a cabo en París. <El París moderno es un recién llegado, que sólo quiere dotar a partir de él, y que arrasa los viejos palacios y las viejas iglesias para edificar en su lugar de bellas casas blancas con arnamentos de estuco y estatuas de cartón piedra. En el siglo pasado, escribir los anales de los monumentos de París era escribir los anales de París mismo, desde su origen y en todas sus épocas; pronto será... escribir sencillamente los de los últimos veinte años de nuestra existencia>, pp. 293-294. [E 12 a, 3]

Fournel en su extraordinaria exposición de las atrocidades de Haussmann: <Del *foubourg Saint-Germain* al *foubourg Saint-Honoré*, de la región latina a los alrededores de Palais-Royal del *foubourg Saint-Denis* a la *Chausée d'Antin*, del *bulevar des Italiens* al *bulevar du Temple*, parecía que se pasaba de un continente a otro. Todo ello formaba en la capital algo así como otras tantas pequeñas ciudades distintas –ciudad del estudio, ciudad del comercio, ciudad del lujo, ciudad del retiro, ciudad del movimiento y del placer populares- y sin embargo, unidos unas a otras por multitud de matices y de transiciones. He ahí lo que está a punto de borrarse atravesando por todas partes la misma calle geométrica y rectilínea, que prolonga en una perspectiva de una legua sus hileras de casas, siempre iguales>. Victor Fournel, loc. cit., pp 220-221 [<Conclusión>] [E 12 a, 4]

<Transplantan el *bulevar des Italiens* en plena montaña de Saint-Geneviève, con tanta utilidad y fruto como el baile de una flor en un bosque, y crean calles de Rivoli en la Cité, que no sabe que hacer con ellas, esperando que ese origen de la capital, demolido por completo, no encierre más que un cuartel, una iglesia, un hospital y un palacio.>

Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, p. 223. La última frase recuerda un verso del <Arco de triunfo> de Hugo. [E 13, 1]

Lo que hizo Haussmann se pone hoy en práctica, como muestra la guerra española, con medios completamente distintos. [E 13, 2]

<Ocupas> durante la época de Haussmann: <Los industriales nómadas de nuevas plantas bajas parisinas se dividen en tres categorías principales: los fotógrafos populares, los comerciantes del baratillo, que tienen bazares y tiendas a trece perras, los exhibidores de curiosidades y particularmente de mujeres colosas. Hasta el momento, esos interesantes personajes se cuentan entre lo que más se han aprovechado de la transformación de París>. Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, París, 1868, pp. 129-130 [<Paseo pintoresco a través del nuevo París>] [E 13, 3]

<Les Halles, según la opinión de todos, constituyen el edificio mas irreprochable que se ha elevado en estos doce últimos años... Tiene una de esas armonías lógicas que satisfacen el espíritu por la evidencia de su significación.> Victor Fournel, *París nuevo y París futuro*, p. 213. [E 13, 4]

Ya Tissot invita a especular: <La ciudad de París debería hacer préstamos sucesivos de algunos cientos de millones y... comprar a la vez una gran parte de un barrio para reconstruirlo de una manera conforme a las exigencias del gusto, de la higiene y de la facilidad de las comunicaciones: hay aquí materia para especular>. Amédée de Tissot, *París et Londres compáres [París y Londres comparados]*, París, 1830, pp. 46-47. [E 13, 5]

Lamartine habla ya en *Le passé, le présent et l'avenir de la République [El pasado, el presente y el futuro de la República]*, París, 1850, p. 31 (cit. en Cassoum *Quarante-huit [Cuarenta y ocho]*, (París, 1939), pp. 174-175) de la <parte nómada, flotante y desbordada de las ciudades, que se carrompe por culpa de su ociosidad en la plaza pública, y que rueda, según soplen las facciones, a la vez del que grita mas alto> [E 13 a, 1]

Stahl sobre los grandes bloques de alquiler en París: <ya entonces (en la Edad Media) era una gran ciudad superpoblada, obligada a caber en el pequeño perímetro de la muralla defensiva. Para la masa del pueblo no existía la casa unifamiliar, ni la casa propia ni siquiera una casita modesta. En el solar más angosto, como mucho de dos ventanas de ancho y más a menudo de una sola (en otros lugares lo normal era la casa de tres ventanas de ancho), se construyeron muchas plantas. Por lo general no tenían adorno alguno, y cuando no se dejaba simplemente de construir, se ponía como mucho un tímpano... En la parte superior cundían todo tipo de cobertizos y buhardillas adosadas a las chimeneas muy cercanas entre sí>. Stahl aprecia en la libertad de construcción de los tejados, que siguen manteniendo hoy los arquitectos de París, <un elemento fantástico y del todo gótico>. Fritz Stahl, *París [París]*, Berlín, (1929), pp. 79-80. [E 13 a, 2]

<Por todas partes... aparecen esas peculiares chimeneas, aumentando el desorden de estas construcciones [las buhardillas]. Es éste... un rasgo característico de todas las casas parisinas. En las más antiguas se ve ya el empinado muro del que asoman los tubos de las chimeneas... Nos hallamos con ello lejos de lo romano, que parecía ser el

rasgo principal de la arquitectura parisina. Nos encontramos más bien con su opuesto, lo gótico al que las chimeneas remiten con toda claridad... De un modo más laxo podemos denominarlo lo nórdico, constatando así que hay... un segundo elemento, nórdico, que atenúa el carácter romano de la calle. Los modernos bulevares y avenidas, precisamente, ... están casi continuamente flanqueados de árboles... y la fila de árboles en la imagen de la ciudad es naturalmente del todo nórdica.> Fritz Stahl, *París*, Berlín, pp. 21-22. [E 13 a, 3]

En París, el edificio moderno <se ha desarrollado poco a poco a partir de lo existente. Pudo suceder porque los edificios con que se contaba eran ya propios de una gran ciudad, que aquí fue creada... en el siglo XVII en la plaza Vebedôme. Sus edificios, antaño palacetes, acogen hoy todo tipo de negocios..., sin que la fachada se haya cambiado en lo más mínimo>. Fritz Stahl, *París*, Berlín, p. 18. [E 14]

Defensa de Haussman <Es sabido que... el siglo XIX perdió por completo, junto con otros conceptos artísticos fundamentales, el concepto de la ciudad como... conjunto. No hubo ya urbanismo. Se construyó en medio de la vieja red de calles sin plan alguno, ampliándola también sin ningún plan... Lo que se puede llamar con sentido la historia urbanística de una ciudad..., quedó con ello completamente acabado. París es la única excepción. La gente se plantaba ante ella sin comprenderla, más bien rechazándola> (pp. 13-14). <Tres generaciones han ignorado lo que es la construcción urbana. Nosotros lo sabemos, pero ese saber sólo nos suele producir disgusto ante las oportunidades perdidas... Únicamente por medio de semejantes consideraciones se está preparado para alabar el trabajo de este urbanista único y genial de la Edad Moderna, que indirectamente ha creado también todas las grandes ciudades americanas.> (Pp. 168-169) <Desde este punto de vista, las grandes avenidas de Haussmann adquieren su verdadero significado. Mediante ellas, la ciudad nueva... irrumpe en la ciudad vieja, la atrae hasta cierto punto, sin alterar por lo demás su carácter. De este modo, aparte de su utilidad, tienen un efecto estético, pues la ciudad vieja y la nueva no se enfrentan, como es habitual, sino que hacen una. En cuanto se sale de alguna vieja callejuela a una calle de Haussmann, se sintoniza con este nuevo París, el París de los últimos tres siglos. Pues la ciudad imperial, tal como la trazó Luis XIV, no sólo adoptó la forma de la avenida y del bulevar, sino también la de los edificios. Sólo así pueden cumplir sus calles la función de hacer de la ciudad una unidad maífiesta. No, no ha destruido París, sino que lo ha completado... Hay que decirlo, incluso aun sabiendo cuánta belleza ha sido sacrificada...Ciertamente, Haussmann estaba obsesionado, pero lo que hizo sólo podía llevarlo a cabo alguien obsesionado.> Fritz Stahl, *París: una ciudad como obra de arte*, Berlín, pp. 173-174. [E 14 a]

F

[CONSTRUCCIÓN EN HIERRO]

<Cada época sueña lo siguiente.>

Michelet, <Avenir! Avenir!> [<¡Porvenir!

¡Porvenir!>] (Europe 73, p.6).

Deducción dialéctica de la construcción en hierro; se destaca frente a la construcción en piedra de los griegos (adintelada) y frente a la medieval (abovedada). <Del seno del tiempo surgirá y cobrará vida otro arte que destacará por un principio distinto de sustentación, mucho más poderoso que aquellos dos mencionados... Un nuevo sistema de cubiertas que aún no se haya visto, y que lleve naturalmente a un nuevo mundo de formas, sólo... puede surgir cuando comience a aceptarse un material no tanto desconocido hasta ahora, cuando nunca utilizado como principio constructivo... Ese material es... el hierro, del que nuestro siglo ha comenzado a aprovecharse en este sentido. El hierro, con la experimentación y conocimiento de sus propiedades estáticas, está destinado a erigirse en el fundamento del sistema de cubiertas de la arquitectura venidera, elevándolo sobre el sistema helénico y medieval tanto como el sistema de cubiertas abovedadas de la Edad Media se alzó sobre el monolítico y adintelado del mundo antiguo... Si, por una parte, ha tomado de la construcción abovedada la distribución estática e las fuerzas, integrándolas en un sistema completamente nuevo y desconocido, por otra parte tendrá que adoptar, para las formas artísticas del nuevo sistema, el principio formal del estilo helénico.> *Zum bunderjährligen Gebburtsstag Karl Böttichers* [En el primer centenario del nacimiento de Karl Bötticher], Berlín, 1906, pp. 42, 44-46 (<El principio de la arquitectura helénica y germánica en su aplicación a la arquitectura de nuestros días>). [F 1, 1]

Cristal que aparece demasiado pronto, hierro prematuro. En los pasajes se ha quebrado y en cierto modo envilecido el material más frágil y el más sólido. A mediados del pasado siglo aún no se sabía cómo había que construir con cristal y hierro. Por eso el día que despunta por entre las láminas de cristal y las vigas de hierro es tan sucio y turbio. [F 1, 2]

<A mediados de los años treinta se generalizaron los muebles de hierro: camas, sillas, veladores, jardineras, etc. Es muy significativo de la época que se alabase en ellos como ventaja especial su capacidad para imitar engañosamente cualquier tipo de madera. Poco después de 1840 aparecen los muebles franceses completamente acolchados, y con ellos alcanza una hegemonía exclusiva el estilo tapicero.> Max von Boehn, *Die Mode im XIX Jubrbundert* [La moda en el siglo XIX], II, Múnich, 1907, p. 131. [F 1, 3]

Las dos grandes conquistas de la técnica, el cristal y el hierro colado, van a la par. <Sin contar la innumerable cantidad de luces mantenidas por los comerciantes, esas galerías están iluminadas por la tarde por treinta y cuatro mecheros de gas hidrógeno alimentados por volutas en fuente fijas

sobre las pilastras.> Probablemente se refiere a la galería de la Ópera. J. A. Duloure, *Histoire de Paris... después 1821 jusqu'à nos jours* [Historia de París...desde 1821 hasta nuestros días], II, (París, 1835, p. 29). [F 1, 4]

<El coche de correos sube a galope tendido por el muell de Sena. Un rayo cae sobre el puente de Austerlitz. ¡Que calle la pluma!> Karl Gutzkow, *Briefe aus París* [*Cartas de París*], II, (Leipzig, 1842), p. 234. El puente de Austerlitz fue una de las primeras construcciones en hierro de París. Con el rayo encima, se convierte en el emblema de la edad técnica que está irrumpiendo. Al lado, el coche de correos con sus caballos, bajo cuyos cascos salta la chispa romántica. Y la pluma del autor alemán que lo reproduce: una magnífica viñeta al estilo de Grandville. [F 1, 5]

<En realidad, no conocemos bellos teatros, bellas estaciones de ferrocarril, bellas exposiciones universales, bellos casinos, es decir, bellos edificios industriales o fútiles.> Maurice Talmeyr, *La cité du song* [La ciudad de la sangre], París, 1908, p. 277. [F 1, 6]

Magia del hierro colado: <Hahblle pudo convencerse entonces de que el anillo de este planeta no era otra cosa que un balcón circular sobre el que los suturnianos vienen por la tarde a tomar el fresco>. Grandville, *Un outre monde* [Otro mundo], París, (1844), p. 139. ■Hachís■ [F 1, 7]

Al considerar aquellas fábricas construídas al estilo de viviendas, etc, hay que tener en cuenta este paralelo tomado de la historia de la arquitectura: <He dicho antes que en el periodo del alma bella se erigieron a la amistad y a la ternura; cuando luego vino el gusto arcaizante, aparecieron enseguida en jardines, parques y colinas una gran cantidad de templos o edificios con forma de templos dedicados a las Gracias, o a Apolo y las Musas, y no sólo ellos, sino también las granjas, los graneros y los establos, se construyeron al estilo de los templos>. Jacob Falke, *Geschichte des modernen Geschmacks* [*Historia del gusto moderno*], Leipzig, 1866, pp. 373-374. Hay por tanto máscaras arquitectónicas, y así enmascarada se presenta la arquitectura en 1800, de un modo espectral, como para un baile de etiqueta, los domingos alrededor de todo Berlín. [F 1 a, 1]

<Todo pequeño industrial imitaba el material y la forma de los otros, creyendo haber producido una maravilla de gusto al fabricar tazas de porcelana como toneles, vasos de cristal como porcelana, joyas de oro como tiras de cuero, mesas de hierro imitando cañas, etc. A esta altura también se alzó el repostero, olvidando por completo la autoridad de su propio gusto, convirtiéndose en escultor o en arquitecto.> Jacob Falke, *Historia del gusto moderno*, p. 380. Esta desorientación surgió en parte de la superabundancia de procedimientos técnicos y nuevos materiales disponibles de un día para otro. El intento de apropiárselos a fondo condujo

a algunos desaciertos e intentos fallidos. Por otro lado, sin embargo, estas tentativas testimonian con toda claridad hasta qué punto de producción técnica, en sus comienzos, estaba sumergida en lo onírico. (También la técnica, no sólo la arquitectura, es en ciertos estadios testimonio de un sueño colectivo.) [F 1 a, 2]

<Es verdad que en un género secundario, pero la construcción en hierro se revelaba como un arte nuevo. La estación de ferrocarril del Este, debido a Duquesnay, ha merecido a este respecto la atención de los arquitectos. El empleo del hierro ha aumentado mucho en esta época, gracias a las nuevas combinaciones a las que se presta. Obras notables por diversos conceptos, la biblioteca de Sainte-Geneviève y les Halles deben mencionarse en primer lugar en este género Les Halles son... un verdadero tipo, que, reproducido en muchas ocasiones en París y en otras ciudades, comenzó entonces, del mismo modo que antiguamente el gótico de nuestras catedrales a dar la vuelta a Francia... Se apreciaron notables mejoras en los detalles. La fontanería monumental se convirtió en rica y elegante; las rejas, los candelabros, los adoquinados en mosaico fueron testigos de una búsqueda frecuentemente afortunada a lo bello. El progreso de la industria permitió dar el color del cobre a la fundición, procedimiento del que no hay que abusar, el progreso del lujo condujo con más fortuna a sustituir el bronce por la fundición, lo que convirtió los candelabros de algunas plazas públicas en objetos de arte.> ■ Gas ■ Nota a este pasaje: <En París en 1848 entraron 5.763 toneladas de hierro; en 1854, 11.771; en 1862 41.666; en 1867, 61.572>. El Levasseur, *Histoire des classes ouvrières et de l'industrie* en France de 1789 a 1870 [Historia de las clases obreras y de la industria en Francia de 1789 a 1870], II, París, 1904, pp. 531-532 [F 1 a, 3]

<Henri Labrouste, artista de un talento sobrio y severo, inauguró con éxito el empleo ornamental del hierro en la construcción de la biblioteca Sainte-Geneviève y de la Biblioteca Nacional.> Levasseur, *ibid.*, p. 197 [F 1 a, 4]

En 1851 se inició la primera construcción de Les Halles, según un proyecto aceptado por Napoleón en 1811. No gustó a nadie. Se llamó a esta construcción en piedra le fort de la Halle. <El intento era desafortunado, no se repitió... Y se buscó un género de construcción más apropiado para el fin que se había propuesto. La parte de vidriera de la estación del Oeste y el recuerdo del Palacio de Cristal que, en Londres, había albergado la Exposición universal de 1851, sin ninguna duda, la idea de emplear casi exclusivamente la fundición y la vidriera. Hoy puede verse que se tuvo razón en haber recurrido a esos ligeros materiales que, mejor que todos los demás reúnen las condiciones que se deben exigir en semejantes establecimientos. Desde 1851, no se ha dejado de trabajar en les Halles, y, sin embargo, no están terminados aún.> Maxime du Camp, París [París], II, 1875, pp. 121-122. [F 1 a, 5]

Proyecto de una estación que habría de sustituir la estación St. Lazaire. En la esquina de la plaza de Modeleire y de la calle Tronchet. <Los raíles, sostenidos por “elegantes arcos de fundición de 20 pies de altura y con una longitud de 615 metros”, según el informe, habrían atravesado las calles Saint-Lazare, Saint-Nicolas, des Mathurins y Castellane, de las cuales cada una habría tenido una estación particular.> ■ *Flâmeur*. Estación de tren en las calles ■ ... <Nada mas verlo [sc.el plano], se comprende que poco se había adivinado el porvenir reservado a los ferrocarriles. Aunque calificada

como “monumental”, la fachada de esta estación, que felizmente, nunca fue construida, tiene una dimensión singularmente restringida; no sería suficiente ni para alojar uno de los almacenes que se exhiben ahora en los ángulos de algunas cruces. Es una especie de casa a la italiana, con tres pisos abiertos cada uno por ocho ventanas; la salida principal está representada por una escalera de veinticuatro peldaños que desembocan en un pórtico de medio punto lo suficiente amplio como para dejar pasar a cinco o seis personas de frene> Du Camp, París, I, pp. 238-239. [F 2, 1]

La estación del Oeste (¿hoy?) ofrece <el doble aspecto de una fábrica en actividad y de un ministerio> Du Camp. París, I, p.241. <Cuando de espaldas al subterráneo de triple túnel que pasa bajo al bulevar des Battignalles, se percibe el conjunto de la estación, se reconoce que tiene casi la forma de una inmensa mandolina de la que los raíles serían las cuerdas y los postes de señales, situados en cada ramal las clavijas.> Du Camp, París, I, p. 250. [F 2, 2]

<Caronte... arruinado por una pasarela de hierro sobre la Estigia.> Grandville, Otro mundo, París, 1844, p. 138. [F 2, 3]

El primer acto de la *Vida parisina* de Offenbach se desarrolla en una estación. <Esta generación parece haber llevado en la sangre la actividad industrial, hasta el punto de que Flachet, p. ej, construyó su casa en un solar en el que no paraban de pitar los trenes por ambos lados.> Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich [La arquitectura en Francia]*, Leipzig/Berlín, (1928), p. 13. Eugène Flachet (1802-1873), constructor inmobiliario y de ferrocarriles. [F 2, 4]

Sobre la galería de Orléans en el Palais Royal (1829-1831): <Incluso Fontaine, uno de los fundadores del estilo imperio, se convierte en la vejez al nuevo material. Sustituyó además en 1835-1836 el suelo de madera de la galería de las Batallas en Versalles por una estructura de hierro. –Estas galerías, como la del Palais Royal, experimentaron en Italia un ulterior desarrollo. Para nosotros constituyen el punto de partida de nuevos problemas constructivos: estaciones de tren, etc.> Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 21. [F 2, 5]

<La Halle *au blé* recibió en 1811 su complicada estructura de hierro y cobre... de la mano del arquitecto Bellangé y del ingeniero Brunet. Es, por lo que sabemos, la primera vez que el arquitecto y el ingeniero no están unidos en la misma persona... Hittorf, el constructor de la estación du Nord, recibió de Bellangé las primeras nociones sobre la edificación en hierro. –Por otra parte, se trata más de una aplicación del hierro que de una construcción en hierro. Se limitan aún a trasladar al hierro la construcción en madera.> Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia* p. 20. [F 2, 6]

Sobre el mercado cubierto de Veugny en Madelaine, 1824: <La gracilidad de las delicadas columnas de fundición recuerda los frescos de Pompeya. “La construcción en hierro y fundición del nuevo mercado de la Madeleine es una de las más graciosas producciones de éste género, no podría imaginarse nada más elegante y de mejor gusto...” Eck, *Traité* [Tratado], loc cit.> Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 21. [F 2, 7]

<El paso más importante para la industrialización: la fabricación por medios mecánicos de determinadas formas (perfiles) de hierro forjado o acero. Los campos se

entremezclan: no se empezó con piezas de construcción, sino con las raíles del tren... en 1832. Aquí se sitúa el punto de partida de los perfiles de hierro, esto es la base de la construcción en hierro. [Observación a este pasaje los nuevos métodos de producción se difundieron lentamente en la industria. En 1845 se comenzó a utilizar en París la viga de hierro de doble T con motivo de una huelga de albañiles y debido al alto precio que había alcanzado la madera con el auge de la construcción y la creciente anchura de los vanos a cubrir] Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 26. [F 2, 8]

Las primeras construcciones en hierro servían a fines transitorios: mercados cubiertos, estaciones ferroviarias, exposiciones. El hierro, por tanto, se une enseguida a momentos funcionales de la vida económica. Pero lo que entonces era funcional y transitorio empieza a resultar, bajo el ritmo distinto de hoy, formal y estable. [F 2, 9]

Les Halles se componen de los grupos de pabellones, conectados entre sí mediante “calles cubiertas”. Se trata de una construcción en hierro, algo tímida, que evita los generosos espacios de Houreau y Flachet, ateniéndose visiblemente al modelo de los invernaderos.> Giedion, *La arquitectura en Francia*, p.28. [F 2 a, 1]

Sobre la estación du Nord: <Todavía se evita aquí completamente el lujo de la sobreabundancia de espacio en las salas de espera, las entradas y los restaurantes, tal como aparece en 1880, que llevaba a formular el problema de la estación ferroviaria en términos de un palacio barroco sobredimensionado>- Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 31. [F 2 a, 2]

<Allí donde el siglo XIX no se siente observado, se vuelve atrevido.> Giedion, *La arquitectura en Francia*, p. 33. Esta frase se confirma de hecho por la general contención que él mismo muestra. El arte anónimo de la ilustración, en las revistas familiares y en los libros infantiles, p, ej., es una prueba de ello. [F 2 a, 3]

Las estaciones se llamaban antes <estacions ferroviarias> [F 2 a, 4]

Se piensa poder renovar el arte partiendo de las formas. Pero ¿no son las formas el verdadero misterio de la naturaleza, que se reserva premiar precisamente con ellas la solución correcta, objetiva y lógica de un problema planteado de un modo puramente objetivo? Cuando se inventó la rueda para que el movimiento rectilíneo sobre el suelo fuera continuo, ¿no hubiera podido decir alguien, con cierto derecho, que ahora resulta que para colmo es circular, que tiene *forma de rueda*? ¿No acaban por realizarse así todas las grandes conquistas en el terreno de las formas, como descubrimientos técnicos? Sólo ahora empezamos a adivinar las formas que, ocultas en las máquinas, resultan determinantes para nuestra época. <Hasta qué punto la antigua forma del medio de producción influye al principio en la nueva, lo muestra... del modo quizá más rotundo el ensayo de una locomotora anterior a las actuales, que tenía de hecho dos pies que

se levantaban por turnos, como en un caballo. Sólo con el desarrollo sostenido de la mecánica y con la acumulación de experiencias prácticas, la forma pudo quedar completamente determinada por el principio mecánico, emancipándose entonces totalmente de la concepción tradicional de la herramienta como forma orgánica, para manifestarse sin tapujos como máquina.> (En este sentido también son <formas orgánicas>, p. ej., los apoyos y las cargas en la arquitectura.)

