

LA CIUDAD: PARAÍSO Y CONFLICTO

JUAN CALATRAVA ESCOBAR
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
EDITORES




JUNTA DE ANDALUCÍA

ABADA EDITORES

La ciudad: paraíso y conflicto es un libro colectivo que responde a la idea motriz de estudiar lo urbano desde distintos ángulos disciplinares, desde la historia de la arquitectura hasta la antropología cultural. El punto de partida para esta reflexión ha sido la diada paraíso y conflicto, la ciudad como lugar donde se cruzan horizontes y zonas para la armonía social e individual (cuya virtud no cabe adjudicar sólo al mundo rural o preurbano), con espacios de confrontación y violencia más o menos abierta. Debatiéndose entre ambos horizontes, la ciudad se muestra irreductible, afirmándose como el cruce de caminos más importante de la cultura humana desde el neolítico, con sus logros y miserias. Entre los temas abordados en este volumen citaremos: la ciudad de los coches, las urbes pensadas para ellos, la plaza tradicional como *locus* político, la colonización urbana de espacios ignotos, el París haussmaniano, la crisis de la arquitectura y la ciudad árabes, la ciudad renacentista y barroca con su clara delimitación y planificación, los análisis de la escuela de Chicago sobre el mal social de origen urbano, la conflictualidad persistente de determinados lugares, la noción de umbral entre lo privado y lo público, los cuarteles de nobleza de las ciudades latinoamericanas, las utopías urbanas, etc. Un libro transversal y transdisciplinar para un tema plural y abierto como es la ciudad.

LA CIUDAD: PARAÍSO Y CONFLICTO
Juan Calatrava Escobar
José Antonio González Alcantud (eds.)

LECTURAS

Serie Historia del Arte y de la Arquitectura

DIRECTORES Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN y Juan CALATRAVA

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

© de los textos, sus autores, 2007

© CONSEJERÍA DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES
DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, 2007

© ABADA EDITORES, S.L., 2007
de la presente edición

Plaza de Jesús, 5
28014 Madrid
Tel.: 914 296 882
fax: 914 297 507

www.abadaeditores.com

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 978-84-96258-87-7

depósito legal M-25.615-2007

preimpresión PERLIN ESCANER

impresión LLEVEL

LA CIUDAD: PARAÍSO

Y CONFLICTO

JUAN CALATRAVA ESCOBAR
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
EDITORES



JUNTA DE ANDALUCÍA



MADRID 2007

A B A D A EDITORES

LECTURAS DE ARQUITECTURA

PROEMIO
SOBRE LA NATURALEZA CONFLICTIVA
DEL PARAÍSO URBANO

JUAN CALATRAVA ESCOBAR
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Un aserto irrelevante y tópico circula en el mundo de la antropología: que los urbanistas y arquitectos no tienen presente al hombre en sus realizaciones. De esta manera el antropólogo, inútil por regla general para intervenir en la modificación de la vida urbana, como no sea en tareas de asistencia social en el campo restringido de la marginalidad (Delgado, 2000), queda satisfecho de su ciencia crítica, frente a la de arquitectos y urbanistas, consideradas profesiones del poder. Nada más lejos de la realidad estos clichés: en verdad el antropólogo no interviene en el dispositivo urbano por la ausencia de sentido práctico de su profesión, o mejor por hallarse perdido en el territorio de sus retóricas académicas, mientras que el urbanista-arquitecto tiene que enfrentarse a diario a los poderes en sus diferentes dimensiones, y ofrecerles soluciones concretas a sus demandas. Empleamos aquí la palabra *concreto* en su acepción mexicana: referente al hormigón, que es algo bien concreto y real. No ha lugar, por consiguiente, a esta falaz dicotomía. Para evitarla y en la medida de lo posible superarla, los coordinadores del presente volumen han procurado religar a diferentes profesionales de la ciudad y de lo urbano, en derredor de campos de confluencia y de divergencia. Se ha comenzado por las imágenes paradisíacas que destilan ciertas ciudades, y la realidad conflictiva que ocultan. Por supuesto, no son todas las ciudades, ni todos los rincones de lo urbano. Las megalópolis quizá sean hoy el ejemplo contrario. Tampoco se trata de rehabilitar utopías de ciudades ideales.