La cita es de Marx, *Das Kapital* [*El capital*, I, Hamburgo, 1922, p. 347, nota. [F 2 a, 5]

La escuela de Bellas Artes convirtió a la arquitectura en una de las artes plásticas. <Eso le resultó nocivo. En el Barroco esta unidad había sido completa y se sobreentendía. A lo largo del siglo XIX, sin embargo, acabó resultando ambigua y falsa.> Sigfried Giedion, *La arquitectura en Francia*, (Leipzig/Berlín, 1928), p. 16. Esto no sólo ofrece un punto de vista muy importante sobre el Barroco, sino que muestra también que la arquitectura, históricamente, se separó desde muy pronto de los conceptos artísticos o, mejor dicho, que no toleró en absoluto la consideración de <arte> que el siglo XIX, en el fondo sin mayor justificación, impuso en un grado hasta entonces inaudito a los productos del trabajo intelectual. [F 3, 1]

El polvoriento espejismo del invernadero, la turbia perspectiva de la estación, con el pequeño altar de la fortuna en la intersección de las vías, todo ello se pudre bajo falsas construcciones, prematuro cristal, prematuro hierro. Pues en el primer tercio del pasado siglo nadie sabía aún como había que construir con cristal y hierro. Pero desde hace tiempo lo resolvieron los hangares y los silos. Ahora ocurre con el material humano en el interior lo que ocurre con el material de construcción de los pasajes. Los proxenetes son las naturalezas férrreas de esta calle, y sus frágiles cristales las prostitutas. [F 3, 2]

<La nueva “arquitectura” tiene su origen en el momento en que se desarrolla la industria en torno a 1830, en el momento en que se pasa de los grandes procesos productivos artesanales a la producción industrial.> Giedion, *La arquitectura en Francia*, (Leipzig/Berlín, 1928, p. 2. [F 3, 3]

Un rotundo ejemplo de la magnitud que puede alcanzar el poder simbólico natural de las innovaciones técnicas son los <carriles del tren>, junto con el particularísimo e inconfundible mundo onírico que se les asocia. Pero el tema sólo queda completamente iluminado cuando se conoce la amarga polémica emprendida en los años treinta contra los raíles. A. Gordon, *A treatise in elementary locomotion* [*Tratado de locomoción elemental*], por ejemplo, quiso que el carro de vapor –como se decía entonces– marchara por caminos de granito. Se creía que no era posible producir suficiente

hierro como para construir las líneas férreas proyectadas, que hasta entonces sólo se habían limitado a proyectos de muy pequeña escala. [F 3, 4]

Se debe tener en cuenta que las soberbias vistas de las ciudades desde las nuevas construcciones en hierro –Giedion, *La arquitectura en Francia*, (Leipzig/Berlín, 1928), ofrece en las ilustraciones 61-63 destacados ejemplos en relación con el Pont Transbordeur de Marsella- fueron durante mucho tiempo patrimonio exclusivo de los trabajadores y de los ingenieros.

■ **Marxismo** ■ En efecto, ¿quiénes sino el ingeniero y el proletario subieron por entonces los únicos peldaños que daban a conocer lo nuevo y decisivo –el sentido espacial de estas construcciones-? [F 3, 5]

En 1971 aparece en Francia la denominación de <ingeniero> para los oficiales expertos en el arte de los asedios y de las fortificaciones. <Y por las misma época. Y en la misma nación empezó a manifestarse conscientemente la oposición entre “construcción” y “arquitectura”, seguida de enfrentamientos personales. El pasado en su totalidad no la conocía... Pero en los numerosísimos tratados de estética que acompañaron al arte francés en su vuelta a cauces reglamentados tras los disturbios de la Revolución... los “constructores” aparecieron enfrentados a los “decoradores”, planteándose enseguida la cuestión de si acaso también los “ingenieros”, en cuanto aliados suyos, no deberían ocupar un lugar propio en la sociedad, junto con ellos.> A. G. Meyer, *Etsembauten [Construcciones en hierro]*, Esslingen, 1907, p. 3. [F3, 6]

<La técnica de la arquitectura en piedra es la estereotomía, la de la arquitectura en madera la tectónica. ¿Qué tiene en común la construcción en hierro con ambas?> Alfred Gotthold Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p.5. <En la piedra adivinamos el espíritu natural de la masa. Para nosotros, el hierro es sólo resistencia y tenacidad, artificialmente comprimidas.> *Ibid.*, p.9. <El hierro es cuarenta veces más resistente que la piedra, diez veces superior a la madera, y tiene frente a la primera cuatro veces más peso específico, frente a la segunda sólo ocho. Por eso un bloque de hierro, en comparación con un bloque de piedra del mismo volumen, posee una fuerza de tracción cuarenta veces mayor, con sólo cuatro veces más peso.> *Ibid.*, p. 11. [F 3, 7]

<Este material ya experimentó en sus primeros cien años varias transformaciones esenciales –hierro clado, hierro batido, hierro fundido-, de modo que el ingeniero actual dispone de un material de construcción completamente distinto al de hace unos cincuenta años... Desde un punto de vista histórico, constituyen “formentos” de una inquietante versatilidad. Ningún material de construcción ofrece algo que ni siquiera se le parezca. Estamos al comienzo de un incesante desarrollo que discurre con enorme rapidez... Los...condicionamientos del material..., desaparecen para ofrecernos en su lugar “posibilidades iluminadas”.> A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, p. 11. ¡El hierro como material de construcción revolucionario! [F 3 a, 1]

La visión que de ello, entretanto, tenía la conciencia vulgar, aparece de un modo tosco pero representativo en la afirmación de un periodista contemporáneo de que llegará el día en que la posteridad reconozca “que

en el siglo XIX volvió a florecer en su antigua pureza la arquitectura griega clásica”. *Europe [Europa]*, II, Stuttgart/Leipzig, 1837, p. 207. [F 3 a, 2]

Las estaciones como <lugares artísticos>. <Si Wiertz hubiera tenido a su disposición... los monumentos públicos de la civilización moderna: estaciones de ferrocarril, cámaras legislativas, salas de universidad, mercados, ayuntamientos... ¿quién podría decir qué nuevo mundo, vivo, dramático, pintoresco habría sido arrojado al lienzo?> A. J. Wiertz, *CEuvres littéraires* [Obras literarias], París, 1870, pp. 525-526. [F 3 a, 3]

Para apreciar cuánto absolutismo técnico está a la base de la construcción en hierro, simplemente por el material empleado, hay que tener presente su enfrentamiento a todas las ideas tradicionales sobre el valor y la utilidad de los materiales de construcción. <El hierro despertó cierta desconfianza, precisamente porqu la naturaleza no lo ofrecía de mod directo, sino que tenía que ser obtenido artificialmente. Este es sólo un caso concreto de aquel sentir general del Renacimiento que expresó en una ocasión Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, París, 1512, fol. XLIV): “*Nam est quidem cujusquis corports pars indissolubilior, quae a natura concreta et counita est, quam quae bominum manu el arte conjuncta atque, compacta est*”. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 14. [F 3 a, 4]

Valdría la pena preguntarse –y parece que la respuesta sería negativa –si los requisitos técnicos de la arquitectura (así como del resto de las artes) también determinaron antaño en tan alto grado las formas y el estilo, determinación que parece ser el signo distintivo de todas las producciones contemporáneas. Se puede ver ya claramente en el hierro como material, y quizá desde el principio. Pues las formas básicas en las que aparece el hierro como material de construcción, son ya... en sí mismas de un nuevo tipo, al menos en parte, en cuanto piezas sueltas. Y su peculiaridad es de modo particular resultado y expresión de las propiedades naturales del material de construcción, porque hasta la última de estas piezas se desarrolla técnica y científicamente para aplicarse a *estas* formas. El proceso de elaboración mediante el que la materia prima se transforma en material útil de construcción, comienza en el caso del hierro en un estadio mucho más temprano que en el resto de los materiales de construcción empleados hasta ahora. Entre la material y el material impera aquí justificadamente una relación distinta a la que hay entre piedra y el sillar, el barro y el ladrillo, la madera y la viga: material de construcción y forma constructiva son en el hierro, en cierto modo, más homogéneos. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 23. [F 3 a, 5]

1840-1844: <La construcción de las fortificaciones, inspirada por Thiers,...que pensaba que los ferrocarriles no se pondrían nunca en marcha, hizo que se construyeran puertas

en París en el momento en que hubieran sido precisas estaciones> Dubech-D'Espezel, *Histoire de Paris* [Historia de París], París, 1926, p. 386. [F 3 a, 6]

<Ya desde el siglo XV, este vidrio casi son color que se utiliza para las ventanas domina también en la casa. Todo el desarrollo del espacio interior sigue la consigna: “¡mas luz!”. –En el siglo XVII esto lleva a ventanales que en Holanda llegan a ocupar por término medio más o menos la mitad de la superficie del muro, incluso en las casas burguesas... / La cantidad de luz así conseguida tuvo... que acabar por ser indeseable. En las habitaciones, las cortinas fueron remedio que pronto resultó funesto por el desmedido celo de la tapicería... / El desarrollo del espacio mediante el cristal y el hierro llegó a un punto muerto. / Pero entonces le insufló nueva vida algo que había sido insignificante. / Se trataba, otra vez, de una “casa” que debía ofrecer refugio a “los que necesitaban protección”, pero no se trataba de una casa para animales ni para la divinidad, y tanto menos para la llama del hogar o como objeto de una posesión muerta, sino de una casa para las plantas. / El origen de toda la moderna arquitectura de hierro y cristal es el invernadero>. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, (Esslingen, 1907), p. 55. ■ La luz en los pasajes ■ Espejos ■ El pasaje es el emblema del mundo que dibuja Proust. Es curioso que, al igual que este mundo, permanezca en su origen atrapado en la existencia vegetal. [F 4, 1]

Sobre el Palacio de Cristal de 1851: <Entre todas las grandezas de la obra, el pabellón central abovedado es lo más grande –en ese sentido... Sólo que tampoco aquí nos habla en primer lugar un arquitecto modelador del espacio, sino un jardinero-... Esto es válido incluso literalmente, porque el motivo principal de esta elevación del pabellón central era que en su solar en el Hyde Park se hallaban unos olmos espléndidos que ni los londinenses ni el mismo Paxton querían talar. Al incluirlos en su inmenso edificio de cristal, como antes hizo en Chatsworth con las plantas tropicales, confirió a su edificio, de una manera casi inconsciente, un valor arquitectónico mucho mayor>. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 62. [F 4, 2]

Como arquitecto enfrentado a ingenieros y constructores, Viel público su áspera y amplia polémica contra el cálculo de estructuras metálicas bajo el título. *De l'impuissance des mathématiques pour assurer la solidité des bâtiments* [De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios], París, 1805. [F 4, 3]

De los pasajes, en particular en cuanto construcciones de hierro, se puede decir <El componente más esencial... es su cubierta. Incluso la raíz misma del término “*balle*” se deriva de ahí. Es una estructura sobre el espacio, y no a su alrededor; las paredes laterales están, por decirlo así, “ocultas”. Precisamente esto último se aplica en especial a los pasajes, cuyas paredes sólo secundariamente funcionan como paredes de *balle*, pues en primer lugar cumplen la función de muros o fachadas de las casas. La ella es de A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, (Esslingen, 1907), p. 69. [F 4, 4]

El pasaje en cuanto la construcción en hierro permanece en el umbral de la gran superficie. Es ésta la razón decisiva de lo <pasado de moda> de su aspecto. Ocupa así una posición híbrida bastante análoga a la de la iglesia barroca: <”balles” abovedados que sólo albergan capillas como extensión de su propio espacio, más ancho que nunca. En la medida en que el espacio de las iglesias quiere ser algo más que un espacio de reunión, en tanto que ha de albergar el pensamiento de lo eterno, el interior, indiviso, sólo habrá de satisfacerle si la altura sobrepaja a la anchura>. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 74. Dándole ahora la vuelta, se puede decir que en esta sucesión de mercancías que es el pasaje perdura algo sagrado, un resto de la nave eclesial. Desde un punto de vista funcional, está ya en el terreno de la gran superficie, pero arquitectónicamente permanece aún en el antiguo <balle>. [F 4, 5]

La Galería de las Máquinas, de 1889, fue demolida en 1910 <por sadismo artístico> [F 4, 6]

Constitución histórica de la gran superficie: <El Palais Royal francés toma la “galería” del palacio italiano del primer Renacimiento, la cual, como en la “galería de Apolo” del Louvre y en la “Galería de los Espejos” de Versalles, se convierte en el símbolo mismo de la majestad... / Su nueva marcha triunfal en el siglo XIX se reinicia, ante todo bajo el signo de la pura utilida, con los “balles” de almacenes, mercados, talleres y fábricas; son las estaciones ferroviarias, y sobre todo las exposiciones, las que la elevan a cimas artísticas. La necesidad de una superficie sin divisiones siempre es tan grande en ellas, que los abovedamientos de piedra y las cubiertas de madera apenas pueden satisfacerla. En el gótico los muros crece hasta fundirse con la cubierta; en los *balles* de hierro del tipo... del *balle* de las Máquinas en París, la cubierta se prolonga sin interrupción alguna sobre el muro>. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, pp. 74-75. [F 4 a, 1]

Nunca antes tuvo tanta importancia la escala de <lo más pequeño>. También de lo más pequeño de un conjunto, lo <poco>. Son escalas que ya habían alcanzado validez en las construcciones de la técnica y de la arquitectura mucho antes de que la literatura adoptase el ademán de adaptarse a ellas. En el fondo se trata de la más temprana manifestación del principio del montaje. Sobre la construcción de la torre Eiffel: <Enmudece aquí por consiguiente la capacidad plástica a favor de una inmensa tensión de energía espiritual, que condensa la energía inorgánica del material en las formas mas pequeñas y efectivas, uniéndolas unas con otras del modo mas efectivo... Cada una de las 12.000 piezas de metal está hecha con una precisión milimétrica, cada uno de los dos millones y medio de remaches... En esta fábrica no sonaba golpe alguno de maza que hubiera de arrancar la forma al a piedra; dominaba allí el pensamiento sobre la fuerza muscular;

delegada en seguros caballetes y grúas>. A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 93. ■ Precursores ■ [F 4 a, 2]

<Haussmann no supo tener lo que podría llamarse una política de las estaciones... A pesar de unas palabras del emperador que había bautizado las estaciones como las nuevas puertas de París, el desarrollo continuo de los ferrocarriles sorprendió a todo el mundo, superó las previsiones... no se supo salir de un empirismo sólo atento al día.> Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, 1926, p. 419. [F 4 a, 3]

Torre Eiffel. <Saludaba al principio con una protesta unánime, ha seguido siendo igual de fea, pero ha sido útil para el estudio de la telegrafía sin hilos... Se ha dicho que esta Exposición había marcado el triunfo de la construcción en hierro. Mas justo sería decir que ella ha marcado su fracaso>. Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, pp. 461-1462. [F 4 a, 4]

<Hacia 1878 se creyó encontrar la salvación en la arquitectura de hierro: las aspiraciones verticales, como habla M. Salomon Reinach, el predominio de los vacíos y la ligereza del armazón aparente hicieron esperar que naciera un estilo en donde reviviría lo esencial del genio gótico, rejuvenecido gracias a un espíritu y a los nuevos materiales.> Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, p. 464. [F 4 a, 5]

Béranger: <El único reproche que hace al régimen de Luis Felipe es haber metido a la República en un caldeado invernadero. Franz Diederich, <Victor Hugo>, *Die Neue Zeit* XX, 1, Stuttgart, p. 648. [F 4 a, 6]

<El camino que va de la primera locomotora estilo imperio hasta la forma completamente objetiva que tiene hoy, caracteriza todo un desarrollo.> Joseph Aug. Lux, <Maschinerästhetik> [<Estñetica de las máquinas>, *Die Neue Zeit* XXVII, 2 (1909), Stuttgart, p. 439. [F 4 a, 7]

<Los hombres de mayor sensibilidad y sentido artístico han lanzado desde el altar del arte maldición tras maldición sobre los ingenieros de construcción. Basta pensar en Ruskin.> A. G. Meyer, *Construcciones en hierro*, Esslingen, 1907, p. 3. [F 5, 1]

En torno a la concepción artística del Imperio. Sobre Daumier: <Era un completo entusiasta de la estimulación muscular... Pero el público en el que soñaba tenía otras proporciones distintas a las de esta sociedad... indigna y mezquina. Daumier suspiraba por un entorno social que, de modo semejante a la antigua Grecia, ofreciera a los hombres una base sobre la que pudieran alzarse, como sobre un pedestal, en su enérgica belleza... Al contemplar al burgués bajo el punto de vista de tales presupuestos... no pudo menos que originarse una grotesca desfiguración. De este modo, la caricatura de Daumier fue el resultado casi involuntario de una aspiración que se esforzó en vano por sintonizar con la opinión pública burguesa... En 1835, un atentado al rey del que se culpó a la prensa, ofreció... la oportunidad de... cortar el atrevimiento de ésta. La caricatura política fue imposible... Por eso los dibujos sobre abogados que hizo en esa época...sobrepujan a todos los demás en fogosidad y desenfreno. El juzgado es ya el único lugar en el que se pueden desatar las luchas con toda su excitación. Los abogados son las únicas personas a las que concedió una acentuada retórica muscular, una pose dinámica conforme a la profesión, una detallada fisonomía corporal>. Fritz Th. Schulte, <Honoré Daumier>, *Die Neue Zeit*, XXXII, I, Stuttgart, pp. 833-835. [F 5, 2]

El fracaso en la construcción de *Les Halles* por Baltard, en 1853, se debe a la misma infeliz combinación de obra de fábrica y hierro que aparece en el primitivo proyecto del palacio de exposiciones de Londres en 1851, obra del francés Houreau. Los parisinos llamaron a la construcción de Baltard, que luego fue demolida, <le fort de la Halle>. [F 5, 3]

Sobre el Palacio de Cristal con los olmos en su centro: <Debajo de estas bóvedas de vidrio, gracias a los toldos, a los ventiladores y a las fuentes surgentes se disfrutaba de un delicioso fresco. “Uno podría creerse, decía un visitante, debajo de las ondas de algunos ríos fabulosos, en el palacio de cristal de un hada o de una náyade”> A. Denny, *Essoi historique* (sur les expositions universelles de Paris) [Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París], París, 1907, p. 40. [F 5, 4]

<Tras la clausura de la Exposición de Londres, en 1851, se preguntaron en Inglaterra en que iba a convertirse el Cristal-Palace. Pero una cláusula inserta en el acto de concesión del terreno exigía... la demolición... del edificio: la opinión pública fue unánime al pedir la abrogación de aquella cláusula... Los periódicos estaban llenos de propuestas de todas clases, distinguiéndose muchas por su excentricidad. Un médico quiso hacer un hospital; otro un establecimiento de baños... Alguien dio la idea de una biblioteca gigantesca. Un inglés, llevando al exceso la pasión por las flores, insistió en que todo el edificio se convirtiera en un parterre.> A. S. de Doncourt, *Les expositions universelles* [Las exposiciones universales], Lille/París, (1889), p. 77. Cfr. F 6 a, 1. La Bolsa podía *representarlo* todo, el Palacio de Cristal podía *usarse* para todo. [F 5 a, 1]

<La ebanistería en hierros huecos... rivaliza, no sin ventaja, con la ebanistería en madera. Los mobiliarios en hierro hueco, pintados al horno... esmaltados de flores, o en imitación de madera con incrustaciones son galanos y bien preparados a la manera de las partes altas de las puertas de Boucher.> Édouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l'industrie Française* [París inventor. Fisiología de la industria Francesa], París, 1844, pp. 92-93. [F 5 a, 2]

La plaza situada frente a la estación du Nord se llamó en 1860 plaza de Rouboix. [F 5 a, 3]

En los grabados de la época, los caballos cruzan apresuradamente las plazas frente a las estaciones ferroviarias; llegan diligencias entre nubes de polvo. [F 5 a, 4]

Título de un grabado de madera que representa un catafalco en la estación du Nord <Últimos honores rendidos a Meyerbeer en París en la estación de ferrocarril del norte>. [F 5 a, 5]

Espacios de fábrica con galerías altas y escaleras de caracol de hierro en el interior. Los primeros folletos y carteles de propaganda gustan de presentar en sección, como una casa de muñecas, los espacios dedicados a la fabricación y a la venta, que a menudo se encuentran en el mismo edificio. Así en un folleto de Chaussures Pinet de 1865. No es

raro ver estudios como los de los fotógrafos, con estores móviles en la claraboya, Sala de las Estampas. [F 5 a, 6]

La torre Eiffel: <Es significativo que la más famosa construcción de nuestro tiempo, en medio de todo su gigantismo... cause el efecto de una figurilla de porcelana. Ello se debe... a que la baja sensibilidad artística de la época sólo era capaz de pensar en el espíritu de la pintura de género y de la técnica de filigrana>. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* [*Historia de la cultura contemporánea*], III, Múnich, 1931, p. 363. [F 5 a, 7]

<Michel Chevalier puso un poema sus sueños sobre el nuevo templo;
“Te dejaré ver mi templo, dijo el señor Dios

.....
Las columnas del templo
Eran conjuntos

De columnas huecas de hierro fundido
Eso era el órgano del nuevo templo

.....
El amazon era de hierro de acero de fundición
De cobre y de bronce

El arquitecto había colocado sobre las columnas
Algo así como un instrumento de cuerda sobre un instrumento de viento

.....
El templo proporcionaba a cada instante del día
Sonidos de una nueva armonía
La flecha se elevaba como un pararrayos
Iba en las nubes
A buscar la fuerza eléctrica
La tormenta la hinchada de vida y de tensión

.....
En la cima de los minaretes
El telégrafo agitaba sus brazos
Y en cualquier parte le daba
Buenas noticias al pueblo”.>

Henry-René D’Allemagne, *Les Saint-Simoniens 1827-1837* [Los sansimonianos. 1827-1837], París, 1930, p. 308. [F 6, 1]

El <rompecabezas chino>, que aparece en el Imperio, delata el progresivo despertar del sentido que tien el siglo para la construcción. Las tareas que se proponen en aquellas hojas modelo como partes esgrafiadas de una representación paisajística, arquitectónica o figurativa, son una primera intuición del principio cubista en la plástica. (Comprobar si en una representación alegórica de la Sala de las Estampas el rompecabezas sustituye al caleidoscopio, o es al revés.) (Cfr: ilustración 5) [F 6, 2]

París a vista de pájaro –Notre-Dame de París, I, 3^{er} libro –concluye su panorama sobre la historia arquitectónica de la ciudad con una caracterización del presente que culmina en la descripción del bajo valor

arquitectónico de la Bolsa. La importancia del capítulo queda subrayada por la nota añadida a la edición definitiva (1832), en la que el autor dice: <el autor desarrolla en uno de estos capítulos, acerca de la decadencia actual de la arquitectura y acerca de la muerte, según él actualmente casi inevitable, de este arte-rey, una opinión desgraciadamente muy arraigada en él y muy reflexiva>. Victor Hugo, CEuvres complètes Roman [Obras completas. Novela], 3, París, 1880, p. 5. [F 6, 3]

Antes de haberse decidido por el Palacio de la Industria, se aprobó un proyecto que preveía, siguiendo el modelo del Palacio de Cristal, cubrir una parte de los Campos Elíseos, incluyendo los árboles. [F 6, 4]

Victor Hugo en Notre-Dame de París sobre la Bolsa: <Si la regla es que la arquitectura de un edificio esté adaptado a su destino... uno no podría maravillarse suficientemente de un monumento que puede ser indiferentemente un palacio de rey, y una cámara de los comunes, un ayuntamiento, un colegio, un picadero, una academia, un depósito, un tribunal, un museo, un cuartel, un sepulcro, un templo, un teatro. Mientras tanto es una Bolsa... Es Bolsa en Francia, como hubiera sido templo en Grecia... Tenemos esa columnata que circunda el monumento, bajo la cual, en los grandes días de solemnidad religiosa, puede desarrollarse majestuosamente la teoría de los agentes de cambio y de los corredores de comercio. Allí hay sin ninguna duda soberbios monumentos. Juntemos muchas bellas calles, divertidas y variadas, como la calle Rivoli, y no desespero de que París, vista desde un globo, no presente un día... la riqueza de líneas... la diversidad de aspectos, un no sé qué... inesperado por lo bello, que caracteriza a un tablero>. Victor Hugo, CEuvres complètes. Romans [Obras completas. Novela], 3, París, 1880, pp. 206-207 (Notre-Dame de París) [F 6 a, 1]

Palacio de la Industria: <Estamos asombrados por la elegancia y la ligereza del armazón de hierro; el ingeniero... M. Barrault dio pruebas de tanta habilidad como gusto. En cuanto a la cúpula de vidrio... su disposición carece de gracia, y la idea que recuerda... es... la de una campana inmensa. La industria estaba en un invernadero cálido... A cada lado de la puerta se habían situado dos soberbias locomotoras con sus tenderes>. Este último montaje seguramente con motivo de la entrega final de premios el 15 de noviembre de 1855. Louis Enault, <Le palais de l'industrie> [El palacio de la industria] [París el les Parisiens au XIX^e siècle [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856, pp. 313 y 315]. [F 6 a, 2]

Extractos de Charles-François Viel, *De la incapacidad de las matemáticas para garantizar la estabilidad de los edificios*, París, 1805: Viel distingue entre la disposición y la construcción; reprocha a los jóvenes arquitectos, ante todo, sus deficientes conocimientos de la primera. Responsable de ello es para él <La nueva dirección que la instrucción pública de este arte ha experimentado en medio de nuestras tormentas públicas> [p. 9]. <En cuanto a los geómetras que ejercen la arquitectura, en lo que respecta a la invención y a la construcción, prueban la nulidad de las matemáticas para la ordenación, y su impotencia para la salidez de los edificios.> [P. 10] <Las matemáticas... pretenden haber... reunido la audacia con la salidez. Sólo bajo el imperio del álgebra esas dos palabras pueden encontrarse.> (P. 25. Comprobar si esta frase es irónica o para él el álgebra se contrapone a la matemática.) El autor critica los

puentes del Louvre y de la Cité (ambos de 1803) siguiendo los principios de Leon Battista Alberti. [F 6 a, 3]

Según Viel, hacia 1730 se levantaron los primeros puentes siguiendo principios constructivos. [F 7,1]

En 1855 se construyó a un ritmo vivo –para poder inaugurar la exposición universal –el Hôtel du Louvre. <Por primera vez los empresarios habían recurrido a la luz eléctrica con el fin de doblar a labor del día; se habían producido retrasos inopinados; se salía de la famosa huelga de los carpinteros, que mató el maderaje en París: también el Louvre ofrece la particularidad bastante rara de casar en su estructura los paneles de madera de las viejas casas con las planchas de hierro de las construcciones modernas.> V^{to} G. d’Avenel, <Le mécanisme de la vie moderne. I: Les grands magasins [< El mecanismo de la vida moderna. I: Los grandes almacenes>] (Revue des deux mondes, 15 de julio de 1894, p. 340). [F 7, 2]

<Los vagones de los trenes tienen al principio el aspecto de las diligencias, los autobuses el de los ómnibus, las farolas eléctricas el de las arañas de gas y el de las lámparas de petróleo.> León Pierre-Quint. <Signification du cinéma> [<Significado del cine>] (L’art cinématographique [El arte cinematográfico], II, París, 1927, p. 7). [F 7, 3]

Sobre la hegemonía de Schinkel: La parte de la construcción que se asienta en el lugar, los cimientos, que son la verdadera sede de la invención... aparecen como un vehículo. Conducen hasta allí ideales arquitectónicos que sólo son “practicables” de esa manera. Carl Linfert, Vom Ursprung groser Baugedanken [El origen de las grandes ideas arquitectónicas] (*Frankfurter Zeitung*, 9 de enero de 1936). [F 7, 4]

Sobre la exposición universal de 1889: <Se puede decir de esta solemnidad que, por encima de todo, ha sido la glorificación del hierro...Después de haber aceptado dar, a los lectores del Correspondant, algunos resúmenes generales acerca de la industria, o a propósito de la Exposición del Campo de Marie, hemos escogido como tema las Construcciones metálicas y los Ferrocarriles>. Albert de Lapparent, El siglo del hierro, París, 1890, pp. VII-VIII. [F 7, 5]

Sobre el Palacio de Cristal: <El arquitecto Paxton y los empresarios Fox y Henderson habían resuelto sistemáticamente no emplear piezas de grandes dimensiones. Las más pesadas eran vigas ahuecadas en fundición, de 8 metros de longitud, de las que ninguna sobrepasaba el peso de una tonelada... El principal mérito consistía en la economía... Por otro lado, la ejecución había sido notablemente rápida, todas las piezas eran de las que las fábricas podían entregar en breve plazo>. Albert de Lapparent, *El siglo del hierro*, París, 1890, p. 59. [F 7, 6]

Lapparent distingue dos clases de construcciones en hierro: las construcciones en hierro con revestimiento de piedra y las auténticas construcciones en hierro. Entre las primeras cita las siguientes <Labrouste... en 1868... entregaba al público la sala de trabajo de la Biblioteca Nacional... Es difícil imaginar nada más satisfactorio ni más armonioso que esta sala de 1.156 metros cuadrados, con sus nueve cúpulas adosadas, reposando, mediante arcos de hierro en crucero, sobre dieciséis ligeras columnas de fundición, de las cuales doce estaban aplicadas contra los muros, mientras que cuatro completamente

aisladas cargan sobre el suelo mediante pedestales al mismo modo. Albert de Lapparent *El siglo del hierro*, París, 1890, pp. 56-57. [F 7 a, 1]

El ingeniero Alexis Barrault, que construyó junto con Viel el Palacio de la Industria de 1855 era hermano de Emile Barrault. [F 7 a, 2]

De 1779 es el primer puente de hierro colado (por Coalbrookdale); en 1788 la sociedad inglesa de las artes distingue a su constructor con la medalla de oro. <Así como, por otra parte, fue en 1790 cuando el arquitecto Louis terminó en París el almacén de hierro forjado del Théâtre-François, está permitido verdaderamente decir que el Centenario de las construcciones en metal coincide casi exactamente con el de la Revolución Francesa.> Albert de Lapparent, *El siglo del hierro*, París, 1890, pp. 11-12. [F 7 a, 3]

París 1822, una huelga de la construcción en madera. [F 7 a, 4]

Una litografía sobre el rompecabezas chino: *El triunfo del Caleidoscopio*, o la Tumba del Juego Chino. Un chino tumbado con un rompecabezas. Sobre él ha puesto un pie una figura femenina. En una mano lleva un caleidoscopio, en la otra un papel o una cinta con figuras de caleidoscopio. Sala de las Estampas (fechado en 1818) (Cfr: ilustración 6.) [F 7 a, 5]

<La cabeza gira y el corazón se encoge cuando, por primera vez, se recorren esas casas de hadas, donde el hierro y el cobre relumbrantes, pulidos, parecen valerse por sí mismos, tienen el aire de pensar, de querer, mientras que el hambre pálido y el débil es el humilde servidor de esos gigantes de acero.> J. Michelet, *Le peuple* [El pueblo], París, 1846, p. 82. El autor no teme en ningún momento la preponderancia de la producción industrial. Parece más bien el portavoz del individualismo del consumidor: <Ahora cada hombre... quiere ser él mismo; por consiguiente debe hacer menos caso de los productos fabricados en serie, sin individualidad que responda a la suya>, loc. cit., p. 78 [F 7 a, 6]

<Vialle-le-Duc (1814-1879) muestra que los arquitectos de la Edad media fueron también sorprendentes ingenieros y arquitectos.> Amédée Ozenfant, <La peinture murale> [<La pintura mural>] [Encyclopédie Française, XVI, Arts et littératures dans la société contemporaine [Enciclopedia francesa, XVI, Artes y literaturas en la sociedad contemporánea], I, p. 70, 3] [F 8, 1]

Protesta contra la torre Eiffel: <Nosotros, escritores, pintores, escultores, arquitectos, venimos... a protestar... en nombre del arte y de la historia francesa, amenazados, contra la erección en pleno corazón de nuestra capital de la inútil y monstruosa Torre Eiffel... que aplasta con su bárbara masa Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, la torre Saint-Jacques, todos esos monumentos humillados, todas nuestras arquitecturas pisoteadas>. Cit. en Louis Chéronnet, <Les trois grand-mères de l'exposition> [Las tres abuelas de la exposición] (Vendredi, 30 de abril de 1937). [F 8, 2]

En la Harmoniehalle de Musard, en bulevar de Montmartre, al parecer crecieron algunos árboles. [F 8, 3]

<Fue en 1783, en la construcción del Théâtre-François, cuando fue empleado el hierro por primera vez en gran cantidad por el arquitecto Louis. Nunca tal vez se llevó a cabo

de un trabajo tan audaz. Cuando en 1900 se reconstruyó el teatro después de su incendio, para la misma cubierta se usó un peso de hierro cien veces superior al que usó el arquitecto Louis. La construcción en hierro a dado una serie de edificios de los que la Sala de Lectura de la Biblioteca Nacional de Labrouste es el primero y uno de los mejores ejemplos... Pero el hierro necesita un mantenimiento costoso... La exposición de 1889 fue el aparente triunfo del hierro...; en la Exposición *Françoise* [La enciclopedia francesa], XVI, 16-68, 6-7 (Auguste Perret, <Les besains collectifs et l'architecture> [<Las necesidades colectivas y la arquitectura>]). [F 8, 4]

El triunfo del hierro al descubierto en la época de la pintura de género. Se comprende que... debido al entusiasmo por la tecnología de las máquinas y por la fe en la solidez insuperable de sus materiales, se utilice por doquier el calificativo de “férreo” o “de hierro” cuando... se quiere evidenciar sensiblemente la fuerza y lo inquebrantable; férreas son las leyes de la naturaleza, al igual que más tarde “la marcha de los batallones obreros”; férrea es... la unificación del Reich... y de hierro... el canceller mismo. Dolf Sternberger, *Panorama*, Hamburgo, 1938, p. 31. [F 8, 5]

El balcón de hierro. En su forma más estricta, el edificio posee una fachada completamente lisa... La articulación sólo se consigue mediante la puerta y las ventanas. La ventana francesa es sin excepción, incluso en los edificios más humildes, *porte-fenêtre*, prolongándose hasta el suelo... Esto hace necesaria la reja, que en los edificios más humildes son simples barrotes de hierro, en los más ricos una obra de forja... Alcanzando un cierto punto, se vuelve adorno... Contribuye también a la articulación, subrayando... la línea inferior de las ventanas. Y cumple ambas funciones sin sobresalir del plano de la fachada. Dado el gran volumen de edificación propio del edificio moderno, que posee una gran anchura, esta disposición no satisfizo a los arquitectos. Su lógica exigía encontrar expresión para la tendencia siempre creciente hacia la horizontalidad de las cosas... Y encontraron el modo de hacerlo retomando el enrejado tradicional. Pusieron en una o dos plantas un balcón ocupando todo el ancho de la fachada, muy característico por el color negro de su enrejado, que causa un efecto imponente. Estos balcones... se hicieron siempre muy estrechos hasta el final de este período arquitectónico, y si con ellos se suprime la austeridad de la superficie, lo que se podría llamar el relieve de la fachada sigue siendo muy escaso y no consigue eliminar – al igual que ocurre con el ornamento plástico, también muy plano- el efecto del muro. Cuando los edificios son contiguos, estos balcones de rejería se unen entre sí subrayando la impresión de la fachada que da a la calle, que por otra parte se acentúa, porque incluso en los pisos superiores que se emplean como oficinas, no... se fijan letreros, sino que se aprovechan las tradicionales letras doradas en *antiqua* que, bien distribuídas entre la rejería, producen cierto efecto decorativo. Fritz Stahl, *París* [París], Berlin, (1929), pp. 18-19. [F 8 a]

G

[EXPOSICIONES, PUBLICIDAD, GRANDVILLE]

<Si cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, profese tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos harán rodar té y chocolate;

Los corderos asados brincarán en la llanura,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Seno;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
Con mendrugos fritos triturados alrededor,
Los árboles producían manzanas en compota,
Y se recolectarán carricoches y botas;
Se nadará en vino, lloverán pollos,
Y del cielo caerán los patos con nabos.>

Ferdinan Langlé y Emile Vanderbuch, Louis-Branze y el sansimoniano. Parodia de Luis XI [Teatro del Palais-Royal, 27 de febrero de 1832]
Cit. en Theodore Muret, *L'histoire por le théâtre*
1789-1851 [La historia a través del teatro. 1789-1851], III, París, 1865, p. 191.

Música como la que se oye en el piano de cola
de anillo de Saturno.

Hector Berlioz, *A travers chants* [*A través de cantos*]. Edición alemana autorizada de Richard Pohl, Leipzig, 1864, p. 104 (*Beethoven en el anillo de Saturno*).

Bajo la perspectiva europea, las cosas se veían así: en todas las manufacturas, desde la Edad Media hasta el comienzo del siglo XIX, el desarrollo de la técnica fue mucho más lento que el del arte. El arte podía tomarse mucho tiempo para familiarizarse con los procedimientos técnicos. El cambio en este estado de cosas, que se inicia en 1800, le marcó un ritmo al arte, y cuanto más frenético se hizo este ritmo, tanto mayor fue la hegemonía de la moda en todos los terrenos. Llegamos así a la situación actual: se divisa la posibilidad de que el arte ya no encuentre tiempo para integrarse de algún modo en el proceso técnico. La publicidad es el ardid con el que los sueños se imponen a la industria. [G 1, 1]

En los marcos de los cuadros que cuelgan del comedor se prepara la incursión de los anuncios de licores, del cacao van Houten, de las conservas Amieux. Se puede decir, naturalmente, que donde más perduró el confort de los comedores burgueses fue en los pequeños cafés, etc; pero quizá también se puede decir que el espacio de los cafés, donde cada metro cuadrado y cada hora se pagan con más puntualidad que en un bloque de alquileres, surgió de éstos. La vivienda que se convirtió en café es un jeroglífico con el título: ¿dónde se esconde aquí el capital? [G 1, 2]

La obra de Grandville son los libros sibilinos de la publicidad. Todo lo que aparece en ella bajo la forma primitiva de la broma, de la sátira, alcanza como publicidad su verdadero despliegue. [G 1, 3]

Folleto de un comerciante textil parisiense de los años treinta: <Señoras señores/ Les suplico que echen una indulgente mirada a las siguientes observaciones: el deseo que tengo de contribuir a su salvación eterna me lleva a dirigírselas. Permitanme atraer su atención hacia el estudio de las Sagradas Escrituras, así como hacia la extrema

moderación de los precios que he sido el primero en introducir en mis artículos de géneros de punto, en mis algodones, etc. Calle Pavé-Saint-Souvenir, 13> Eduard Kroloff, *Schilderungen aus Paris* [*Descripciones de París*], II, Hamburgo, 1839, p. 57. [G 1, 4]

Superposición y publicidad. En el Palais Royal, entre las columnas del piso superior, acaba por llamarme la atención un cuadro al óleo, de tamaño natural, que representa con colores muy vivos a un general francés en uniforme de gala. Saco mi monóculo para observar de cerca el motivo histórico representado, y mi general está sentado en un sillón extendiendo un pie desnudo al callista arrodillado ante él, que le lima los callos. J. F. Reichardt, *Ventraute Briefe aus Paris* [*Cartas íntimas desde París*], I, Hamburgo, 1805, p. 178. [G 1, 5]

En 1861 apareció en los muros de Londres el primer cartel litográfico: mostraba la espalda de una mujer blanca que, muy ceñida en un chal, había alcanzado a toda prisa el último peldaño de una escalera y, volviendo a medias la cabeza, el dedo en los labios, entreabría una pesada puerta por donde se adivinaba el cielo estrellado. Así anunció Wilki Collins su nuevo libro, una de las mejores novelas policíacas, *La mujer de blanco*. Cfr. Talmeyr, *La cité du sang* [*La ciudad de la sangre*], París, 1901, pp. 263-264. [G 1, 6]

El significativo que el *Jugendstil* fracasara en el interior, y por tanto también en la arquitectura, pero encontrara a menudo, como cartel, soluciones muy felices para la calle. Los confirma por completo la aguda crítica de Behne: <El *Jugendstil* no fue en absoluto ridículo en sus intenciones originales. Quería una renovación, porque conocía bien las singulares contradicciones entre la imitación del arte renacentista y los nuevos métodos productivos, condicionados por las máquinas. Pero se fue haciendo ridículo por creer que podía solucionar las inmensas tensiones objetivas sobre el papel, o en el taller>. ■ Interior ■ Adolf Behne, *Neues Wohnen – Neues Bauen* [*La nueva vivienda – La nueva arquitectura*], Leipzig, 1927, p. 15. Y es que, en conjunto, vale desde luego para el *Jugendstil* la ley del esfuerzo contraproducente. Pues la salida auténtica de una época tiene la estructura del despertar, lo cual se muestra también en que esa salida es gobernada enteramente por la astucia. Con astucia, no sin ella, es como logramos salir del ámbito de los sueños. Pero hay también una salida falsa; su signo es la violencia. Ella condenó desde el principio el *Jugendstil* al fracaso. ■ Estructura de los sueños ■ [G 1, 7]

Decisivo significado central de la publicidad: <No existen... buenos carteles, más que en el dominio de la futilidad, de la industria o de la revolución>. Maurice Talmeyr, *La ciudad de la sangre*, París, 1901, p. 277. El mismo pensamiento con el que aquí en la primera época, el burgués intuye la tendencia de la publicidad: <La moral, en suma, en el cartel, no

está nunca donde está el arte, el arte no está nunca donde está lo moral, y nada mejor determina el carácter del cartel>. Talmeyr, (La ciudad de la sangre), p. 275 [G 1, 8]

Cómo determinados modos de representación, escenas típicas, etc., comienzan en el siglo XIX a <irisar> en la publicidad, y también en lo obsceno. El estilo nazareno, como también el de Mackart, tienen sus parientes litográficos, en negro o incluso en color, en el terreno de la gráfica obscena. Vi una lámina que a primera vista podría haber representado el baño de Sigfrido en la sangre del dragón: la verde soledad del bosque, el manto púrpura del héroe, la carne desnuda, la superficie del agua; era la complicadísima caricia de tres cuerpos, y se parecía a a portada de una revista juvenil barata. Ése es el lenguaje cromático de los carteles que florecieron en los pasajes. Cuando nos enteramos de que allí colgaron los retratos de famosas bailarinas de cancan como Rigolette y Frichette, tenemos que imaginárnoslos coloreados de esa manera. En los pasajes son posibles colores falsos; que los husos sean rojos y verdes no extraña a nadie. La madrastra de Blancanieves tenía uno, y cuando el huso no había surtido efecto, allí estaba la bella manzana para lograrlo, mitad roja mitad verde veneno, como los afilados husos. Por doquier desempeñan un papel los guantes de colores, pero sobre todo los largos y negros, de los que tantas, tras Yvette Guilbert, esperaron la dicha, ojalá se la traigan a Marga Lion. Y las medias forman, junto a la mesa de un mostrador, un etéreo puesto de carne. [G 1 a, 1]