Hemos partido para esta reflexión de una ciudad, que hemos eludido analizar aquí, pero que es el ejemplo mismo de la contradicción entre imagen paradisíaca y realidad conflictiva: Granada. Esta ciudad andaluza oriental, capital de

un territorio, que fue reino independiente o vasallo de Castilla desde 1250 hasta 1492, y que luego prolongó su existencia como unidad administrativa dentro de la configuración estatal española hasta 1830, ha producido numerosas ensoñaciones del paraíso. De hecho sigue nutriendo una imagen nostálgica cercana al paraíso perdido miltoniano: paraíso perdido por traiciones o debilidades humanas, que sin embargo siempre se alza anónimo en el horizonte histórico bajo fórmulas andalusíes, orientalistas o sencillamente poéticas. Sin embargo, su *realidad* es bien conflictiva. Basta estudiar un barrio en el que tradicionalmente se asientan viajeros absortos por la belleza paisajística, como el Albayzín, para constatar que desde el momento mismo de la construcción de Granada el conflicto está allí ya presente (Barrios Rozúa, 2003). Granada es, pues, patria de la nostalgia, del paraíso sensorial perdido, y vórtice de la conflictualidad (González Alcantud, 2005). Antonio Malpica Cuello y Manuel Barrios Aguilera nos han desvelado en los últimos tiempos numerosas claves conflictuales de la ciudad de Granada; el primero, en relación con el horizonte arqueológico de su fundación, terreno de lucha que más allá de lo puramente material interesa al campo de las mentalidades de lleno (Malpica Cuello, 2000). El segundo, enseñándonos los mecanismos de negación de la alteridad, puestos en contraposición a la pluralidad que representaban en sí mismos los moriscos (Barrios Aguilera, 2001).

No hemos querido, como decíamos, abordar aquí el tema específico de Granada, sino promover desde esta ciudad vórtice una reflexión sobre el par paraíso y conflicto, que si bien no es operativo en todo el análisis de lo urbano, sí lo es en otros muchos. De esta manera lograríamos lo que pretenden transmitirnos los urbanistas: el significado de la ciudad. Como señala Carlo Aymonino: «La caracterización —y, al mismo tiempo, el significado— de una ciudad resultaría, entonces, directamente proporcional al grado de coincidencia alcanzado por la organización espacial y los sistemas de interpretación, que, en ciertos casos, se implicarán mutuamente, de forma completa» (Aymonino, 1981: 39). En estos términos la tarea del antropólogo, como analista de las mentalidades, converge con la del urbanista, convertidos ambos en hermeneutas de lo urbano.

Los paraísos generalmente han sido situados en las alturas, y raramente en el mundo subterráneo. No obstante, «la concepción celeste de la estancia de las almas es más rara entre los primitivos como nos dice J. Cazeneuve. Ese paraíso de las alturas celestes albergaría a los seres puros, y a él se llegaría a través de la ascesis mística. La nostalgia del paraíso la encarnarían los místicos. La búsqueda del paraíso perdido es una cuestión sobre todo psicológica, pues en su conquista se produce la plenitud del individuo. Hay otros paraísos perdidos, por ejemplo el de la infancia: «El paraíso perdido de la infancia, es para cada uno de nosotros objeto de la más profunda y secreta nostalgia» (Cazeneuve, 1978: 66).

En estos paraísos no existe lugar para la ciudad, ya que están anclados en el deseo de la nostalgia del pasado o en el mundo extrasensorial. Su lugar de anclaje es la nostalgia. En la tradición musulmana el paraíso reside en un *locus* ajardinado, mas siempre en una ciudad. Émile Zola situaba el paraíso en un jardín, el Paradou, pero en el extrarradio de la ciudad. Hoy día incluso las clases medias recrean el paraíso en sus casas adosadas o en sus chalets de la periferia urbana.

Pero también existieron intentos teóricos por reintegrar la ciudad a su virtuosidad. Es el caso del aristotélico Alfarabi, quien en el siglo X, en su tratado sobre la ciudad virtuosa, quiere reintegrar ciudad, alma y cosmos mediante la práctica de la virtud. Como ha sido señalado, en su época nadie pretendió llevar a cabo una lectura integrada semejante por su audacia: «El interés de Alfarabi por la realización del ideal no concierne sólo a la salud de la persona, sino igualmente a aquél de la comunidad entera, a la salud social y política» (Mahdi, 2000: 87). En la cultura islámica el lugar de la ciudad es central, por lo que da lugar a una visión fantástica de la misma que coincide con la idea del paraíso. Rubiera destaca dos: Iram, que aparece descrita en las suras coránicas, y la ciudad de Cobre. De esta última ciudad fantástica nos dice que su carácter misterioso obligó a abrirla por vías mágicas: «No podían quedarse sin saber qué había en el interior de la ciudad: por ello inventaron que un personaje, el jeque 'Abd al-samad lograra entrar rezando aleyas del Corán. Así surgió una ciudad fantástica, habitada por muertos, pero que presenta las características idealizadas de una ciudad musulmana» (Rubiera, 1981: 65). Las ciudades en la tradición islámica serían ideales para aquellos que las conquistan. La primera razón expuesta por Ibn Jaldún que buscan quienes conquistan las urbes es la siguiente: «La posesión del dominio invita a buscar la tranquilidad y el reposo, a procurar sitios donde descargar los bagajes, y perfeccionar lo que aún queda incompleto en la civilización que resulta de la vida nómada» (Ibn Jaldún, 1977: 611). La búsqueda del reposo finalmente tiene por objeto la casa y el jardín. Cuando se visitan las ruinas de una antigua ciudad romana, como Volubilis, en Marruecos, bajo un tórrido sol, con sus casas con pequeños patios y jardines, se nos representa que allí debió de estar un trozo del paraíso terrenal. Hoy nos parece que un trozo de ese mundo paradisiaco reside en las casonas que se abren en la antigua medina de Fez; frente al exterior deteriorado de la vía urbana, nos seducen las casas y palacios de la burguesía fasi por su cuidada tranquilidad y estética. Tal como dice T. Burckhardt con el pensamiento en la medina de Fesi cada uno de aquellos lugares nos parece un paraíso: «La casa islámica es más que un mundo aparte; es un universo transformado en un cristal, tal como la describen simbólicamente las leyendas orientales: con sus cuatro direcciones, la bóveda del cielo en lo alto y la fuente en su centro más interior» (Burckhardt, 1999: 158). El primer ejemplo de ciudad que aspira a una imagen paradisiaca es la ciudad islámica. El caso es que, como detecta oportunamente Jean Delumeau

en su «Historia del paraíso», la deconstrucción contemporánea de la idea tradicional de paraíso ha situado a éste en el ámbito de la convivialidad, invirtiendo el aserto sartriano que reza que el infierno son los otros, y llevándolo a la apreciación de que el paraíso son los otros, a través de la experiencia de la convivencia (Delumeau, 2000: 440 ss).