La poesía de los surrealistas maneja palabras como nombres de firmas comerciales, y sus textos son en el fondo folletos publicitarios de empresas que aún no se han establecido. Hoy anidan en los nombres de las firmas comerciales las fantasías que antaño se creían acumuladas en el tesoro de los términos <poéticos>. [G 1 a, 2]

En 1867 un tapicero pega sus carteles en los pilares de los puentes [G 1 a, 3]

Hace muchos años vi en el suburbano un cartel que, si en este mundo las cosas fueran como debieran, habría encontrado admiradores, historiadores exágetas y copistas tanto como cualquier gran poesía o cuadro. Y de hecho era ambas de estas cosas. Pero, como puede ocurrir a veces con las impresiones muy profundas e inesperadas, el *shock* fue tan violento, la impresión si así puedo decirlo, me golpeó con tanta virulencia, que rompió el suelo de la conciencia, quedando largos años en algún lugar de la oscuridad, inhallable. Solo sabía que se refería a la <Sal Bullrich>, y que el establecimiento original de este condimento era un pequeño sótano en la Flottwellstrass por donde pasé muchos años con la tentación de bajar y

preguntar por el cartel. Entonces llegué una tarde gris de domingo a ese Moab nórdico construido espectralmente como para este momento del día, con el que ya me había topado hace cuatro años cuando tuve que liquidar en la Lützowstrasse los derechos de aduana de una ciudad de porcelana china que me había hecho traer de Roma, pagando según el peso de sus edificios esmaltados. Esta vez ciertas señales presagiaban ya de camino que iba a ser una tarde importante. Y fue así como acabó con la historia del descubrimiento de un pasaje, una historia demasiado berlinesa como para contarla en este espacio parisino de recuerdo. Pero antes me paré con mis dos bellas acompañantes delante de una modesta taberna con un mostrador animado por varios letreros. Uno de ellos era <Sal Bullrich>. No contenía más que la palabra, pero alrededor del letrero se formó de pronto y sin esfuerzo ese paisaje desértico del primer cartel. Lo tenía otra vez. Éste era su aspecto: en el primer plano del desierto, avanzaba un coche de carga tirado por caballos. Estaba lleno de sacos con el nombre de <Sal Bullrich>. Uno de esos sacos tenía un agujero, y por él se derramaba la sal, que había dejado ya un reguero en el suelo. Al fondo de este pasaje dértico, dos postes sostenían un gran letrero con las palabras <Es la mejor>. ¿Y qué hacía el rastro de sal a lo largo del camino por el desierto? Formaba letras, que componían una palabra, la palabra <Sal Bullrich>. ¿No era la armonía preestablecida de un Leibniz mero juego de niños frente a esta agudísima predestinación ensayada en el desierto? ¿Y no se escondía en este cartel una parábola de cosas que en esta vida terrestre aún nadie ha experimentado? ¿Una parábola de la cotidianidad de la utopía? [G 1 a, 4]

<Y así, la mencionada “Chausée d’Antin” anunció hace poco en metro sus nuevas adquisiciones. Unos dos millones de metros de *barège*, unos cinco millones de metros de *grénadine* y de *popeline*, y unos tres millones de metros de otros géneros, en total cerca de once millones de metros de productos manufacturados. “Todos los ferrocarriles franceses”, observó entonces el “Tintamare” después de recomendar la “Chausée d’Antin a sus lectoras como el “primer almacén del mundo” y también como el “más serio”, “no llegan a sumar en conjunto diez mil kilómetros, o sea, diez millions de metros. Ese *solo* almacén podría por tanto cubrir con su género, formando una carpa, todas las vías ferroviarias de Francia, “lo que por otra parte sería muy agradable durante el calor veraniego”. Tres o cuatro establecimientos parecidos airean cifras semejantes, de manera que, juntando todo el género, no sólo se podría cubrir... París con un gran alpende, sino todo el Departamento del Sena, “lo cual sería también muy agradable en caso de lluvia”. ¿Cómo consiguieron los almacenes (esta pregunta le surge a uno espontáneamente) recibir y acumular tan enormes cantidades de mercancía? La respuesta es muy simple y además muy lógica, a saber: cada establecimiento es siempre más grande que el anterior.

Se escucha decir: “*La ciudad de París, el mayor gran almacén de la capital*”, -Las ciudades de Francia, el mayor gran almacén del Imperio”. – La Chaussée d’Antin, el mayor gran almacén de Europa”, -La esquina de la Calle, el mayor gran almacén del mundo”, -“Del mundo”: por tanto no hay en toda la tierra otro mayor; ese debería ser sin duda el límite. Pero no; aún faltan “Los grandes almacenes del Louvre”, y éstos se titulan “Los mayores grandes almacenes del universo”. ¡Del universo!, contando seguramente a Sirio, e incluso quizá a las “remotas estrellas dobles” que menciona Alexander von Humboldt en su “Kosmos”.

Resulta aquí palmaria la relación entre Grandville y el anuncio comercial capitalista que se avecina.

Lebende Bilder aus dem modernen París [Estampas vivas del moderno París], 4 vols., II, Colonia, 1863-1866, pp. 292-294. [G 2, 1]

<Pues bien, príncipes y Estados: haced acopio de riquezas y fuerzas para volver a encender con fuerza unánime, a la manera de la iluminación de gas, volcanes hace mucho extinguidos, [de cuyos cráteres, aunque cubiertos de nieve, todavía brotan chorros de inflamable hidrógeno]; altas torres cilíndricas deberían conducir a las capas altas de la atmósfera las fuentes calientes de Europa, desde donde [sirviendo como calefactores de aire] se precipitarían hacia abajo en forma de cascada, cuidando minuciosamente de no mezclarlas antes de tiempo con las aguas refrigerantes. –Colocados en las cimas formando un semicírculo, los espejos artificiales cóncavos reflejarían los rayos solares, ayudando a multiplicar convenientemente su efecto térmico sobre la atmósfera.> F. v. Brandenburg, *Victoria! Eine neue Welt! /Freudevoller Ausruf in Bezug darauf, dass auf unserm Planeten, besonders auf der von uns bewohnten nördlichen Halbkugel eine totale Temperatur-Veränderung hinsichtlich der Vermehrung der asnisohärtischen Wärme eingetreten ist ¡Victoria! / ¡Un nuevo mundo! / Exhortación cordial acerca del hecho de que en nuestro planeta, sobre todo en el hemisferio norte que habitamos, se ha producido una variación completa de la temperatura, aumentando el calor atmosférico*, segunda edición aumentada, Berlín, 1835, (pp. 4-5). ■ Gas ■

Esta fantasía de un enfermo mental ofrece, bajo el influjo del nuevo descubrimiento, un anuncio de la iluminación a gas el estilo cómico-cósmico de Grandville. Hay que analizar, sobre todo, la estrecha relación de la publicidad con lo cósmico. [G 2, 2]

Exposiciones. <Todos los campos, y a menudo también, retroespectivamente todas las épocas. Desde la agricultura, la minería, la industria, las máquinas –que se mostraban en acción-, hasta las materias

primas y los materiales elaborados, el arte y el arte industrial. Se encuentra aquí la llamativa necesidad de una síntesis prematura, propia también del siglo XIX en otros terrenos; la obra del arte total. Junto a indudables razones utilitarias, quiso que surgiera la visión del cosmos humano en su nuevo movimiento.> Sigfried Giedion *Bauen in Frankreich [La arquitectura en Francia]*, (Leipzig/Berlín, 1928), p. 37. Pero estas <síntesis prematuras> también expresan el intento de volver a clausurar una y otra vez el espacio de la existencia y del desarrollo. De impedir que <las clases se ventilen>. [G 2, 3]

Sobre la exposición de 1867, ordenada según principios estadísticos: <Rodear ese palacio circular como el ecuador, es literalmente dar la vuelta alrededor del mundo, a ello han llegado todos los pueblos: los enemigos viven en paz unos al lado de otros. Al igual que al principio de las cosas sobre el orbe de las aguas, el Espíritu divino planea sobre este orbe de hierro> L'exposition universelle de 1867 illustrée, Publication internationale autorisée par la comisión impériale [La exposición universal de 1867 ilustrada, Publicación internacional autorizado por la comisión imperial]. Tomo 2, p. 322 [Giedion, p. 41] [G 2, 4]

Sobre la exposición de 1867. Sobre Offenbach: <Durante diez años, esa vena del autor cómico y esta inspiración embriagada del músico rivalizaron entre sí en fantasía y en hallazgos para alcanzar en 1867, durante la duración de la exposición, su apogeo de hilaridad, la última expresión de su locura. El éxito, ya tan grande, de ese teatro, se convirtió entonces en delirio, algo de la que nuestras pobres pequeñas victorias de hoy no pueden dar una idea. París, ese verano, sufrió una insolación.> Del discurso académico de Henri Lovedan, 31 de diciembre de 1899. Sucesión de Meilhac. [G 2 a, 1]

La publicidad se emancipa en el *Jugendstil*. Los carteles de *Jugendstil* son grandes, siempre figurativos, de colores refinados pero sin estridencias; muestran bailes, locales nocturnos, sesiones de cine; están creados para una vida donde todo rebosa, y que las sensuales curvas del *Jugendstil* expresaron incomparablemente. *Frankfurter Zeitung*, firmado F. L. *Sobre una exposición de carteles en Mannheim, 1927* ■ Conciencia onírica ■ [G 2 a, 2]

La primera exposición de Londres reúne a todas las industrias del mundo. A raíz de ello, se funda el museo de South Kensington. La segunda exposición, en 1862, también es en Londres. Con la exposición de Múnich de 1875, el Renacimiento alemán se pone de moda. [G 2 a, 3]

Wiertz con motivo de una exposición universal: <Lo que en primer lugar choca no es lo que los hombres hacen hoy, sino lo que harán más adelante. / El genio humano comienza a familiarizarse con la potencia de la materia>. A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires [Obras literarias]*, París, 1870, p. 374. [G 2 a, 4]

Talmeyr llama al cartel <el arte de Gornorra>. La ciudad de la sangre, París, 1906, p. 286 ■ *Jugendstil* ■ [G 2 a, 5]

Las exposiciones de la industria como oculto esquema constructivo de los museos; el arte: productos industriales proyectados en el pasado. [G 2 a, 6]

Joseph Nash pintó para el rey de Inglaterra una serie de acuarelas que representan el Palacio de Cristal, en el que tuvo lugar la exposición de la industria de Londres de 1851, que es para lo que realmente se construyó este edificio. -¡La primera exposición universal y el primer edificio monumental de cristal y hierro! Con asombro se ve en estas acuarelas el esfuerzo por dotar al colosal espacio interior de un aire de cuento oriental, y, junto a los puestos de mercancías que llenaban las arcadas, se ve cómo se extendían a través de las amplias galerías grupos monumentales de bronce, estatuas de mármol y surtidores. ■ Hierro ■ Interior ■ [G 2 a, 7]

El proyecto del Palacio de Cristal procede de Joseph Paxton, jardinero mayor del duque de Devonshire, para quien había construido en Chatsworth un *conservatory* (invernadero) de cristal y hierro. Su proyecto resultaba recomendable por ser seguro contra el fuego, por su diafanidad, por la rapidez de su realización y por su bajo coste, triunfando sobre el comité. El concurso convocado al efecto había quedado desierto. [G 2 a, 8]

<Sí ¡viva la cerveza de Vienne! ¿Es originaria de la patria de lo que se reclama? De veras que no lo sé. Pero lo que no puedo ignorar es que el establecimiento es elegante y cómodo; no es la cerveza de Strasbourg... de Bavière... Es la cerveza divina... clara como el pensamiento de un poeta, ligero como una golondrina, recia y cargada de alcohol como la pluma de un filósofo alemán. Se digiere como el agua pura y refresca como la ambrosía.> Anuncio para Fontaine Bière de Vienne. Junto a la Nueva Ópera. Calle Holévy, 4, Estrasburgo 1866. *Almanach indicateur parisien* [Estrenos, 1866. *Almanaque indicador parisino*], París, 1866, p. 13. [G 2 a, 9]

<Además una nueva palabra “el reclamo”; -¿hará fortuna?> Nadar, *Quand j'étais photographe* [Cuando era fotógrafo], París, (1900), p. 309. [G 2 a, 10]

Entre la revolución de febrero y la insurrección de junio: <Todos los muros estaban cubiertos de carteles revolucionarios, que Alfred Delvau volvió a imprimir en dos gruesos tomos unos años más tarde con el título de *Murallas revolucionarias*, de modo que aún hoy se puede tener una impresión de esta notable literatura de cartel. No había palacio ni iglesia en el que no se vieran estos carteles. Nunca antes se había visto antes una cantidad tal de carteles en ciudad alguna. Incluso el Gobierno publicaba sus decretos y proclamaciones de este modo, mientras que miles de personas, mediante ellos, daban a conocer a sus conciudadanos sus opiniones sobre todo tipo de cuestiones. Conforme se acercaba la fecha de apertura de la Asamblea Nacional, más apasionado y radical era el lenguaje de los carteles... El número de vendedores callejeros aumentaba día a día: miles y miles de personas que no tenían otra cosa que hacer se dedicaron a vender periódicos>. Sigmund Engländer, *Geschichte der französischen Arbeiter-Assoziationen* [Historia de las asociaciones obreras de Francia], II, Hamburgo, 1864, pp. 279-280. [G 3, 1]

<Una pequeña pieza teatral que aquí se representa comúnmente antes de una nueva obra *El arlequín cartelero*. El cartel que anuncia la comedia se pega, en una escena realmente linda y cómica, en la vivienda de Colombia.> J. F. Reichardt, *Vertraute Briefe aus Paris* [*Cartas íntimas desde París*], I, Hamburgo, 1805, p. 457. [G 3, 2]

<Muchas casas parisinas parecen hoy decoradas al modo de traje del arlequín; es una suma de grandes trozos de papel verde, amarillo, [palabra ilegible], y rosa. Los que los pegan se disputan los muros, y llegan a las manos por una esquina. Lo más curioso es que todos estos carteles se tapan unos a otros diez veces al día> Eduard Krolloff, *Schilderungen aus Paris* [*Descripciones de París*]. II, Hamburgo, 1839, p. 57. [G 3, 3]

<Paul Siraudin, nacido en 1814, trabaja en el teatro desde 1835, una actividad que complementa desde 1860 con la de la confitería. Sus resultados, que relucen en el gran escaparate de la calle de la paix, no seducen menos que las almendras garrapiñadas, los bombones, los panes de azúcar y los dulces que se ofrecían al público en las *bluettes* teatrales de un solo acto en el Palais Royal.> Rudolf Gottschall, <Das Theater und Drama des second empire> [<El teatro y el drama de Segundo Imperio>] [En: *Unsere Zeit Deutsche Reueue Monatsschrift zum Conversationslexikon*], Leipzig, 1867, p. 933 [G 3, 4]

Del discurso académico de Coppées –*Respuesta a Heredia*, 30 de mayo de 1895 –se puede deducir que antes se veían en París una curiosa clase de letreros: <Obras maestras caligráficas que se expandían antaño en todas las esquinas de las encrucijadas, y en donde admirábamos el retrato de Béranger o la “Toma de la Bastilla” en rúbricas> (p. 46). [G 3, 5]

El <Charvari> de 1836 tiene una ilustración que muestra un cartel que ocupa la mitad del frontal de una casa. Se han ahorrado las ventanas, excepto una, a lo que parece. Pues de ella sale un hombre que está cortando el trozo de papel que le molesta. [G 3, 6]

<Esencia de Arnazilly. Olorosa y antiséptica. Higiene de baño de Duprat y Cia.> [Lo que sigue está traducido al alemán] <Si a esta nuestra esencia le hemos dado el nombre de una de las hijas de Caciene, con ello sólo hemos querido indicar que los componentes vegetales de esta mezcla, a la que debe su sorprendente efecto, han surgido del mismo clima abrasador que ella. La segunda denominación la hemos tomado de la ciencia, y esto sólo para indicar que, al margen de los incomparables servicios que presta a las damas, posee efectos higiénicos que le permiten ganar la confianza de todos aquellos que tengan la bondad de dejarse convencer por sus saludables efectos. Pues si bien nuestra agua no tiene el don, como la de la eterna juventud, de disolver los años, tiene al menos junto con otros –nos parece-, el apreciadísimo mérito de restaurar un todo su esplendor la gloria antaño perdida de ese órgano perfecto, la obra maestra del Creador, que con su elegancia, su pureza y la gracia de sus formas representa el adorno deslumbrante de la mitad más bella de la humanidad, sin la deseada intervención de nuestro descubrimiento, este adorno tanpreciado como sensible, que en la tierra gracia de su secreta constitución se asemeja a una frágil flor que se marchita con la primera tormenta. Tendría tan sólo una aparición fugaz en el escenario del esplendor, tras cuyo paso se extinguiría bajo el aliento marchito de la enfermedad; las agotadoras exigencias

del reposo, o el no menos funesto abrazo del inmisericorde corsé. Nuestra esencia Amazilly, exclusivamente centrada en el interés de las damas, responde a las exigencias más íntimas y estrictas de su *toilette*. Gracias a su feliz composición, aporta todo lo necesario para la restauración, despliegue y desarrollo del encanto natural, y desde luego sin perjudicarlo en lo más mínimo.> Charles Simond, *París de 1800 a 1900* [París de 1800 a 1900], II, París, 1900, p. 510. <Anuncio de un perfumista en 1857.> [G 3 a, 1]

<El hombre anuncio carga gravemente con su doble y ligero fardo: Esta joven señora cuya obesidad es sólo pasajera se ríe del cartel ambúlate y riendo abiertamente ella ha querido leerlo: el feliz autor de su protuberancia carga también con su fardo.> Texto para la litografía <El hombre anuncio en la plaza de las Victorias>, en los *Nuevos cuadros de París*. Texto dentro de tabla 63 [Las litografías so de Marlet]. Este libro es una especie de Hogarth *ad usum Delphini*. [G 3 a, 2]

Comienzo del prólogo de Alfred Delvau para *Murallas revolucionarias*: <Aquellas Murallas Revolucionarias –debajo de las cuales nos pusimos nuestro nombre oscuro– son una obra inmensa, gigantesca, única sobre todas las cosas, sin precedente, creemos, en la historia de los libros. Obra colectiva cuyo autor es monseñor todo el mundo, *meln herr omnes*, como decía luteró> *Les muralles révolutionnaires de 1848* [Las murallas revolucionarias de 1848] (16.º edición), I, París, (1852), p. 1. [G 3 a, 3]

<Cuando bajo el Directorio, en 1798, se inauguró en el Campo de Marte la idea de las exposiciones públicas, se contó con 110 expositores, entre los que se distribuyeron 25 medallas.> Palacio de la Industria. Se vende en H. Plon. [G 4, 1]

<A partir de 1801 se expusieron en el patio del Louvre los productos de la creciente industria.> Lucien Dubech, Pierre d'Espezel, *Histoire de París* [Historia de París], París, 1926, p. 335. [G 4, 2]

<Cada cinco años, 1834. 1839, en todos, se expusieron en la casa Marigny los productos de la industria.> Dubech-D'Espezel, *Historia de París*, París, p. 389. [G 4, 3]

<La primera exposición se remonta a 1798; era... una exposición, en el Campo de Marte, de los productos de la industria francesa, cuya idea pertenece a François de Neul-Château. Hubo tres exposiciones nacionales bajo el imperio, en 1801, 1802 y 1806, las dos primeras en el patio del Louvre, la tercera en los inválidos, tres bajo la Restauración, en 1819, 1823 y 1827, todas ellas en el Louvre; tres bajo la monarquía de julio, plaza de la Concorde y en los Campos Elíseos, en 1834, 1839 y 1844; una bajo la segunda República, en 1849. Después, a imitación de Inglaterra, que había organizado en 1851 una exposición internacional, la Francia imperial tuvo en el Campo de Marte, en 1855 y 1867, sus exposiciones universales. La primera había visto nacer el Palacio de la Industria, demolido bajo la República; la segunda fue una fiesta desenfrenada que marcó el apogeo del Imperio. En 1878, se hizo una nueva exposición para testimoniar el renacimiento después de la derrota. Fue en el Campo de Marte, en un palacio efímero levantando por Formigé. El carácter de estas ferias desmesuradas es el de ser efímeras y sin embargo cada una de ellas ha dejado una huella en París. Lo de 1878 vio nacer el Trocadero, extraño palacio instalado provisionalmente por Davioud y Bourdais en vértice de Challol, y la pasarela de Passy, establecida para reemplazar el puente de Iena, indisponible. La de 1889 había dejado la Galería de las Máquinas, que desapareció, pero

la Torre Eiffel vive todavía.> Dubech-D'Espezel, Historia de París, París, p. 461 [G 4, 4]

<"Europa se ha desplazado para ver mercaderías", decía Renan, con desprecio, de a Exposición de 1855.> Paul Morand, 1900, París, 1931, p. 71 [G 4, 5]

<"Este año se ha perdido para la propaganda", dice un orador socialista, en el congreso de 1900.> Paul Morand, 1900, París, 1931, p. 129. [G 4, 6]