Entonces, la ciudad va a ser reintegrada al universo de los paraísos con su secularización. Baudelaire es uno de los primeros autores en dar cuenta de los «paraísos artificiales», donde se ofrece la ciudad a aquel universo secularizado. El paraíso ya tiene forzosamente que ser urbano, sobre todo después de descartarse que el mismo resida en la vida rural. En «À rebours» el decadentista Huysmans se afirma en el valor de la artificialidad que representa la ciudad, frente al estado de naturaleza. En la misma dirección dirigen sus dardos otros literatos como Eça de Queiros. La imagen de la ciudad como tal, en toda su planimetría topográfica, nunca ha sido plenamente paradisiaca. Fue sobre todo en la equívoca vida rural donde anidó la idea de lo paradisiaco. «El engaño cabe en la Ciudad Ideal como cabe la alteridad, la materia, la errancia, la indeterminación, en definitiva, el Mal... Mal que lejos de oponerse a un bien considerado como forma y determinación, constituye su condición de posibilidad, su generador, pues sólo el mal (la materia, la errancia, la alteridad, engendra multiplicidad, y sólo en la multiplicidad caben la identidad y la indeterminación» (Gómez Pin, 1974: 57).

La ciudad es, además, el *locus* privilegiado de lo sórdido. La literatura del siglo XIX, cuando las megalópolis crecen sin contención alguna, nos ofrece cuantiosos ejemplos de la ciudad como lugar diabólico, donde se mezclan la vida alegre y la miseria más extremas, pero siempre marcadas por lo extravagante de ambas posiciones. Walter Benjamin ha trazado magníficos cuadros de aquel impacto en las artes de la ciudad en pleno desarrollo. Como trozos de un pasado irremediablemente perdido quedarán sólo los conventos y monasterios, antes periurbanos, y ahora ahogados por la ciudad misma. Tras sus muros se prefiguran paraísos espirituales. Definitivamente la ciudad parece alejarse de cualquier imagen paradisiaca. Ello lo confirma, por ejemplo, que los rumores surgidos en las ciudades están marcados por la negatividad, en una proporción de nueve a diez, y que en esa óptica se refieren a agresiones, accidentes, escándalos, incidentes, etc. (Rénard, 2002: 57). La ciudad moderna no produce *a priori* imágenes del paraíso.

La búsqueda de una mitología en los pasajes parisinos está presente en Luis Aragon como sustituto de otros cielos y anhelo de paraísos artificiales. Al inicio de su «Le Paysan de Paris» (1926), escrito en plena época de furor vanguardista, nos dice: «Actualmente ya no se adora a los dioses de las alturas. El templo de Salomón se ha trasladado a las metáforas donde da cobijo a nidos de golondrinas y a lívidas lagartijas. El espíritu de los cultos, al dispersarse en el

polvo, ha desertado de los lugares sagrados. Pero son otros los lugares que florecen entre los hombres, otros lugares donde los hombres se dedican sin desvelo a su vida misteriosa, y que poco a poco nacen a una religión profunda» (Aragón, 1979: 17). Pone como ejemplo de lugar de esos nuevos lugares de culto, donde se halla el secreto, los pasajes cubiertos que salen sorpresivamente de los bulevares parisinos, que considera que «se han convertido en el paisaje fantasmal de los placeres y las profesiones malditas, incomprensibles ayer y que el mañana no conocerá jamás». La ciudad depositaria de esos pliegues del secreto social es extremadamente excitante, nos abre a los precitados «paraísos artificiales», a pesar de que la actitud de Baudelaire parece derivar hacia el tardorromanticismo, lógica en la que no decae: «Tiempo de la mercancía y tiempo del espíritu, calle que aúlla y buhardilla como refugio precario para una ensoñación que se sabe condenada al despertar, horror de la gran ciudad y condena de saber que ése es el nuevo territorio del artista» (Calatrava, 1996: 62). La ciudad así está contrapuesta a los paraísos «naturales» cuyo depositario era el mundo rural. La miasma ya es la parte saludable del espíritu.

En cuanto al contenido del presente volumen, las diferentes aportaciones han sido estructuradas en base a tres grandes bloques temáticos. Bajo el titulado «Sociabilidades y desagregaciones urbanas» se abordan cuestiones que van desde los ritos de paso de la casa en Japón hasta los problemas fenomenológicos que acarrea la aparición del coche en la ciudad, pasando por una serie de aforismos relacionados con la sociabilidad citadina o la concepción norteamericana de la «ciudad-donut». La contribución del antropólogo Philippe Bonnin, del CNRS-París, versa sobre la significación tradicional de pasar un umbral en la casa japonesa, las modificaciones y adaptaciones operadas en la misma con la aparición de los porteros automáticos y las diferencias con una sociedad como la parisina, originaria del investigador: una investigación que entronca con las fenomenologías sociológicas del espacio de E. Hall y de la presentación de la persona en sociedad de E. Goffman. El capítulo de José Luis Gómez Ordóñez, de la Universidad de Granada, tiene como trasfondo la sociabilidad en la ciudad de Granada, abordado a través de una serie de aforismos inferidos de su condición de lector paseante a la par que urbanista. Carlos García Vázquez, arquitecto y profesor de la Universidad de Sevilla, aborda en su contribución la «no-reglamentación» del espacio urbano en Houston y las paradojas suscitadas por ese no-ordenamiento, lo que le lleva a hablar de una megaurbe con el *downtown* vacío y unos anillos periféricos donde se funden ciudad y medio natural: es la ciudad-donut. La antropóloga María Jesús Buxó, de la Universidad de Barcelona, nos ofrece una mirada sobre las transformaciones operadas en las ciudades con la aparición del coche y alza su suave protesta contra que aquéllas no tengan, en Europa sobre todo, esa

nueva e indisociable realidad del hombre moderno, prótesis asumida, sin embargo, en la ciudad estadounidense.

Un segundo bloque trata sobre «Ideaciones y desarmonías del paraíso urbano» y en él se agrupa un conjunto de capítulos que encaran la naturaleza por igual utópica y conflictiva de lo urbano. La contribución de la profesora emérita y célebre urbanista parisina Françoise Choay relee la «Utopía» de Tomás Moro para situar en ella la importancia del espacio construido en la ideación de la cuasi-eternidad utópica. Recorre igualmente diversas utopías como las de Fourier o Morris, a veces con percepciones diferentes de la rigidez de lo urbano. Finalmente, concluye su texto señalando que la utopía, cuyo canto de cisne está en la modernidad, «integra lo imaginario en lo real, acercando el proyecto a lo local». Francesca Fatta, arquitecta y profesora de la Escuela de Arquitectura de Reggio Calabria, analiza las representaciones cartográficas de la ciudad italiana y el proceso por el cual se va pasando de la ciudad *ben disposta* y *ben governata* a la lectura complejizada por la heterotopia de la ciudad. Su ejemplo argumentativo es Palermo. Los historiadores Marie-Danielle Demélas y Julián Montemayor, del CNRS parisino, analizan el proceso de ennoblecimiento de las ciudades en América Latina, un devenir iniciado recién acontecida la conquista y que ha ido paralela al deseo hispano de buscar el propio ennoblecimiento personal, que quedó truncado con la aparición de la cultura guerracivilista en el siglo XIX que partió a las ciudades en dos. José Antonio Fernández de Rota, antropólogo de la Universidad de La Coruña, reflexiona sobre los sueños utópicos de los indianos gallegos a propósito de la ciudad histórica de Betanzos, a la que confieren una intemporalidad y armonía, unido al concepto «sitio» como anclaje de la utopía. El arqueólogo medievalista Antonio Malpica Cuello, de la Universidad de Granada, ofrece una panorámica del estado actual de los estudios sobre la evolución y problemas suscitados por el tránsito de lo rural a lo urbano, comparando el mundo medieval cristiano e islámico, y suscitando interrogantes sobre los modos de centralización y regulación urbana y su relación con temas tales como las estructuras tribales o los usos y control del agua que alimentaba las urbes. El profesor emérito de la Universidad de Niza André Nouschi encara desde su disciplina, la historia contemporánea, la representación de Argel en la época colonial como una reencarnación del al-Andalus legendario y civilizado, así como la función enmascaradora de la realidad de esta representación, que identificaba a su vez civilización con Francia, para ocultar la realidad conflictiva de la ciudad argelina bajo ocupación francesa. La contribución de Federico Cresti, arquitecto e historiador de la Universidad de Catania, versa sobre la ocupación italiana de la Cirenaica libia, sobre todo en la época mussoliniana, tras el proyecto de trasladar allí mediante la construcción de poblados de colonización a una masa de colonizadores italianos