<En 1798 se convoca una exposición universal de la industria, que tendrá lugar... en el Campo de Marte. El directorio había encargado al ministro François de Neufchateau organizar un festejo popular para celebrar la fundación de la República. El ministro buscó el consejo de varias personas, que le surgieron organizar juegos como trepar a los árboles, etc. Alguien habló de montar un gran mercado como el de las ferias anuales de los pueblos, pero a una escala grandiosa. Finalmente, otro propuso añadir a todo ello una exposición de cuadros. Estas dos últimas propuestas condujeron a François de Neufchateau a la idea de convocar una exposición de la industria para celebrar una fiesta popular. Esta primera exposición de la industria procede por tanto del deseo de entretener a las clases trabajadoras, y será para ellas una fiesta de la emancipación... El carácter popular de esta iniciativa salta a los ojos de manera conmovedora... En lugar de géneros de seda, se ven géneros de algodón; en lugar de encajes y rasos, materiales prácticos para las necesidades domésticas del tercer estado, gorras de algodón, la felpa... Chaptal, el director de esta exposición, es el primero en llamar por su nombre a estado industrial.> Sigmund Engländer, *Historia de las asociaciones obreras de Francia*, I, Hamburgo, 1864, pp. 51-53. [G 4, 7]

<En la solemne conmemoración del centenario de la gran revolución, la burguesía francesa organizó las cosas, por decirlo así, con la intención de demostrarle *ad oculos* al proletariado la posibilidad y la necesidad económica de una transformación social. La exposición universal brindaba al proletariado una idea precisa del inaudito grado de desarrollo de los medios de producción alcanzado en todas las naciones civilizadas, que sobrepasaba ampliamente las más osadas fantasías de los pensadores utópicos del siglo pasado... La misma exposición ha mostrado además que el moderno desarrollo de las fuerzas productivas, bajo la anarquía que ahora reina en la producción, conducirá necesariamente a crisis industriales cada vez más intensas y destructivas, afectando a la economía mundial.> G. Plechanow, <Wie die Bourgeoise ihrer Revolution gedenkt> [*Qué idea se ha hecho la burguesía de su revolución*], *Die Neue Zeit* IX, 1, (1891), Stuttgart, p. 138. [G 4 a, 1]

<A pesar de toda la fiebre porcentual con la que la arrogancia teutónica ha querido hacer pasar la capital del Reich como incomparable luminaria de la civilización; Berlín no ha producido aún ninguna exposición universal... Es una mala excusa querer arreglarlo diciendo que las exposiciones universales han sobrevivido a sí mismas, y que no son sino abigarradas ferias mundiales de la vanidad... y otros consuelos semejantes. No tenemos motivo alguno para negar los aspectos negativos de las exposiciones universales...: pero, a pesar de esto, siguen siendo incomparables palancas de la cultura humana, mucho más poderosas que los incontables cuarteles e iglesias rezuma Berlín gastando para ello enormes sumas. Por lo que han fracasado los repetidos intentos de exposición universal ha sido primeramente por la falta de energía... de la que adolece la burguesía y, en segundo lugar, por el mal disimulado disgusto con el que el militarismo

absolutista-feudal observa todo lo que pudiera dañar sus ¡ay! aún potentes raíces.> (Anónimo) <Kissenkämpfe> [<Luchas de clase>], *Die Neue Zeit* XII, 2 (1894), Stuttgart, p. 257. [G 4 a, 2]

Victor Hugo promulgó para la exposición universal de 1867 un manifiesto a los pueblos de Europa. [G 4 a, 3]

Chevalier fue discípulo de Enfantin. Editor del *Globe*. [G 4 a, 4]

Sobre la *Enciclopedia metódica* de Roland de la Platière: <Hablando de las *Manufacturas*... Roland escribe: “De la necesidad nace la industria...”. Se podría creer en primer lugar que el término es empleado en su sentido clásico de industria; la continuación nos lo va a aclarar: “Pero esta hija fecunda y perversa... con un andar desigual, volviendo sin cesar sobre sus pazos, inundó los campos con su fuerte, y en segunda nada pudo ser suficiente para las necesidades que se expandieron por toda la tierra”... Lo que importa es que la palabra industria es empleo del corrientemente por él, treinta y tantos años antes que Chaptal>. Henri Hauser, *Les debuts du capitalisme* [*Los comienzos del capitalismo*], París, 1931, pp. 315-316. [G 4 a, 5]

<Con la etiqueta del precio, la mercadería ingresa en el mercado. Su individualidad y cualidad material suponen sólo un estímulo para el cambio. Resulta por completo inútil para la estimación social de su valor. La mercancía se ha vuelto una abstracción. Una vez que huyó de las manos del productor vacilándose de especialidad real, ha cesado de ser producto y de quedar bajo dominio de los hombres. Ha alcanzado una “objetualidad fantasmal” y lleva una vida propia. “La mercancía parece a primera vista una cosa que se comprende por sí misma, algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutileza metafísica y de resabios teológicos.” Se inscribe, desligada de la voluntad de los hombres, en un orden jerárquico misterioso, desarrolla o inhibe su capacidad de intercambio, actúa según leyes propias, como un actor sobre un escenario espectral. En los informes de la Bolsa, el algodón “sube”, el cobre “se precipita”, el maíz “revive”, el lignito “se estanca”, el trigo “atrae” y el petróleo “tiende al alza o a la baja”. Las cosas se han entendido a sí mismas, adoptando ademanes humanos... La mercancía se ha transformado en un ídolo que, aun producto de la mano del hombre, manda sobre los hombres. Marx habla del carácter fetichista de la mercancía. “El carácter fetichista del mundo de la mercancía surge del peculiar carácter social del trabajo que produce las mercancías... Es sólo la concreta relación social de los hombres la que adopta aquí para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre cosas”. <Otto Rühle, *Karl Marx*; Hellerau, (1928), pp. 384-385. [G 5, 1]

<Según una estimación oficial, fueron en total cerca de 750 trabajadores los que, elegidos por sus compañeros o designados por las mismas empresas, visitaron en 1862 la exposición universal de Londres... El carácter oficial de esta delegación, el modo en que surgió, inspiró como es natural poca confianza a la emigración revolucionaria y republicana francesa. Esta circunstancia explica quizá porque la idea de recibir solemnemente a esta delegación provino de la redacción de un organismo dedicado al movimiento de cooperación... En julio, a instancias de la redacción del “Working Man”, se formó un comité encargado de recibir solemnemente a los trabajadores franceses... Entre los participantes figura... J. Morton Peto,...*Joseph Paxton*... Se pusieron en primer plano... los intereses de la industria, insistiendo repetidamente en la necesidad de un entendimiento entre los trabajadores y los empresarios como el *único*

medio que podría mejorar la grave situación de los trabajadores... No podemos... considerar esta asamblea como el lugar de nacimiento... de la Asociación Internacional de Trabajadores. Esto es una leyenda... Lo único cierto es que las consecuencias indirectas de esta visita le dieron una gran importancia como etapa muy significativa en la vía hacia el entendimiento de los trabajadores ingleses y franceses.> D. Rjazanov, *Zur Geschichte der ersten Internationale* [Para una historia de la primera Internacional], (Archivo Marx-Engels), I, (Frankfurt a. M., 1928), pp. 157, 159-160. [G 5, 2]

<Ya en la primera exposición universal de Londres en 1851 se enviaron, sufragados por el Estado, a algunos trabajadores propuestos por las empresas. Pero hubo también una delegación independiente, que viajó a Londres promovida por Blanqui (el economista) y Émile Girardin... Esta delegación redactó un informe general en el que, aunque no encontramos la más mínima huella de un intento por establecer contacto permanente con los trabajadores ingleses, se subraya repetidamente la necesidad de unas relaciones pacíficas entre Francia e Inglaterra... En 1855 se celebró la segunda exposición universal, esta vez en París. En esta ocasión, quedaron completamente excluidas las delegaciones de trabajadores, tanto de la capital como de las provincias. Se temía que pudieran dar ocasión a los trabajadores para organizarse.> D. Rjazanov, *Zur Geschichte der ersten Internationale* [Para una historia de la primera Internacional] (Archivo Marx-Engels, I, Frankfurt a M., Rjazanov ed., pp. 150-151). [G 5 a, 1]

Las sutilezas de Grandville expresan bien lo que Marx llama <resabios teológicos> de la mercancía. [G 5 a, 2]

<El sentido del gusto es un carro de cuatro ruedas que son: 1. La Gastronomía; 2. La Cocina; 3. La Conserva; 4. La Cultura.> Del <Nouveau monde industriel et sociétaire> [<Nuevo mundo industrial y societario>], 1829. E. Pائsson, Fourier, París, 1932, P. 130 [G 5 a, 3]

Relación entre la primera exposición universal de Londres en 1851 y la idea del libre comercio. [G 5 a, 4]

Las exposiciones universales han perdido mucho de su carácter primitivo. Se ha enfriado el entusiasmo que se apoderó de los más amplios círculos en 1851, y su lugar ha sido ocupado por una especie de fría contabilidad; en 1851 nos encontrábamos en la época del libre comercio... Ahora nos encontramos, desde hace decenios, con una protección arancelaria creciente;... la participación en la exposición se ha convertido en... una especie de representación diplomática... y mientras que en 1850 figuraba como consigna suprema que el Gobierno no tenía que ocuparse de este acontecimiento, en el presente se considera a los gobiernos de todas las naciones como auténticos empresarios.> Julius Lessing, *Das balbe Jubrhundert der Weltausstellungen* [Medio siglo de exposiciones universales], Berlín, 1900, pp. 29-30. [G 5 a, 5]

En 1851 apareció en Londres <el primer cañón de acero fundido de Krupp, un modelo del que el Ministerio de la Guerra prusiano no tardara en encargar 200 unidades>. Julius Lessing, *Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, p. 11 [G 5 a, 6]

<En el ámbito de pensamiento donde surgió la gran idea del libre comercio, surgió... la idea de que nadie volviera empobrecido, sino enloquecido de una exposición universal

en la que hubiera llevado lo mejor para poder también llevarse a casa libremente lo mejor de otros pueblos... Este magno pensamiento, de donde surgió la idea de una exposición universal, se puso en práctica. En ocho meses todo se había llevado a cabo. “Un milagro que ya es historia”. En el meollo de este movimiento figura muy significativamente el principio de que no es el Estado, sino sólo la libre actividad de los ciudadanos, la que debe realizar una obra semejante... Por entonces se ofrecieron dos particulares, los hermanos Munday, a construir de inmediato a su cuenta y riesgo, un palacio por un millón de marcos. Pero se decidió aumentar la escala, firmándose enseguida el fondo de garantía necesario a tal efecto, por valor de muchos millones. Y para el nuevo y magno pensamiento se encontró la forma adecuada. El ingeniero Paxton levantaría el Palacio de Cristal. Se extendió la noticia por todas las naciones como algo fabulosamente inaudito: que se quería construir un palacio utilizando cristal y hierro, y que cubriría dieciocho yugadas. No mucho antes, Paxton había cubierto uno de los invernaderos de Kew, en los que crecían pujantes las palmeras, con un techo de cristal y hierro, y eso le dio el coraje de emprender la nueva tarea. Como lugar de la exposición, se eligió el parque más hermoso de Londres, el Hyde Park, que ofrecía en su centro una amplia pradera atravesada únicamente en su eje más corto por una avenida de soberbios olmos. Desde las filas de los pusilánimes surgían voces de alarma, advirtiendo que no se podían sacrificar esos árboles por amor a un proyecto delirante. Entonces cubriré los árboles, respondió Paxton, proyectando la nave transversal, que con una bóveda de 112 pies de altura... cubrió por completo toda la hilera de árboles. Es enormemente notable y significativo que esta exposición universal de Londres, surgida de las modernas concepciones de la fuerza del vapor, de la electricidad y de la fotografía, de las modernas concepciones del libre comercio, haya supuesto al mismo tiempo el impulso decisivo de todo el período para la revolución de las formas artísticas. Construir un palacio de cristal y hierro le parecía entonces al mundo una especie de inspiración fantástica para un edificio temporal. Sabemos ahora que es el primer gran paso hacia el terreno de unas formas completamente nuevas... Estilo constructivo frente a estilo histórico se ha convertido en la divisa del movimiento moderno. Volvamos la vista al momento en que este pensamiento iluminó victorioso por vez primera el mundo: es en el Palacio de Cristal de Londres en 1851. Al principio, no se quería creer que fuera posible levantar un palacio de cristal y hierro de semejantes proporciones. En las publicaciones de aquellos días encontramos muy significativamente representaciones de cómo se unen las piezas de hierro, algo que hoy pertenece ya a lo cotidiano. Inglaterra podía presumir de haber realizado esta tarea, completamente nueva e inaudita, en ocho meses, empleando las fábricas ya existente, sin otros medios. Se recordaba triunfalmente cómo... todavía en el siglo XVI una pequeña ventana de vidrio había sido un objeto de lujo, y cómo ahora se podía construir sólo con vidrio un edificio que cubiera 18 yugadas. Un hombre como Lothar Bucher sabía bien lo que significaba esta nueva construcción. Suya es la afirmación de que este edificio es la expresión arquitectónica de las fuerzas de sustentación en simples piezas de hierro sin adornos, libre de toda apariencia. Estas palabras, que... contenían el programa de futuro, quedaron ampliamente sobrepasadas por la fantástica excitación que provocaba el edificio en todos los ánimos. La conservación de la imponente fila de árboles en la nave transversal fue aquí lo principal. Dentro de este espacio se amontonaron todas las maravillas vegetales que los espléndidos invernaderos de la jardinería inglesa podían producir. Las gráciles palmeras del sur se mezclaban con las copas de los olmos cinco veces centenarios, y en este bosque encantado se colocaron las obras principales del arte plástica, estatuas, grandes bronce, trofeos, etc. En el centro del mismo había una impresionante fuente de cristal. A derecha e izquierda se extendían las galerías, en las

que se pasaba de un pueblo a otro, y así es como el conjunto pareció a todos una obra mágica en la que la fantasía era transportada mucho más que el entendimiento. “Es pura economía de lenguaje si califico de incomparable cuento de hadas a ese espacio”. (L. B). Esta impresión recorrió todo el mundo. Yo mismo me acuerdo, siendo pequeño, de cómo se extendió por Alemania la noticia del Palacio de Cristal, cómo se colgaban cuadros suyos en las paredes de los hogares burgueses de lejanas ciudades de provincia. Lo que nos imaginábamos en los viejos cuentos –la princesa en el sarcófago de cristal, reinas y gnomos que vivían en casas de vidrio-, todo eso nos pareció que se había hecho real... y esta impresión perduró decenios. Del Palacio se trasportó el gran transepto y una parte de la entrada a Sydenham, donde aún está hoy, y allí lo vi en 1826, con trémula veneración y el más puro embeleso. Han hecho falta cuatro decenios, muchos incendios y desfiguracions para destruir su magia, pero aún hoy no ha desaparecido por completo.> Julius Lessing, *Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, pp. 6-10. [G 6; G 6 a, 1]

La organización de la exposición universal de Nueva York en 1853 recayó en Phileas Barmum. [G 6 a, 2]

<Le Play contaba que se necesitaban tantos años para preparar una exposición que debería durar meses... Hoy evidentemente aquí una chocante desproporción entre el tiempo de elaboración y la duración de la empresa> Maurice Pécard, *Les expositions internationales au point de vue économique et social particulièrement en France* [*Las exposiciones internacionales desde el punto de vista económico y social, particularmente en Francia*], París, 1901, p. 23. [G 6 a, 3]

El cartel de un librero aparece en las *murallas* revolucionarias de 1848 provisto de la siguiente nota explicativa: <Damos este cartel, así como más tarde daremos otros que no se relacionan ni con las elecciones ni con los acontecimientos políticos de esta época: lo damos porque él dice por qué y cómo algunos industriales sacan provecho de ciertas ocasiones>. En el cartel: <Lea este aviso importante contra los Timadores. Monsieur Alexandre Pierr, queriendo evitar los abusos que diariamente se hacen merced a la ignorancia que se tiene del argot y de la jerga de los firmadores y hombres peligrosos, se ha aplicado a su estudio, durante la triste estancia que se ha visto forzado a pasar con ellos, como víctima del Gobierno caído; puesto en libertad por nuestra noble República, acaba de hacer aparecer el fruto de los tristes estudios que él pudo hacer en sus prisiones. No ha temido descender a los patios de esos horribles lugares, e incluso a la fosa de los leones, con el fin... de evitar, desvelando las principales palabras de sus conversaciones, todas las desgracias y los abusos que pueden venir de ignorarlos, y que, sin embargo, hasta ese día sólo habían sido inteligibles entre ellas... Se vende: En la vía pública y en casa Autor> *Las murallas revolucionarias de 1848*, I, París, (1852), p. 320. [G 7, 1]

Si la mercacía era un fetiche, Grandville era su hechicero. [G 7, 2]

Segundo Imperio: <Los candidatos del gobierno... pudieron imprimir sus proclamos en papel de color blanco, color reservado exclusivamente a las publicaciones oficiales>. A. Malet, P. Grillet, XIX^o siècle [Siglo XIX], París, 1919, p. 271. [G 7, 3]

El *Jugendstil* es quien introduce por primera vez el cuerpo humano en la publicidad. ■ *Jugendstil* ■ [G 7, 4]

Delegaciones de trabajadores en la exposición universal de 1867. Juega un papel protagonista en las negociaciones la exigencia de derogar el artículo 1781 del código civil, que dice: <Al dueño se le cree su afirmación en lo que respecta a las finanzas, al pago del salario del año vencido y a los pagos a cuenta del año corriente> [p. 140]. -<Las delegaciones obreras en las exposiciones de Londres y de París en 1862 y en 1867 han guiado el movimiento social del Segundo Imperio, incluso podemos decir que de la segunda mitad del siglo diecinueve... Sus rendimientos han sido comparados con los cuadernos de los Estados generales; han sido la señal de una evolución social lo mismo que los del 89 habían determinado una revolución política y económica.> [P. 207]. [La comparación es de Michel Chevalier.] Reivindicación de la jornada laboral de diez horas (p. 121). -<Cuatrocientos mil billetes fueron distribuidos entre los obreros de París y de los departamentos. Un caserón y mas de 30.000 alojamientos fueron puestos a disposición de los obreros visitantes.> (p. 84). Henry Fougère, *Les délégations ouvrières aux expositions universelles* [Las delegaciones obreras en las exposiciones universales], Moniluçon, 1905. [G 7, 5]

Las reuniones de las delegaciones de trabajadores de 1867 se celebraban en la <escuela del pasaje Raoul>. Fougère, p. 85 [G 7 a, 1]

<La exposición estaba cerrada y mucho tiempo después las delegaciones continuaban discutiendo, y el parlamento obrero mantenía aún sus asambleas en el pasaje Raoul> Henry Fougère, *Las delegaciones obreras en las exposiciones universales*, Montluçon, 1905, pp. 86-87. Las sesiones se extendieron en total del 21 de julio de 1867 al 14 de julio de 1869. [G 7 a, 2]

Asociación Internacional de Trabajadores. <”La asociación... data de 1862, momento de la exposición universal de Londres. Fue ahí donde los obreros se vieron, hicieron causa común y buscaron aclararse mutuamente”. Declaración hecha por M. Tolain, el 6 de marzo de 1868,... en el primer proceso entablado por el gobierno contra la Asociación internacional de trabajadores.> Henry Fougère, *Las delegaciones obreras en las exposiciones universales*, Montluçon, 1905, p. 75. En el primer gran *meeting* de Londres se redactó una declaración de solidaridad para la liberación de Polonia. [G 7 a, 3]

En los tres o cuatro informes de las delegaciones de trabajadores de la exposición universal celebrada en 1867, se encuentra la exigencia de abolir el ejército actual, junto con el desarme. Delegaciones de pintores de porcelana, constructores de pianos, zapateros y mecánicos. Según Henry Fougère, pp. 163-164. [G 7 a, 4]

1867. <Uno quedaba atrapado por una singular impresión la primera vez que visitaba el Campo de Marte. Fuera de la avenida central, por la que se entraba, en primer lugar sólo se veían... hierro y humo... Esta primera impresión ejercía sobre el visitante tal imperio que, haciendo caso omiso de las distracciones que lo tentaban en el pasaje, se apresuraba a ir al movimiento y al ruido que lo atraían. En todos los puntos... en que las máquinas estaban en reposo estallaban los acordes de los órganos movidos por el vapor y las sinfonías de los instrumentos de cobre.> A. S. de Doncourt. *Les expositions universelles* [Las exposiciones universales], Lille/París, (1889), pp. 111-112. [G 7 a 5]

Obras de teatro en la exposición de 1855: París demasiado pequeño, 4 de agosto de 1855. Théâtre du Luxembourg; Paul Meurice, París, 22 de julio, Porte Saint-Martin; Théodore Barrière y Paul de Koch, *La historia de París y Los grandes siglos*, 29 de septiembre; Las modas de la exposición; *Dzim Boum Boum, Revista de la exposición*; Sébastien Rhéal, *La visión de Fausto o la exposición universal de 1855*. Adolphe Déry, *Essai historique sur les expositions universelles de París* [Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París], París, 1907, p. 90. [G 7 a, 6]

Exposición universal de Londres, 1862: <De la sublime impresión de la exposición de 1851 no quedaba el más mínimo rastro... Con todo, la exposición tuvo algunos resultados muy notables... La mayor sorpresa... la ofreció China. Hasta entonces, Europa no había visto nada de arte chino en nuestro siglo... sino lo que se ofrecía a la venta como vulgar mercancía. Ahora, sin embargo, había tenido lugar la guerra chino-inglesa... se había... quemado el Palacio de Verano –como escarmiento, se dijo-. En realidad, los ingleses consiguieron robar, aun más que los franceses, gran parte de los tesoros allí acumulados y esos tesoros fueron los que se expusieron en Londres en 1862. Por discreción, no eran tanto los hombres, sino las mujeres... las que figuraban como expositores>. Julius Lessing, *Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, p. 16 [G 8, 1]

Lessing (*Medio siglo de exposiciones universales*, Berlín, 1900, p. 4) señala la diferencia entre las exposiciones universales y las ferias. En estas últimas, los comerciantes traen consigo todas sus mercancías. Las exposiciones universales presuponen un alto desarrollo del crédito comercial, pero también del industrial, y por ello del crédito tanto por parte del comprador como de la firma comisionada. [G 8, 2]

<Había que cerrar voluntariamente los ojos ante la evidencia para no reconocer que el espectro de feria del Campo de Marte en el año 1798, que los soberbios pórticos del Patio del Louvre y los de los Individuos, en los años siguientes, y que finalmente lo memorable orden real del 13 de enero de 1819, han contribuido poderosamente a los felices desarrollos de la industria francesa... Le estaba reservado a un rey de Francia transformar las magníficas galerías de su Palacio en un inmenso bazar, para que le fuera otorgado a su pueblo el contemplar... esos trofeos no sangrantes, elevados por el genio de las artes y de la paz.> Genou y H. D., *Notice sur l'exposition des produits de l'industrie et des arts qui a eu lieu à Duvai* en 1827 [Noticia sobre la exposición de los productos de la industria y de las artes que ha tenido lugar en Duvai en 1827], Duvai, 1827, p. 5. [G 8, 3]

En 1851 se enviaron a Londres tres diferentes delegaciones de trabajadores; ninguna de ellas consiguió nada importante. Dos eran oficiales: una por parte de la Asamblea Nacional, otra por parte de la Municipalidad; la privada se formó con el apoyo de la prensa, sobre todo de Émile de Girardin. Los trabajadores no tenían ninguna influencia en la composición de estas delegaciones. [G 8, 4]

Las medidas del Palacio de Cristal están en A. S. Doncourt, *Las exposiciones universales*, Lille/París, (1889), p. 12 –los lados medían 560 m-. [G 8, 5]

Sobre la delegación de trabajadores para la exposición universal de Londres de 1862: <Las oficinas electorales se organizaron rápidamente, cuando en la ciudad de las elecciones un incidente... vino a poner trabas a las operaciones. La prefectura del policía... desconfió de ese movimiento sin precedentes y la Comisión obrera recibió orden de no continuar sus trabajos. Convencidos de que esta medida... sólo podía ser el resultado de un error, los miembros de la Comisión... se dirigieron inmediatamente a Su Majestad... El Emperador... quiso conceder a la Comisión la autorización para proseguir su tarea. Las elecciones... nombraron a doscientos delegados... Se le había concedido a cada grupo un período de diez días para llevar a cabo su misión. Cada delegado recibió por su parte una suma de 115 frs, y un billete de 2º clase de ida y vuelta; el alojamiento y una comida, así como las entradas a la Exposición... Ese gran movimiento popular tuvo lugar sin que hubiera que lamentar... el menor incidente>. *Rapports des délégués des ouvriers parisiens à l'exposition de Londres en 1862 publiés par la Commission ouvrière* [Informes de los delegados de los obreros parisinos en la exposición de Londres en 1862, publicados por la Comisión obrera], (vol. 1), París, 1862-1864, pp. III/IV. (El informe comprende 53 informes de las delegaciones de los distintos oficios.) [G 8 a, 1]

París 1855: <Cuatro locomotoras guardaban la entrada del anexo de las máquinas, semejantes a los grandes toros de Nínive, a los grandes esfinges egipcias que se veían a la entrada de los templos. El anexo era el país del hierro, del fuego y del agua; las orejas que daban ensordecidas, los ojos deslumbrados... todo estaba en movimiento; se veía cardar la lana, retorcer el paño, retorcer el hilo, trillar el grano, extraer el carbón, fabricar el chocolate, etc. A todos indistintamente se les comunicó el movimiento y el vapor, al contrario de lo que se había hecho en Londres, en 1851, donde los expositores ingleses fueron los únicos en disfrutar del fuego y del agua>. A. S. Dencourt, *Las exposiciones universales*, Lille/París, (1889), p. 53. [G 8 a, 2]

En 1867 el <barrio oriental> fue el centro de las atracciones. [G 8 a, 3]

15.000.000 de visitantes en la exposición de 1867. [G 8 a, 4]

En 1855 se pudo por primera vez el precio en las mercancías. [G 8 a, 5]

<La Play había... presentado hasta qué punto llegaría a imponerse la necesidad de encontrar lo que llamamos en el lenguaje moderno “un tirón”. Igualmente había previsto que esta necesidad... les daría a las exposiciones la mala orientación que... le haría decir a M. Claudio Janet en 1889: “Un economista honesto, M. Frédéric Passy, denuncia después de largos años en el Parlamento y en la Academia el abuso de las fiestas faróneas. Todo lo que dijo de la feria del pan de especias... puede, conservando las proporciones, decirse de la gran celebración del centenario”>. Sobre esto una observación: <El éxito de las atracciones es tal que la Torre Eiffel, que había costado seis millones, había ganado ya el 5 de noviembre de 1889 6.459.581 francos>. Maurice Pécard, *Las exposiciones internacionales desde el punto de vista económico y social, particularmente en Francia*, París, 1901, p. 29. [G 9, 1]

El palacio de exposiciones de 1867 en el Campo de Marte fue comparado con el Coliseo: <La distribución imaginada por el comisario general Le Play era muy afortunada: los objetos estaban repartidos por orden de materia en ocho galerías concéntricas; doce alas... partían del gran eje: las principales naciones ocupaban los

sectores limitados por esos rayos. De este modo... uno podía...bien sea recorriendo las galerías, darse cuenta del estado de la industria en las diferentes naciones, o bien sea recorriendo las alas transversales, darse cuenta del estado; en cada país, de las diversas ramas de la industria>. Adolphe Démy, *Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París*, París, 1907, p. 129. –Allí también una cita de un artículo de Théophile Gautier sobre el palacio en el *Moniteur* del 17 de septiembre de 1867: <Parece que una tenía ante sí un monumento elevado en otro planeta, Júpiter o Saturno, según un gusto que no conocemos y coloraciones a las que nuestros ojos no están acostumbrados>. Una frase ante todo: <El gran precipicio azulado con su borde de color de sangre produce un efecto vertiginoso y desorienta las ideas que se tenían sobre arquitectura> [G 9, 2]

Resistencias contra la exposición universal de 1851: <El Rey de Prusia prohibía al príncipe y a la princesa reales... volver a Londres... El cuerpo diplomático rehusaba presentar a la reina un escrito de felicitación. “En este mismo momento escribía... el 15 de abril de 1851 el príncipe Alberto a su madre... Los adversarios de la exposición trabajan ampliamente... Los extranjeros, anuncian éstos, comenzarán aquí una revolución radical, matarán a Victoria y a mí mismo y proclamarán la república roja. La peste ciertamente debe de resultar de la afluencia de multitudes tan grandes y devorar a los que la subida del precio de todas las cosas no habrá ahuyentado”> Adolphe Démy, *Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París*, París, 1907, p. 38. [G 9, 3]

François de Neufchâteau sobre la exposición de 1798 (según Démy, *Ensayo histórico sobre las exposiciones universales de París*). <Los franceses, decía..., han asombrado a Europa por la rapidez de sus éxitos militares; deben lanzarse con el mismo ardor a la carrera del comercio y de las artes de la paz.> [P. 14] <Esta primera exposición... es realmente una primera campaña, una campaña desastrosa para la industria inglesa.> [P. 18] Desfile inaugural de carácter bélico: < 1º la escuela de las trompetas; 2º un destacamento de caballería; 3º los dos primeros pelotones de ordenanzas; 4º los tambores; 5º música miliar a pie; 6º un pelotón de infantería; 7º los heraldos; 8º el regulador de la fiesta; 9º los artistas inscritos para la exposición; 10º el jurado> -La medalla de oro la concede Neufchâteau a quien más perjudique a la industria inglesa. [G 9 a, 1]

La segunda exposición, en el año IX, debía reunir en las salas del Louvre las obras de la industria y de las artes plásticas. Pero los artistas rechazaron la pretensión de exponer junto con industriales. (Démy, p. 19) [G 9 a, 2]

Exposición de 1819- <Con ocasión de la exposición, el rey confirió a Ternaux y a Oberkampf el título de barón... El otorgamiento de títulos nobiliarios a industriales había provocado críticas. En 1823 no hubo ninguna colocación de nobleza> Démy, *Ensayo histórico*, p. 24. [G 9 a, 3]

Exposición de 1844. Sobre ella, M^{me} de Girardin, *Le Vicomte de Launay. Lettres parisiennes* [*El vizconde de Launay. Cartas parisinas*], IV, p. 66 [cit. en Adolphe Démy, *Ensayo histórico*, p. 27]: <“Es un placer, decía ella, que se parece singularmente a una pesadilla.” Y ella enumeraba las singularidades que no faltaban: el caballo desallado, el abejorro colosal, la mandíbula en movimiento, el péndulo turco que marcaba las horas mediante el número de sus porrazos, sin olvidar al señor y la señora Pipelet y los conserjes de los *Misterios de París*, en plan angélico>. [G 9 a, 4]

Exposición universal de 1851: 14.837 expositores; en la de 1855: 8.000. [G 9 a, 5]

La exposición egipcia de 1867 se organizó en un edificio que representaba un templo egipcio. [G 9 a, 6]

En su novela *La fortaleza*, Walpole describe las medidas que se tomaron en un hotel expresamente habilitado para los visitantes de la exposición universal de 1851 con vistas a su estancia. Enre ellas estaban la vigilancia policial permanente del hotel, la presencia de un sacerdote en el mismo y las vistas matutinas de un médico. [G 10, 1]

Walpole describe el Palacio de Cristal, con la fuente cristalina en su centro, y aquellos olmos que presentaban un aspecto semejante al de un león salvaje que hubiera sido atrapado en una red de cristal (p. 307). Describe las galerías, decoradas con valiosas alfombras, pero sobre todo las máquinas. En esta congregación de máquinas, había hiladoras automáticas, el telar Jacquart, máquinas que confeccionaban sobres, telares a vapor, maquetas de locomotoras, bombas centrífugas y locomóviles; todas ellas funcionaban como enajenadas, mientras miles de visitantes, con sus pamelas y sombreros de copa, se sentaban pasivamente a esperar con calma junto a ellas, sin sospechar que la época del hombre en este planeta había llegado a su fin. Hugh Walpole, *The Fortress [La fortaleza]*, Hamburgo/París/Bolonia, (1933), p. 306. [G 10, 2]

Delvau habla de la <gente que cada tarde tiene los ojos pegados a los cristales de los almacenes de la *Belle Jardinière*, para ver hacer la caja de la jornada>. Alfred Delvau, *Les heures parisiennes [Las horas parisinas]*, París, 1866, p. 144 (<Las ocho de la tarde>) [G 10, 3]

En un discurso en el Senado el 31 de enero de 1868, Michel Chevalier intenta salvar de la destrucción el Palacio de la Industria de 1867. Entre los múltiples usos que propone para el edificio, el más asombroso es utilizar su interior, especialmente adecuado debido a su forma circular, para la instrucción militar. También recomienda el edificio como sede permanente de una feria de muestras extranjeras. El propósito de la oposición parece haber sido despejar el Campo de Marte por razones militares. Cfr: Michel Chevalier, *Discours sur une pétition réclamant contre la destruction du palais de l'exposition universelle de 1867 [Discurso sobre una petición que reclamaba contra la destrucción del palacio de la exposición universal de 1867]*, París, 1868. [G 10, 4]

<Las exposiciones universales... no pueden dejar de impulsar a hacer las comparaciones más exactas entre los precios y las ciudades de los mismos productos en los diferentes pueblos: así pues, que la escuela de la libertad absoluta del comercio de regocije. Las exposiciones universales tienden... a la disminución, si no a la supresión, de los derechos de aduana.> Achille de Colusont. *Histoire des expositions des produits de l'industrie française* [Historia de las exposiciones de los productos de la industria francesa], París, 1855, p. 544. [G 10 a, 1]

<Cada industria, al exponer sus galas
En el bazar del progreso general,
Parece haber cogido la varita de las hadas
Para enriquecer el Palacio de Cristal.

...

Ricos, sabios, artistas, proletarios,
Cada uno trabaja en el común bienestar;
Y, uniéndose como nobles hermanos,
Todos quieren la felicidad de cada cual>

Clairville y Jules Cordier, *Le Palais de Cristal ou les Parisiens à Londres* [*El Palacio de Cristal o los parisinos en Londres*] [*Teatro de la Parte-Saint-Martin, 26 de mayo de 1851*], París, 1851, p. 6 [G 10 a, 2]

Las dos últimas escenas del *Palacio de Cristal* de Clairville suceden delante y detro del Palacio de Cristal. Indicación escénica de la pen-última escena: <La galería principal del Palacio de Cristal; a la izquierda, en la parte delantera, un lecho cuya cabeza es un gran reloj. En medio, una mesa pequeña sobre lo que hay pequeños sacos y tiestos de tierra; a la derecha, una máquina eléctrica; al fondo, la exposición de los diversos productos según el grabado descriptivo sacado de Londres> [p. 30] [G 10 a, 3]

Anuncio del chocolate Marquis del año 1846 <Chocolate de la casa Marquis, pasaje des Panoramas y cale Vivienne, 44 –Vemos venir la época en que el chocolate garrapiñado y todas las demás variedades de fantasía van a salir... de la casa Marquis bajo las formas más diversas y más graciosas... Las confidencias que se nos han hecho nos permiten anunciar a nuestros lectores que esta vez, además, hermosos versos, juiciosamente escogidos de entre lo más puro, más gracioso y más ignorado por el vulgo profano que se ha producido este año, acompañan los exquisitos dulzores del chocolate Marquis. Por lo positivo que es y que nos parece, los felicitamos por conceder tan generosamente su potente publicidad a todos esos hermosos versos>. Sala de las Estampas. [G 10 a, 4]

El Palacio de Industria de 1855 <Seis pabellones delimitan el edificio por los cuatro lados; el total de arcadas de la planta baja es de 306. Una inmensa cubierta de cristal ilumina el espacio interior. Los materiales empleados han sido solamente piedra, hierro y cinc: los gastos de construcción han llegado a los 11 millones de francos... Son especialmente notables dos grandes vidrieras en los lados Este y Oeste de la galería principal... Todos los personajes parecen representados a tamaño natural, estando a o menos de 6 metros de altura>. *Acbt Tage in Paris* [*Ocho días en París*], París, julio de 1855, pp. 9-10. Las vidrieras representan la Francia industrial y la justicia. [G 11, 1]

<He escrito con mis colaboradores de l'Atelier que había llegado el momento de hacer la revolución económica..., aunque nos hubiéramos puesto de acuerdo, desde hace algún tiempo, en que las poblaciones obreras de toda Europa eran solidarias y en que era precisa ante todo dedicarse a la idea de la federación política de los pueblos>. A. Corbon, *Le secret du peuple de Paris* [*El secreto del pueblo de París*], París, 1863, p. 196 y p. 242. <En resumidas cuentas, la opinión política de la clase obrera de París está casi por completo contenido en el deseo apasionado de servir al movimiento de federación de las nacionalidades>. [G 11, 2]

Tras la ejecución de Fieschis el 19 de febrero de 1836, su amante Nina Lassave se coloca como cojera en el Café e la Renaissance, plaza de la Bourse. [G 11, 3]

Simbolismo animal en Toussenel: el topo. <El topo no es... el emblema de un único carácter, es el emblema de todo un periodo social, el periodo de alumbramiento de la industria, el periodo ciclópeo... es la expresión alegórica... del predominio absoluto de la fuerza bruta sobre la fuerza intelectual... Hay una semejanza muy notable entre los

topos que revuelven el suelo y horadan vías de comunicación subterráneas... y los monopolizadores de ferrocarriles y de servicios de transporte... La extrema sensibilidad nerviosa del topo que teme a la luz... caracteriza admirablemente el obstinado de esos monopolizadores de banco y de transportes que también temen a la luz> A. Toussenel *l'esprit des bêtes Zoologie passionnelle Mammifères de France* [*El espíritu de las bestias. Zoología pasional. Mamíferos de Francia*], París, 1884, pp. 469 y 473-474. [G 11, 4]

Simbolismo animal en Toussenel: la marmota. <La marmota... pierde su pelo por culpa del trabajo, alusión a la miseria del pobre sabayano cuya penosa industria tiene como primer efecto raer la ropa.> A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 334. [G 11, 5]

Simbolismo vegetal en Toussenel: la vid. <A la vid le gusta cotillear... asciende familiarmente por la espalda de los ciruelos, de los olivos, de los olmos, tutea a todos los árboles.> A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 107 [G 11, 6]

Toussenel formula la teoría del círculo y la de la parábola en relación con los distintos juegos de ambos sexos. Esto recuerda los antropomorfismos de Grandville. <Las figuras queridas de la infancia adoptan invariablemente forma estética, la pelota, e aro, la canica; los frutos que le gustan también: la cereza, la grosella, la manzana, la tarta de confitura... El analogista que ha observado esos juegos con una atención continuada no a dejado de apreciar una diferencia característica en la elección de las distracciones y de los ejercicios favoritos de los niños de los dos sexos... ¿Qué ha advertido entonces nuestro observador en el carácter de los juegos de la infancia femenina? Ha advertido en la fisonomía de esos juegos una decidida propensión a la elipse. En efecto, cuento entre los ejercicios favoritos de la infancia femenina el volante y la cuerda... La cuerda y el volante derivan de las curvas elípticas o parabólicas. ¿Eso por qué? ¿Por qué, tan joven todavía, esta preferencia del sexo menor por la curva elíptica y ese desprecio manifiesto por la canica, la pelota y el trompo? Porque la elipse... es la curva del amor, como el círculo es la de la amistad. La elipse es la figura con la que Dios... ha perfilado la forma de sus criaturas favoritas, la mujer, el cisne, el corcel de Arabia, los pájaros de Venus; la elipse es la forma atrayente por esencia... Los astrónomos generalmente ignoraban... por qué causa los plañeras describían elipses y no circunferencias en torno a su foco de atracción; ahora saben acerca de ese misterio tanto como yo.> A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, pp. 89-91. [G 11 a, 1]

Toussenel establece un simbolismo de las curvas según el cual el círculo representa la amistad, la elipse el amor, la parábola el sentido familiar, la hipérbola la ambición. En el capítulo sobre esta última hay un pasaje que lo acerca especialmente a Grandville: <La hipérbola es la curva de la

ambición... Admirad la pertinaz persistencia de la ardiente asíntota, al perseguir a la hipérbola en una carrera desenfrenada; ella se aproxima, se aproxima siempre al final... pero no la alcanzo>. A Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 92. [G 11 a, 2]

Simbolismo animal en Toussenel: el erizo. <Voraz y de aspecto repulsivo, es también el retrato del criado de íntima pluma, que trafica con la biografía y el chantaje, que vende títulos de amo de pega y concesiones de teatro... sacando... de su conciencia de alcachofa... falsos juramentos y apologías a precio fijo... Se dice que el erizo es el único de los cuadrúpedos de Francia sobre el que el veneno de la víbora no actúa. Yo habría adivinado la excepción siguiendo únicamente la analogía... ¡Cómo quiere usted... que la columnia (víbora) muerda al granuja literario...!> A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, pp. 476 y 478. [G 11 a, 3]

<El relámpago es el beso de las nubes y tormentas, pero fecundo. Dos amantes que se adoran y que quieren decírselo a pesar de todos los obstáculos son dos nubes animadas por electricidades contrarias, e hinchadas de tragedias.> A Toussenel, *El espíritu de las bestias*. Zoología pasional. *Mamíferos de Francia*, París, 1884, pp. 100-101. [G 12, 1]

La primera edición de *El espíritu de las bestias* de Toussenel es de 1847. [G 12, 2]

<Vanamente ha registrado la antigüedad para encontrar en ella las huellas del perro de exposición... Ha interrogado por la época de la aparición de esta raza a los recuerdos de los más lúcidos sonámbulos; todos los infames... desembocan en la conclusión de que el perro de exposición es una creación de los tiempos modernos.> A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. 159. [G 12, 3]

<Una joven y bonita mujer es una verdadera pila voltaica... en la cual el fluido interior está retenido por la forma de las superficies y la virtud aislante de los cabellos; lo que hace que, en el momento que ese fluido quiera escapar de su dulce prisión, esté obligado a realizar increíbles esfuerzos, que producen a su vez por influencia, sobre los cuerpos diversamente animados horribles estragos de atracción... La historia del género humano hormiguea de ejemplos de hombres valerosos, sabios, héroes intrépidos... fulminados por un simple guiño femenino de ojos... El santo rey David dio pruebas de que comprendía perfectamente las propiedades condensadoras de las superficies elípticas pulidas cuando se juntó a la joven Abisag.> A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, pp. 101-103. [G 12, 4]

Toussenel explica la rotación de la Tierra como resultante de las fuerzas centrífuga y centrípeta. Continúa: <El astro comienza a bailar su vals frenético... Todo hace ruido, todo se mueve, todo se calienta, todo centellea en la superficie del globo, estando todavía enterrado la vigila en el frío silencio de la noche. Espectáculo maravilloso para el observador bien situado; cambio de decorado para la vista, de un efecto admirable; porque la revolución se ha llevado a cabo entre dos soles, y, por la misma tarde, una nueva estrella de color amatista ha hecho su aparición en nuestros cielos> (p. 45). Y aludiendo al vulcanismo de las primeras eras geológicas. <Se conocen los efectos habituales del primer vals sobre las naturalezas delicadas... La Tierra también ha sido sacudida rudamente en su primera experiencia>. A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*. *Zoología pasional*, París, 1884, pp. 44-45. [G 12, 5]

Principio fundamental de la zoología de Toussenel: <El rango de las especies está en relación directa con su semejanza con el hombre>. A. Toussenel, *El espíritu de las bestias*, París, 1884, p. I. [G 12 a, 1]

Con amplio apoyo publicitario, el piloto de globos aerostáticos Poitevin emprendió una *ascensión de I'Urumus* llevando en su góndola a muchachas ataviadas como figuras mitológicas. [*París sous la république de 1848. Exposition de la bibliothèque et des travaux historiques de la Ville de Paris* [*París bajo la república de 1848. Exposición de la biblioteca y de los trabajos históricos de la ciudad de París*], 1909, p. 34] [G 12 a, 2]