pobres, y analiza los dispositivos urbanos y territoriales sobre los que se pretendió fundamentar esta nueva Italia africana.

En el tercer bloque del libro, «Fracturas del sentido y conflictividades en la trama urbana», se reúnen las ponencias que a nuestro juicio trataban sobre los elementos más claramente conflictuales de la ciudad contemporánea. Como no podía ser de otra forma, París está en el centro de este debate. Juan Calatrava, historiador de la arquitectura de la Universidad de Granada, encara el París de Haussmann con su cadena de rupturas con la ciudad antigua, y la mirada que estas violencias y nuevos modos de vida de la plutocracia parisina dan de sí en el ciclo de los Rougont-Macquart de Émile Zola. Literatura y metrópolis se dan la mano en un diálogo que permitirá numerosas reflexiones intelectuales evidenciando la naturaleza sórdida y luminosa por igual de la ciudad moderna. Renzo Dubbini, arquitecto y profesor del Istituto Universitario di Architettura de Venecia, aborda las maneras de contemplar la urbe contemporánea a través de la fotografía o de la pintura; su realidad fragmentaria y no orgánica deberá quedar reflejada en la mirada de lo urbano, en la que se imponen la velocidad, las miradas verticales, las perspectivas múltiples, etc. A través suyo la imagen de lo urbano es imprevisible y dramática, nos dice, y por ello la conflictividad es una componente esencial de la ciudad. Manuel Delgado Ruiz, antropólogo de la Universidad de Barcelona, trae a la palestra la ciudad como espacio público sujeto a la desobediencia cívica, analizando en particular la segunda mitad del siglo XX en Barcelona. Traza las luchas de contenido político antifranquista que en ese período propenden a ocupar el centro de la ciudad para convertirlo en un foro de la libertad en una sociedad marcada por el autoritarismo franquista. La antropóloga de la Universidad de Nápoles, Amalia Signorelli, que se mostró crítica de inicio con respecto a la oposición mismo infierno/paraíso que constituía el punto de partida de la reunión científica que dio lugar a este libro, introduce el factor de la desterritorialización ocasionada por la globalización, trayendo a colación el análisis del hecho político relacionado con las culturas locales, y los estrechos vínculos entre lo real y lo virtual. Pese a que el tiempo transcurrido entre su intervención y la publicación ha hecho variar sensiblemente la realidad política italiana tal y como se presentaba en 2002, la mayor parte de sus consideraciones no han hecho sino ganar en pertinencia. Por su parte, el urbanista Mohamed Métalsi, del Institute du Monde Arabe de París, sitúa el desarrollo de la ciudad islámica tradicional hasta la llegada del siglo XIX en términos de integración y autorregulación; a partir del crecimiento contemporáneo de las mismas se produciría una quiebra que llega hasta el día de hoy, con sus grandes cinturones y/o medinas, mal dotadas de equipamientos, lo que ocasionaría además una crisis del sentido de ciudadanía. Finalmente, el capítulo de José Antonio González Alcantud, antropólogo de la Universidad de Granada, versa sobre la conflictualidad de un espacio emblemático de la ciudad de París, la

colina de Chaillot. Al pie de ella, dominando el campo de Marte y el Sena, se asentaron las Exposiciones Universales, y en ella se construyeron en poco tiempo dos palacios sucesivos, que albergaron museos de etnografía exotistas, sin lograr enraizar como espacio logrado en lo simbólico y en lo arquitectónico.