No sólo en el caso de la mercancía puede hablarse de una independencia fetichista, sino –como muestra el siguiente pasaje de Marx- también en el caso de los medios de producción: Cuando considerábamos el proceso de producción bajo el punto de vista del proceso de trabajo, el trabajador se relacionaba con los medios de producción... como mero medio... para el fin de su actividad productiva... Pero se veía de otro modo tan pronto como considerábamos el proceso productivo bajo el punto de vista del proceso de aprovechamiento. Los medios de producción se transformaban de pronto en medios de succión del trabajo ajeno. Ya no es el trabajador quien aprovecha los medios de producción, sino que son éstos los que se aprovechan de él. En lugar de ser consumido por el trabajador en tanto elementos materiales de su actividad productiva, son ellos los que le consumen a él como fuerza motriz de su propio proceso vital... Fábricas y fundiciones que descansan por la noche sin succionar trabajo vivo, son “pura pérdida” para el capitalista. Por eso las fábricas y las fundiciones defienden el “derecho al trabajo nocturno” de la fuerza del trabajo. Hay que aplicar esta reflexión al análisis de Grandville. ¿Hasta qué punto el obrero asalariado es el alma del movimiento de sus objetos? [G 12 a, 3]

<La noche distribuye esencia estelar entre las flores dormidas. Todos los pájaros que vuelan tienen en la pata del hilo del infinito.> Victor Hugo, *Œuvres complètes* [Obras completas], París, 1881, Novela 8, p.114 [*Les Misérables* [Los miserables], IV] [G 12 a, 4]

Drumont llama a Toussenel <uno de los mayores prosistas de este siglo>. Édouard Drumont, *Les héros et les pitres* [Los héroes y los payasos], París, (1900), p. 270 [Toussenel] [G 12 a, 5]

Técnica de la exposición: <Una regla fundamental que la observación hace descubrir enseguida es que ningún objeto debe estar situado directamente sobre el suelo a la altura de las vías de comunicación. Los planos, los muebles, los instrumentos de física, las máquinas están mejor expuestas sobre un zócalo o sobre un piso elevado. Las instalaciones que conviene emplear comprenden dos sistemas muy distintos: las exposiciones tras la vitrina y las que están al aire libre. Algunos productos, en efecto, deben, por su naturaleza o por su valor, ser puestos al abrigo del contacto del aire o de la mano; otros ganan al ser expuestos al descubierto> Exposition universelle de 1867, ó

París –Album des installations les plus remarquables de l'exposition de 1862, ò Londres publié par la comisión impériale pour servir de renseignement aux exposants des divers nations. [Exposición universal de 1867 en París –Album de las más notables instalaciones de la exposición de 1862 en Londres, publicado por la comisión imperial para servir de información a los expositores de las diversas naciones]. París, 1866, (p. 5). Álbum de gran formato, con ilustraciones muy interesantes, algunas de ellas en color, junto con secciones transversales y longitudinales de los puestos de la exposición universal de 1862. Biblioteca Nacional, V. 644 [G 13, 1]

París en el año 2855: <Los huéspedes que vienen de Saturno y de Monte olvidaban al desembarcar aquí los horizontes del planeta de origen. París es en la sucesiva la metrópolis de la creación... ¿Dónde estasi, Campos Eliseos, tema favorito de los novelistas del año 1855?... En esa alameda, provimentada con hierro hueco, cubierto de techos de cristal, zumban las abejas y los avispones de las finanzas. Los capitalistas de la Osa Mayor discuten con los especuladores de Mercurio. Acabamos de poner hoy mismo en acciones los restos de Venus en su mitad incendiada por sus propias llamas>. Arsène Houssaye, <Le París Futur> [[<El París futuro>], París el les Parisiens ou XIX^o secle [París y los parisinos en el siglo XIX], París, 1856, pp. 458-459] [G 13, 2]

A propósito de la decisión de establecer en Londres la secretaría general de la Internacional de Trabajadores corría el dicho: <Al niño nacido en los talleres de París se le ponía nodriza en Londres>. [S. Ch. Benaist, <Le “mythe” de la classe ouvrière> [<El “mito” de la clase obrera>], Revue des deux mondes, 1 de marzo de 1914, p. 104] [G 13, 3]

Yo que el baile es la única reunión en donde los hombres saben comportarse, acostumbrémonos a calcar todas nuestras instituciones a partir del baile, done la mujer es la reina.> A. Toussenel, Le monde des oiseaux [El mundo de los pájaros], I, París, 1853, p. 134. Y: <Hay muchos hombres que son galantes –y mucho- en un baile, que no sospechan que la galantería es un mandamiento de Dios, loc, cit, p. 98. [G 13, 4]

Sobre Gabriel Engelmann: <Cuando publique, en 1816, sus Ensayos litográficos, tendrá gran cuidado en poner esta medalla en el frontispicio de su libro, con una leyenda: “Concedida a M. M. G. Engelmann, de Mulhouse [Haute-Rihn]. Ejecucion de gran altura y perfeccionamiento del arte litográfico. Ánimo. 1816>. Henri Bouchat, *La lithographie* [La litografía], París, (1895), p. 38 [G 13, 5]

Sobre la exposición universal de Londres: <En medio de esta inmensa exposición, el observador reconocía enseguida que, para no perderse... tenía que reunir a los diversos pueblos en cierto número de grupos, y que el único modo eficaz y útil de componer esos grupos industriales consistía en tomar como base, ¿qué? las creencias religiosas. A cada una de esas grandes divisiones religiosas entre las que se reparte el género humano le corresponde en efecto... un modo de existencia y de actividad industrial que le son propias>. Michel Chevalier, Du progres [Del progreso], París, 1852, p. 13 [G 13 a, 1]

Del primer capítulo de *El capital*: La mercancía parece primera vista una cosa que se comprende por sí misma algo trivial. Su análisis muestra que es algo retorcido, lleno de sutileza metafísica y de resabios teológicos. En tanto valor de uso, no hay nada místico en ella... La forma de la madera cambia cuando se hace de ella una mesa; pero la mesa sigue siendo de madera, una cosa ordinaria y sensible. Sin embargo, en cuanto parece

como mercancía, se transforma en una suprasensible cosa sensible. No sólo se apoya con sus cuatro patas en el suelo, sino que se obstina frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera brota las ideas más peregrinas, causando mucho más asombro que si empezara a bailar *motu proprio*. Cit. en Franz Mehring, <Karl Marx und das Gleichnis> [<Karl Marx y la comparación>] en: *Karl Marx als Denker, Mensch und Revolutionär* [*Karl Marx como pensador, hombre y revolucionario*], Viena/Berlín, D. Rjazanov ed., (1928), p. 57 (publicado en *Die Neue Zeit*, 13 de marzo de 1908)] [G 13 a, 2]

Renan compara las exposiciones universales con las grandes fiestas griegas, como los juegos olímpicos o las panatencas. Pero, a diferencia de ellas, les falta la poesía. <Por dos veces Europa se ha molestado para ver mercancías expuestas y comparar productos materiales y, a la vuelta de esos peregrinajes de nuevo género, nadie se ha quejado de que le faltase algo.> Algunas páginas más adelante: <Nuestro siglo no va ni hacia el bien ni hacia el mal; va hacia la mediocridad. En cualquier cosa lo que en nuestros días resalta es lo mediocre>. Ernest Renan, *Essais de morale et de critique* [*Ensayos de moral y de crítica*], París, 1859, pp. 356-357 y 373 [<La poesía de la exposición>] [G 13 a, 3]

Vision de hachís en la sala de juego de Aix-la-Chapelle. <El tapete de Aix-la-Chapelle es un congreso hospitalario donde se admiten las monedas de todos los reinos... Una lluvia de leopaldos, de federicoguillermos, de reinovictorias y de napoleones caía... sobre la mesa. A fuerza de considerar este brillante aluvión... creo haberme apercebido... de que las efigies de los soberanos... se borraban invenciblemente de sus escudos, guineas o ducados respectivos, para dejar sitio a otros rostros totalmente nuevos para mí. La mayoría de esas caras... gesticulaban... el despacho, la avidez o el furor. Las había alegres, pero pocas... Pronto ese fenómeno... palideció y desapareció ante una visión de otro modo extraordinaria... Las efigies burguesas que habían suplantado a las Majestades no tardaron en agitarse en el círculo metálico... donde estaban confinadas. Pronto se separaron de él, en primer lugar por su relieve groseramente exagerado; después las cabezas se desprendieron como una joroba redonda. Tomaron a continuación... no solamente la fisonomía, sino el color de la carne. Vinieron a adherirse a ellas cuerpos liliputienses; todo mal que bien, se modeló, y criaturas en todo semejantes a nosotros, excepto el tamaño... comenzaron a animar el tapete verde de donde había desaparecido todo lo metálico. Escuché bien los choques del dinero contra el acero de las raquetas, pero era todo lo que quedaba de la antigua sonoridad... de los luses, de los escudos convertidos en hombres. Esos pobres mirmidones huían a lo loco ante la homicida raqueta del crupier... pero en vano... Entonces... la pequeñísima jugada, obligada a confesarse vencida era despiadadamente prendida al cuerpo por la fatal raqueta de crupier. Éste, ¡horror! ¡cogía delicadamente al hombre entre los dedos y la masticaba a dentelladas! En menos de media hora vi engullir de ese modo en aquella horrible tumba a media docena de aquellos imprudentes liliputienses... Pero cuando más espantado me quedé fue cuando, al levantar los ojos por azar hacia la galería que rodeaba ese terrible campo de muerte, pude comprobar no solamente una perfecta semejanza, sino una completa identidad entre diversos puntos en juego que parecían jugar a un juego enorme, y las miniaturas humanas que se debatían sobre la mesa... Cada vez más, esos puntos..., me parecieron... desplomarse sobre sí a medida que sus infantiles focsímiles ganaban velocidad... merced a la formidable raqueta. Parecían compartir... todas las sensaciones de sus pequeñas sosias; y nunca en mi vida olvidaré la mirada y el gesto rencorosos, desesperados, que uno de los jugadores

dirigió a la banca en el momento mismo en que su preciosa falsificación, atrapada por la raqueta, se iba a sociar el hombre voraz del crupier.> Felix Mornand, *La vies des eaux* [La vida de las aguas], París, 1862, pp. 219-221 [Aix-la-Chapelle]. [G 14]

En cuanto a la representación de las máquinas por Grandville, resulta útil examinar lo que todavía dice en 1852 Chevallier del ferrocarril. Calcula que dos locomotoras con un total de 400 caballos de potencia equivaldrían a la fuerza de 800 caballos reales. ¿Cómo habría que aparejarlos? ¿Cómo conseguir pienso para todos? Y añade una observación: <También hay que tener en cuenta que los caballos de carne y hueso están obligados a descansar después de un corto trayecto; de manera que, para hacer el mismo servicio que una locomotora habría que tener en la caballeriza gran número de animales>. Michel Chevallier, <Chemins de fer> [<Ferrocarriles>], extraído del *Dictionnaire de l'économie politique* [*Diccionario de la economía política*], París, 1852, p. 10 [G 14 a, 1]

Los criterios de ordenación de los objetos expuestos en la Galería de las Máquinas de 1867 provienen de Le Play. [G 14 a, 2]

En el ensayo de Gogol titulado *Sobre la arquitectura del tiempo presente*, que apareció a mediados de los años treinta en su volumen recopilatorio *Arabescos*, se encuentra una interpretación profética de los aspectos arquitectónicos de las últimas exposiciones universales. <¿Cuándo, se escribe, se acabará con esta manera escolástica de imponer a todo lo que se construye un gusto común medida? Una ciudad debe comprender gran diversidad de masas, si queremos que ella nos alegre los ojos. ¡Los gustos más contrarios pueden casar! ¡Que en una misma calle se eleven un sombrío edificio gótico, un edificio decorado según el gusto más rico de Oriente, una colosal construcción egipcia y una mirada griega de armoniosas proporciones! ¡Que se vean una al lado de otra la cúpula láctea, ligeramente cóncava, la otra fecha religiosa, la mitra oriental, el techo plano de Italia, el techo de Flandes escarpado y cargado de armamentos, la pirámide tetraédrica, la columna redonda, el obelisco anguloso!> Nicolas Gogol, Sur *l'architecture du temps présent* [*Sobre la arquitectura del tiempo presente*], cit. en Wladimir Weidlé, *Les abeille d'Aristée* [*Las abejas de Aristeo*], París, (1936), pp. 162-163 [<La agonía del arte>] [G 14 a, 3]

Fourier se apoya en la sabiduría popular, que desde hace mucho llamó a la civilización el mundo al revés. [G 14 a, 4]

Fourier no se resiste a describir un banquete a orillas del Éufrates para celebrar a los vencedores del concurso de trabajadores de diques (600.000) como a los del concurso simultáneo de pastelería. Los 600.000 atletas de la industria se hacen con 300.000 botellas de champán, que descorchan al unísono a una señal de la torre de control. Eco

en <Las montañas del Éufrates>. Ct. en Armand y Maublanc, *Fourier*, II, París, 1937, pp. 178-179. [G 14 a, 5]

<¡Pobres estrellas! su papel de esplendor es sólo un papel de sacrificio. Creadoras y siervas de la potencia productora de los planetas, ellas no la poseen por sí mismas, y deben resignarse a su carrera ingrata y monótona de antorchas. Tienen el estallido sin el goce; detrás de ellas, se ocultan invisibles realidades vivas. Esas reinas esclavas son sin embargo de la misma pasta que sus felices súbditos... Llamas resplandecientes ahora, un día serán tinieblas y hielo, y sólo podrán renacer a la vida como planetas, después del choque que volotilizará el cortejo y convertirá a su reina en nebulosa.> A. Blanqui, *L'éternité par les astres* [La eternidad por los astros], París, 1872, pp. 69-70. Cfr. Goethe: *Os compadezco, estrellas infelices*. [G 15, 1]

<La sacristía, la bolsa y el cuartel, tres antros asociados para vomitar sobre las naciones la noche, la miseria y la muerte. Octubre, 1869.> Auguste Blanqui, *Critique sociale* [Crítica social], II, *Fragmentos y notas*, París, 1885, p. 351. [G 15, 2]

<Un rico muerto es un precipicio cerrado.> En los años cincuenta. Auguste Blanqui, *Crítica social*, II, *Fragmentos y notas*, París, 1885, p. 315. [G 15, 3]

Una estampita litografiada de Sellerie representa la exposición universal de 1855. [G 15, 4]

Elementos de embriaguez en la novela detectivesca, cuyo mecanismo describe así Caillois (de un modo que recuerda al mundo del comedor de hachís): <Los caracteres del pensamiento infantil, y la artificialidad en primer lugar, rigen este universo extrañamente presente: no pasa nada en él que no esté premeditado desde antiguo, nada responde a las apariencias, todo en él está preparado para ser utilizado por el héroe omnipotente que es su dueño. Se reconocerá el París de las entregas de Fantômas>. Roger Caillois, <París mythe moderne> [<París mío moderno>] (*Nouvelle Revue Française* XXV, 284, 1 de mayo de 1937, p. 688). [G 15, 5]

<Cada día veo pasar por debajo de mi ventana cierto número de calmulos, asacos, indios, chinos y griegos antiguos, todos más o menos aparisnados.> Charles Boudelaire. *Œuvres* [Obras], II. (texto establecido y anotado por Y. -G. Le Dantec, París, 1932), p. 99 [*Salón de 1846-Del ideal y del modelo*] [G 15, 6]

La publicidad en el Imperio, según Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue Française des origines à 1900 IX, La Révolution et l'Empire. 9. Les événements, les institutions et la fange* [Historia de la lengua francesa desde los orígenes a 1900. IX, La Revolución y el Imperio. 9, Los acontecimientos, las instituciones, la lengua], París, 1937: <Imaginaríamos gustosamente que un hombre de genio ha concebido la idea de emplear, engarzándolos dentro de la bonatidad de la lengua vulgar. Vocablos hechos para seducir a lectores y compradores, y que ha elegido el griego no solamente porque proporcionase inagotables recursos para la formación, sino porque, menos familiar que el latín, tendría la ventaja de ser... incomprensible para una generación demasiado poco versada en el estudio de la antigua Grecia... Sólo que no sabemos ni cómo se llam ese hombre, ni si es Francés, ni tan siquiera si ha existido. Es posible que... las palabras

griegas hayan ganado poco a poco, hasta el día en que... ha surgido la idea general... de que eran, exclusivamente en virtud de sí mismas, un reclamo... En cuanto a mí, creería gustosamente que... varias generaciones y varias naciones han contribuido a crear la prueba verbal, el monstruo griego que atrae sorprendido. Crea que la época de la que me ocupo aquí es aquella en que el movimiento ha comenzado a pronunciarse... La edad del óleo comágeno iba a llegar>; pp. 1229-1230 (<Las causas del triunfo del griego>) [G 15 a, 1]

<¿Qué diría un moderno Winckelmann... frente a un producto chino, producto extraño, raro afectado por su forma, intenso por su color, y a veces delicado hasta desvanecimiento? Sin embargo, es una muestra de la belleza universal; pero se necesita, para que sea comprendido, que el crítico y el espectador operen en sí mismos una transformación que mantenga el misterio, y que, gracias a un fenómeno de la voluntad que actúe sobre la imaginación, aprendan por sí mismos a participar en el medio que ha dado nacimiento a esta insólita floración.> Y más abajo en la misma página: <esas flores misteriosas cuyo profundo color penetra despóticamente en el ojo mientras que su forma hace rabiar a la mirada>. Charles Baudelaire, Obras, II, París, (ed Le Dantec, 1392), pp. 144-145 (*Exposición universal de 1855*). [G 15 a, 2]

<En la poesía francesa, e incluso en la de toda Europa, el gusto y los tonos de Oriente no han sido, hasta Baudelaire, sino un juego como poco pueril y ficticio. Con *Las flores del mal*, el color extranjero no avanza sin la compañía del agudo sentido de la evasión. Boudelaire... se invita a la asusencia... Boudelaire de viaje proporciona la emoción de la... naturaleza desconocida donde el viajero se abandona a sí mismo... Sin duda no cambia de espíritu; pero lo que presencia es una nueva visión de su alma. Ella es tropical, ella es africana, ella es negra, ella es esclava. He ahí verdaderos países, una África real, las indias auténticas.> André Suarès, *Prefacio* a Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, París, 1933, pp. XXV-XXVII. [G 16, 1]

Prostitución del espacio en el hachís, donde entra el servicio de todo pasado. [G 16, 2]

El enmascaramiento de la naturaleza que realiza Grandville –tanto del cosmos como del mundo animal y vegetal-, siguiendo la moda imperante a mediados de siglo, hace proceder la historia, que ha adquirido los rasgos de la moda, del eterno ciclo de la naturaleza. Cuando Grandville presenta un nuevo abanico como *éventail d'Iris*, cuando la Vía Láctea representa una avenida nocturna iluminada por farolas de gas, y *La luna pintada por sí misma* está entre cojines de felpa de última moda en lugar de entre nubes, la historia queda entonces tan despiadadamente secularizada y recogida en el contexto natural como hizo la alegoría tres siglos antes. [G 16, 3]

Las modas planetarias de Grandvill son otras tantas parodias de la naturaleza sobre la historia de la humanidad. Las arlequinadas de Grandville acaban por ser en Blanqui romances de ciego. [G 16, 4]

Las exposiciones son las únicas fiestas propiamente modernas. Hermann Lotze, *Mikrokosmos* [*Microcosmos*, III, Leipzig, 1864, p.? [G 16, 5]

Las exposiciones universales fueron la alta escuela donde las masas, apartadas del consumo, aprendieron a compenetrarse con el valor de cambio. <Verlo todo, o tocar nada.> [G 16, 6]

La industria del ocio refina y multiplica los tipos de comportamiento reactivo de las masas. Con ello las prepara para la transformación que opera la publicidad. La conexión de esta industria con las exposiciones universales está por tanto bien fundada. [G 16, 7]

Propuesta urbanista para París: <Será conveniente variar la forma de las casas y emplear, según los barrios, diferentes órdenes arquitectónicas, e incluso aquellos que, como la arquitectura gótica, turca, china, egipcia, bimana, etc, no son clásicos> Amédée de Tissat, *París et Londres comparés* [*París y Londres comparados*], París, 1830, p. 150. - ¡La arquitectura posterior de las exposiciones! [G 16 a, 1]

<En tanto en cuanto aquella infame construcción [el palacio de la industria] subsista... me complacería renegar de mi título de hombre de letras... ¡El arte y la industria! Sí, en efecto, por ellos, por ellos solos, se ha reservado en 1855 esa inextricable red de galerías, donde los pobres literatos ni siquiera han obtenido seis pies cuadrados, ¡el sitio de un túmulo! ¡Gloria a ti, papelero!... ¡Asciende al Capitolio impresor...! Triunfad, artistas, triunfad, industriales, habéis tenido el honor y el provecho de una exposición universal, mientras que la pobre literatura...> (Pp. V-VI) <¡Una exposición universal para la gente de letras, un Palacio de cristal para los autores modistas!> Insinuaciones de un demonto grotesco que, según su carta a Charles Asselineau, Babou se encontró un día en los Campos Eliseos. Hyppolyte Babou, *Les payens innocents* [*Los paganos inocentes*], París, 1858, p. XIV. [G 16 a, 2]

Exposiciones. Esos eventos pasajeros no han tenido por lo demás influjo alguno en la configuración de las ciudades... El caso de París... es distinto. Precisamente el hecho de que allí se pudieran montar las gigantescas exposiciones en medio de la ciudad, y de que casi todas hayan dejado un edificio que se integra bien en el entorno urbano... evidencia las ventajas de una disposición monumental y de una tradición constructiva urbana viva. París pudo... organizar también la más vasta exposición de modo que fuera accesible desde... la Plaza de la Concorde. En las orillas que discurren desde esta plaza hacia el Oeste, el límite de edificación se ha retrotraído a lo largo de varios kilómetros, de modo que se dispone de tramos muy anchos que, dotados de muchas filas de árboles, forman los más bellos viales de una exposición, Friz Stahl, *París* [París], Berlín, (1929), p. 62. [G 16 a, 3]

H

[EL COLECCIONISTA]

<Todas esas aniguallas tienen un valor moral.>
León Deubel, CEuvres [Obras], París, 1929, p. 193.