Éste es un libro plural, llevado a cabo por arquitectos, historiadores y antropólogos, que sin embargo encontraron más nexos complementarios que diferencias antagónicas en sus puntos de vista. Lo cual quizás alumbre las posibilidades reales y ciertas de fructificación epistemológica y profesional en un futuro inmediato en torno a unas transdisciplinarias ciencias de la ciudad. Este producto colectivo valida la justeza de la intención de buscar nexos entre unas disciplinas y otras de lo urbano, en torno a temas comunes y complementarios.

El presente volumen corresponde al resultado del coloquio internacional que tuvo lugar en el desgraciadamente desaparecido Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet» de la Diputación de Granada, entre los días 6 y 8 de junio de 2002¹. El proyecto global contempla la realización de tres coloquios más, los cuales abordarán diferentes aspectos de la arquitectura y el urbanismo, concitando la colaboración trasdisciplinaria de varias disciplinas científicas y más en particular la historia de la arquitectura y la antropología social. Los compiladores del presente volumen les están muy agradecidos a los antiguos funcionarios del CIE Ángel Ganivet, y al expresidente de la Diputación de Granada, don José Rodríguez Tabasco, sin cuyo concurso y espíritu filantrópico no hubiese sido posible este encuentro seminal. Le quedan igualmente reconocidos a la Consejería de Obras Públicas y Urbanismo de la Junta de Andalucía por su apoyo determinante a la edición de este volumen, sin el cual probablemente no hubiese visto la luz nunca. Desean igualmente dejar constancia de su agradecimiento a ABADA Editores por la confianza depositada en este proyecto.

1 El CIE «Ángel Ganivet», un centro de investigación y acción cultural pionero en nuestro país, duró trece años, de 1990 a 2003. En él se celebraron numerosos coloquios como el presente, de carácter trasdisciplinario y transcultural (G. Alcantud, 2006).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, L., *El campesino de París*, Barcelona, Bruguera, 1979.
- AYMONINO, C., *El significado de las ciudades*, Barcelona, Blume, 1981.
- BARRIOS ACUILERA, M., *Granada morisca, la convivencia negada*, Granada, Comares, 2002.
- BARRIOS ROZÚA, J. M. (ed.), *El Albayzín: paraíso y conflicto*, Granada, CIE «Ángel Ganivet», 2003.
- BENJAMIN, W., *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus, 1980.
- BURCKHARDT, T., *Fez, ciudad del Islam*, Palma de Mallorca, Olañeta ed., 1999.
- BRETON, A., *Nadja*, París, Gallimard, 1984.
- CALATRAVA, J., «Poeta y ciudad: Baudelaire "pintor de la vida moderna"», *Sileno I* (1996), pp. 54-62.
- CAZENEUVE, J., *Bonheur et civilisation*, París, Gallimard, 1978.
- DELUMEAU, J., *Une histoire du paradis. Que reste-t-il du paradis?*, París, Fayard, 2000.
- GÓMEZ PIN, V., *El drama de la ciudad ideal. El nacimiento de Hegel en Platón*, Madrid, Taurus, 1974.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A., *El campo de los antropólogos. De la representación a la interpretación científico-social*, en: María Antonia García de León (ed.), *La ciudad y el campo*, Madrid, Ministerio de Agricultura, 1996, pp. 201-220.
- , *La ciudad vórtice. la ciudad vértice. Lo social, lugar fuerte de la memoria en tiempos de errancia*, Barcelona, Anthropos, 2005.
- (ed.), *Cultura y/o Modernidad. - El Centro de Investigaciones Etnológicas «Ángel Ganivet» de Granada: historia de una pasión truncada*, Granada, 2006.
- GUTIÉRREZ SANÍN, F., *La ciudad representada. Política y conflicto en Bogotá*, Bogotá, TM Editores, 1998.
- IBN JADÚN, *Introducción a la