Fue éste último asilo de aquellas maravillas que vieron la luz en las exposiciones universales, como la cartera patentada con iluminación interior, la navaja kilométrica, o el mango de paraguas patentado con reloj y revólver. Y junto a las degeneradas criaturas gigantes, demediada y en la estacada, la materia. Seguimos el corredor estrecho y oscuro hasta que entre una librería de saldo, done legajos atados y polvorientos hablaban de todas las formas de la ruina, y una tienda repleta de botones (de nácar y otros que en París llaman de fantasía), surgió una especie de cuarto de estar. Sobre un tapete de colores desvaídos, lleno de cuadros y bustos, brillaba una lámpara de gas. Al lado leía una anciana. Parece como si estuviera sola desde hace años y quiere dentaduras <de oro, de cera o rotas>. Desde este día sabemos también de dónde sacó el doctor Milagro la cera con la que hizo a Olimpia. ■ Muñecos ■ [H 1, 1]

<La multitud se aprieta en el pasaje Vivienne, donde ella no se ve, y abandona el pasaje Calbert, donde quizá se vea demasiado. Un día se la quiso volver a llamar, a la multitud, llenando cada tarde la rotonda con una música armoniosa, que, invisible, escapaba a través de los cruces del entresuelo. Pero la multitud vino a asomar la nariz por la puerta y no entró, sospechando en esa novedad una conspiración contra sus costumbres y sus placeres rutinarios.> *Le livre des Cent-et-un* [*El libro de los ciento uno*], X, París, 1833, p. 58. Hace quince años se intentó promocionar al almacén. W. Wertheim de modo parecido, y también sin resultado. Se daban conciertos en el gran pasaje que lo atravesaba. [H 1, 2]

Jamás se debe confiar en lo que los escritores dicen de sus propias obras. Cuando Zola quiso defender su *Teresa Raquin* de las críticas adversas, dijo que su libro era un estudio científico sobre los temperamentos. Intentaba, según él, explicar con precisión, basándose en un ejemplo, cómo el temperamento sanguíneo y el nervioso interactúan en perjuicio mutuo. Esta afirmación no contentó a nadie. Tampoco aclara la impronta callejera de la acción, ni su sanguinolencia, su crudeza casi cinematográfica. No en vano se desarrolla en un pasaje. Si acaso este libro explica algo realmente científico, es la agonía de los pasajes parisinos, el proceso de descomposición de una arquitectura. De sus venenos está repleta la atmósfera de este libro, y de esa atmósfera es de lo que mueren los personajes. [H 1, 3]

En 1893 se expulsa a las *cocottes* de los pasajes. [H 1, 4]

La música parece haberse instalado en estos espacios sólo con su decadencia, sólo cuando las bandas musicales empezaron a resultar, por decirlo así, pasadas de moda ante la llegada de la música mecánica. De modo que en realidad estas bandas más bien se refugiaron allí. (El <teatrofón> de los pasajes fue en cierto modo el antecesor del gramófono.) Y sin embargo, había una música con el espíritu de los pasajes, una música panorámica que hoy sólo se escucha en conciertos de la vieja escuela, como los de la orquesta del balneario de Monte-Carlo: las composiciones panorámicas de David –p. ej. *El desierto, Cristobal Colón, Herculano*-. Cuando en los años sesenta vino una delegación árabe a París, enorgulleció mucho poderle ofrecerle *El desierto* en la gran Ópera. [H 1, 5]

<Cinearamas; Gran Globo celeste, esfera gigantesca de 46 metros de diámetro donde se los tocará la música de Saint-Saëns.> Jules Claretie, *La vie en Paris* 1900 [*La vida en París* 1900], París, 1901, p. 61. ■Diorama■ [H 1, 6]

A menudo, estos espacios interiores albergan comercios anticuados, y también los comercios más actuales adquieren en ellos cierto aire desolado. Es el lugar de las agencias de información e investigación, que allí, en la turbia luz de las galerías superiores, siguen las huellas del pasado. En los escaparates de las peluquerías se ven las últimas mujeres con cabello largo. Tienen mechones muy rizados, que resultan <permanentes>, torres de pelo petrificadas. A los que hicieron un mundo propio de estas construcciones, deberían ellas dedicarles pequeñas lápidas votivas: a Baudelaire y a Odilon Redon, cuyo nombre cae ya como un rizo perfectamente formado. En lugar de eso, se les ha traicionado y vendido, convirtiendo en un objeto la cabeza de Salomé, si es que eso que allí sufre en la consola no es la cabeza embalsamada de Anna Czillag. Y mientras éstas se petrifican, arriba la obra de los muros se ha vuelto quebradiza. Quebradizos son también. ■ Espejos■ [H 1 a, 1]

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta compleción? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. Y para el verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene. La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido). Todo lo recordado, pensado y sabido se convierte en zócalo, marco, pedestal, precinto de su

posesión. No hay que pensar que es al coleccionista al que resulta extraño el *Tomoc útepoupavlos* que según Platón alberga las inmutables imágenes originarias de las cosas. El coleccionista se pierde, cierto. Pero tiene la fuerza de levantarse de nuevo apoyándose en un junco, y, del mar de niebla que rodea su sentido, se eleva como una isla la pieza recién adquirida. – Coleccionar es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre manifestaciones profanas de la <cercanía> la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo <a reunión>. [H 1 a, 2]

Naturaleza muerta: la tienda de conchas de los pasajes. Strindberg había en *Las tribulaciones del navegante* de <un pasaje con tiendas que estaban iluminadas>. Entonces siguió por el pasaje... Había allí toda clase de tiendas, pero no se veía un alma, ni delante ni detrás de los mostradores. Después de caminar un rato, se detuvo ante un gran escaparate que mostraba una exposición completa de caracoles. Como la puerta estaba abierta, entró. Del suelo al techo se apilaban estantes con caracoles de toda especie, procedentes de todos los mares y continentes. No había nadie dentro, pero el humo del tabaco flotaba como un anillo en el aire... Después reanudó su marcha, siguiendo la moqueta blanquiazul. El paisaje no era recto, sino que hacía curvas, de modo que nunca se veía el final; y siempre había nuevas tiendas, aunque sin gente; y tampoco se veía a los propietarios de los comercios.> Lo imprevisible de los pasajes extinguidos en un tema significativo. Strindberg, *Märchen* [*Cuentos*], Múnich/Berlín, 1917, pp. 52-53, 59. [H 1 a, 3]

Hay que investigar cómo se elevan las cosas a alegoría en *Las flores del mal*. Prestar atención al empleo de las mayúsculas. [H 1 a, 4]

En la conclusión de *Materia y memoria*, Bergson explica que la percepción es una función del tiempo. Si viviéramos –podríamos decir- algunas cosas con calma, otras con rapidez, siguiendo otro ritmo, no habría nada <consistente para nosotros, sino que todo sucedería ante nuestros ojos como si nos asaltara de improviso. Pero eso es lo que le ocurre al gran coleccionista con las cosas. Le asaltan de improviso. El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje. Aquí se contemplan los pasajes de París como si fueran adquisiciones en manos de un coleccionista. (En el fondo, se puede decir que el coleccionista vive un fragmento de vida onírica. Pues también en el sueño el ritmo de la percepción y de lo que se vive cambia de tal modo que todo-incluso lo que en apariencia es más neutral nos asalta de improviso, nos

afecta. Para entender a fondo los pasajes, los sumergimos en el nivel onírico más profundo y hablamos de ellos como si nos hubieran asaltado de improviso.) [H 1 a, 5]

<La inteligencia de la alegoría toma en usted proporciones desconocidas para usted mismo. Observaremos, de paso, que la alegría, ese género tan espiritual, que los pintores torpes nos han acostumbrado a despreciar, pero que es verdaderamente una de las formas primitivas y más naturales de la poesía, recupera su dominio legítimo en la inteligencia iluminada por la embriaguez.> Charles Baudelaire, *Les paradis artificiels* [Los paraísos artificiales], París, 1917, p. 73 (De lo que sigue se deduce indudablemente que Baudelaire tiene desde luego en mente la alegoría, no el símbolo. El pasaje está tomado del capítulo sobre el hachís.) El coleccionista como alegórico ■Hachís■ [H 2, 1]

<La publicación de *Historia de la sociedad francesa durante la Revolución y bajo el Directorio* abre la era del bibelot, -no ha de verse en esta palabra una intención despreciativa; el bibelot histórico antiguamente se le llamó reliquia.> Rémy de Gourmont, *Le livre des Masques* [El segundo libro de las máscaras], París, 1924, p. 259. Se trata de la obra de los hermanos Goncourt. [H 2, 2]

El verdadero método para hacerse presentes las cosas es plantarlas en nuestro espacio (y no nosotros en el suyo). (Eso hace el coleccionista, y también la anécdota.) Las cosas, puestas así, no toleran la mediación de ninguna construcción a partir de <amplios contextos>. La contemplación de grandes cosas pasadas –la catedral de Chartres, el templo de Paestum– también es en verdad (si es que tiene éxito) una recepción de ellas en nosotros. No nos trasladamos a ellas, son ellas las que aparecen en nuestra vida. [H 2, 3]

Resulta en el fondo muy extraño que se fabricaran industrialmente objetos de coleccionista. ¿Desde cuándo? Habría que investigar las diversas modas que imperaron en el coleccionismo durante el siglo XIX. Típico del Biedermaier – ¿o también de Francia?- es la manía de las tazas. <Padres, hijos, amigos, parientes, jefes y subordinados, todos dan a conocer sus sentimientos con las tazas; la taza es el regalo preferido, el adorno predilecto de la casa; así como Federico Guillermo III llenó su gabinete de trabajo con pirámides de tazas de porcelana, del mismo modo coleccionaba el burgués en su servicio de tazas el recuerdo de los acontecimientos más importantes, las horas más notables de su vida.> Marx von Boehn, *Die Mode in XIX Jabrbundert* [La moda en el siglo XIX], II, Múnich, 1907, p. 136. [H 2, 4]

La propiedad y el tener están subordinados a lo táctil, y se encuentran en relativa oposición a lo óptico. Los coleccionistas son hombres con instinto táctil. Últimamente, por lo demás, con la retirada del naturalismo ha acabado la primacía de lo óptico que imperó en el siglo anterior. ■ *Flâneur* ■ El *flâneur*, óptico; el coleccionista táctil. [H 2, 5]

Materia fracasada: eso es la elevación de la mercancía al nivel de la alegoría. La alegoría y el carácter fetichista de la mercancía. [H 2, 6]

Se puede partir la idea de que el verdadero coleccionista saca al objeto de su entorno funcional. Pero esto no agota la consideración de este notable comportamiento. Pues no es ésta la base sobre la que funda en sentido kantiano y shopenhaueriano una consideración <desinteresada>, en la que el coleccionista alcanza una mirada incomparable sobre el objeto, una mirada que ve más y ve otras cosas que la del propietario profano y que habría que comparar sobre todo con la mirada del gran fisonomista. Sin embargo, el modo en que esta mirada da con el objeto es algo que se ha de conocer mucho más exactamente mediante otra consideración. Pues hay que saber que para el coleccionista el mundo está presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos. Pero está ordenado según un criterio sorprendente, incomprensible sin duda para el profano. Se sitúa respecto de la ordenación corriente de las cosas y de su esquematización, más o menos como el orden de las cosas en una enciclopedia, respecto de un orden natural. Basta con recordar la importancia que para todo coleccionista tiene no sólo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen e la misma medida tanto su origen y calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa: su anterior propietario, su precio de adquisición, su valor, etc. Todo ello, los datos <objetivos> tanto como esos otros, forman para el verdadero coleccionista, en cada uno de sus ejemplares poseídos, una completa enciclopedia mágica, un orden del mundo, cuyo esbozo es el *destino* de su objeto. Aquí, por tanto, en este angosto terreno, se puede entender cómo los grandes fisonomistas (y los coleccionistas son fisonomistas del mundo de las cosas) se convierten en intérpretes del destino. Sólo hace falta observar cómo el coleccionista maneja los objetos de su vitrina. Apenas los tiene en la mano, parece inspirado por ellos, parece ver a través de ellos –como un mago– en su lejanía. (Sería interesante estudiar al coleccionista de libros como el único que no ha separado incondicionalmente sus tesoros de su entorno funcional.) [H 2, 7; H 2 a, 1]

El gran coleccionista Pachinger, amigo de Wolfskehl, ha reunido una colección Figdor de Viena. Apenas sabe ya cómo van las cosas de la vida –explica a sus visitantes entre viejísimos aparatos, pañuelos de bolsillo,

espejos de mano, etc. -. De él se cuenta que un día, yendo por el Stachus, se agacho para recoger algo: allí estaba lo que había perseguido durante semanas: la impresión defectuosa de un billete de tranvía que sólo se había vendido durante un par de horas. [H 2 a, 2]

Una apología del coleccionista no debería pasar por alto este ataque: <La avaricia y la vejez, anota Gui Patin, siempre se entienden bien. La necesidad de acumular es uno de los signos precursores del a muerte tanto en los individuos como en las sociedades. Lo comprobamos en estado agudo en los períodos preparalíticos. Está también la manía de la colección, en neurología “el coleccionismo”. / Desde la colección de horquillas para el cabello hasta la caja de cartón que lleva la inscripción. Pequeños trozos de bramante que no pueden servir para nada>. *Les péchés capitaux* [*Los siete pecados capitales*], París, 1929, pp. 26-27. (Paul Morand, *L'avarice* [*La avaricia*]) ¡Comparar, sin embargo, con el coleccionismo de los niños! [H 2 a, 3]

<No estaría seguro de haberme entregado por completo a la contemplación de esta vivencia, de no haber visto la tienda de curiosidades ese montón de cosas fantásticas revueltas entre sí. Volvieron a imponérseme al pensar en la niña, y siendo, por decirlo así, inseparables de ella, pusieron palpablemente ante mis ojos la situación de esta criaturita. Dando rienda suelta a mi fantasía, vi la imagen de Nell rodeada de todo lo que se oponía a su naturaleza, alejándola por completo de los deseos de su edad y de su sexo. Si me hubiera faltado este entorno y hubiera tenido que imaginarme a la niña en una habitación corriente, en la que no hubiera nada desacostumbrado o raro, lo más probable es que su vida extraña y solidaria me hubiera causado mucha menos impresión. Pero siendo de este modo, me pareció que ella vivía en una especie de alegoría.> Charles Dickens, *Die Rarität tenladen* [*La tienda de antigüedades*], Leipzig, ed. Insel, pp. 18-19. [H 2 a, 4]

Wiesengrund en un ensayo inédito sobre *La tienda de antigüedades* de Dickens: <La muerte de Nell está incluida en esta frase: “Aún había allí algunas pequeñeces, cosas pobres, sin valor, que bien hubiera podido llevar consigo; pero fue imposible”... Dickens sabía que a incluso de salvación dialéctica, y lo expresó mejor de lo que nunca le hubiera sido posible a la fe romántica en la naturaleza, en aquella inmensa alegoría del dinero que cierra la descripción de la ciudad industrial:”... eran dos monedas de penique, viejas desgastadas, de un marrón grisáceo como el humo. Quién sabe si no brillaban más gloriosamente a los ojos de los ángeles que las letras doradas esculpidas en las tumbas”>. [H 2 a, 5]

<La mayoría de los aficionados hacen su colección dejándose guiar por la fortuna, como los bibliófilos en las librerías de viejo... M. Thiers procedió de otra moda: antes de reunir su colección, la había formado por completo en su cabeza; tenía trazado un plan, y llevó treinta años ejecutarlo... M Thiers posee lo que quiso poseer... ¿De qué se trataba? De disponer a su alrededor un compendio del universo, es decir, hacer que en un espacio de ochenta metros cuadrados se encuentren Roma y Florencia, Pompeya y Venecia. Dresde y La Haya, El Vaticano y El Escorial, el British Museum y el Emilage, la Alhambra y el Palais d'été... ¡Pues bien! M. Theirs pudo llevar a cabo una idea tan

vasta con gastos moderados, hechos cada año durante treinta años... Queriendo fijar ante todo en las paredes de su residencia los recuerdos más preciosos de sus viajes, M. Thiers encargó que se ejecutaran... copias reducidas imitando los más famosos fragmentos de pintura... Por eso..., al entrar en su casa, se encuentra una primeramente en medio de obras maestras surgidas en Italia durante el siglo de Leon X. La pared que hay enfrente de las ventanas está ocupada por el *Juicio final*, situado entre la *Disputa del Santo Sacramento* y la *escuela de Atenas*. La Asunción de Tiziano decora la parte alta de la chimenea, entre la *Comunión de San Jerónimo* y la *Transfiguración*. La *Madonna* Sixtina forma pareja con la *Santa Cecilia*, y en los entrepaños están enmarcadas las *Sibilas de Rafael*, entre el *Sposazio* y el cuadro que representa a Gregorio IX entregando las decretales a un abogado del consistorio... Como estas copias están reducidas a la misma escala o casi... el ojo encuentra con placer la grandeza relativa de los originales. Están pintadas con acuarela.> Charles Blanc *Le cobine de M. Thiers* [*El gabinete de M. Thiers*], París, 1871, pp. 16-18. [H 3, 1]

<Casimir Périer decía un día, visitando la galería de cuadros de un ilustre aficionado...: “Todo esto es realmente bello, pero son capitales que duermen”... Hoy... cabría responder a Casimir Périer... que... los cuadros..., cuando son auténticos; los dibujos, cuando se reconoce en ellos la firma del maestro... duermen un sueño reparador y provechoso... La... venta de las curiosidades y de los cuadros de M. R... ha probado con números que las obras de genio son valores tan sólidos como el Orléans y un poco más seguros que los depósitos.> Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité* [*El tesoro de la curiosidad*], II, París, 1858, p. 578. [H 3, 2]

El modelo *positivo* opuesto al coleccionista, que representa a la vez su culminación, en cuanto que hace realidad la liberación de las cosas de la servidumbre de ser útiles, hay que concebirlo según estas palabras de Marx: <La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos e indolentes, que un objeto sólo es *nuestro* cuando... lo *utilizamos*.> Karl Marx, *Der historische Materialismus. Die Frühschroffen* [*El materialismo histórico. Los manuscritos*, I, Leipzig, Landshut y Mayer eds., (1932), p. 299 (*Nationalökonomie und Philosophie* [*Economía nacional y filosofía*]). [H 3 a, 1]

<El lugar de *todo* sentido físico y espiritual... lo ha ocupado la simple alienación de *todos* estos sentidos, el sentido del *tener*... (sobre la categoría del *tener*, cfr. *HeB* en los “21 pliegos”).> Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, p. 300 (*Economía nacional y filosofía*). [H 3 a, 2]

<Sólo cuando la cosa se comporta humanamente con el hombre, puedo yo en la práctica comportarme humanamente con la cosa.> Karl Marx, *El materialismo histórico*, I, Leipzig, p. 300 (*Economía nacional y filosofía*). [H 3 a, 3]

Las colecciones de Alexandre de Sommerard en los fondos del Museo de Cluny. [H 3 a, 4]

El popurrí tiene algo del ingenio del coleccionista y del *flâneur*. [H 3 a, 5]

El coleccionista actualiza concepciones arcaicas de la propiedad que están latentes. Estas concepciones podrían de hecho tener relación con el tabú, como indica la siguiente observación: <Es... seguro que el tabú es la forma primitiva de la propiedad. Primero emotiva y “sinceramente”, y luego como procedimiento corriente y legal, el ser objeto de tabú constituía un título. Apropiarse de un objeto es convertirlo en sagrado y temible para lo que es distinto de él, convertirlo en “príncipe” de si mismo>. N. Guterman y H. Lefebvre, *La conscience mystifiée* [La conciencia mistificada], (París, 1936), p. 228. [H 3 a, 6]

Pasajes de Marx tomados de *Economía nacional y filosofía*: La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos e indolentes, que un objeto sólo es nuestro cuando lo *tenemos*. El lugar de todo sentido físico y espiritual... lo ha ocupado la simple alienación de todos estos sentidos, el sentido del tener.> Cit. en Hugo Fischer, *Karl Marx und sien Verhältnnis zu Stoal und Wirtschaft* [*Karl Marx y su relación con el Estado y la economía*], Jena, 1932, p. 64. [H 3 a, 7]

Los antepasados de Balthazar Claës eran coleccionistas. [H 3 a, 8]

Modelos para el *Cousin Pons*: Sommerard, Sauvageot, Jacaze. [H 3 a, 9]

La vertiente fisiológica del coleccionismo es importante. Al analizar esta conducta, no hay que olvidar que cumple una clara función biológica en la construcción de nidos que llevan a cabo los pájaros. Al parecer se encuentra una indicación de ello en el *Trattato sull'architettura* de Vasari. También Pavlov se habría ocupado del coleccionismo. [H 4, 1]

Vasari habría afirmnado -¿en el *Trattato sull'architettura*?- que el concepto de grotesco proviene de las grutas en las que los coleccionistas guardaban sus tesoros. [H 4, 2]

El coleccionismo es un fenómeno originario del estudio: el estudiante colecciona saber. [H 4, 3]

Al explicar el género literario del testamento, Huizinga añade lo siguiente sobre la relación entre el hombre medieval y sus cosas: <Esta forma literaria... sólo es comprensible si no se olvida que los hombres de la Edad Media estaban en efecto, acostumbrados a disponer por separado y extensamente en su testamento hasta las cosas mas insignificantes[!] de su propiedad. Una mujer pobre deja su traje de los domingos y su cofia a su parroquia, su cama a su ahijado, una piel a la mujer que la cuidaba, su vestido de diario a una pobre, y cuatro libras tornesas [*sic*], que constituían toda su fortuna, juntamente con otro traje y otra cofia, a los minoritas. (Champion, *Villon*, II, p. 182) ¿No debemos reconocer también en esto una manifestación muy trivial del mismo modo de pensar que hacía de cada caso de virtud un ejemplo eterno y veía en cualquier costumbre una

institución divina?. UJ. Huizinga, *Herbst des Mittelalters* [*El otoño de la Edad Media*], Múnich, 1928, p. 346. Lo que sobre todo llama la atención en esta notable cita es que ya no sea posible semejante relación con los bienes muebles en una época de producción masiva estandarizada. Se llega así con toda naturalidad a la cuestión de si las formas de argumentación a las que alude el autor, incluyendo ciertas formas de pensar de la escolástica en general (remisión a la autoridad heredada), no están acaso conectadas con las formas de producción. El coleccionista, a quien se le enriquecen las cosas por el conocimiento que posee de su origen y de su curso en la historia, se procura una relación semejante con ellas, que no puede sino parecer arcaica. [H 4, 4]

Quizá se pueda delimitar así el motivo más oculto del coleccionismo: emprende la lucha contra la dispersión. Al gran coleccionista le conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo.

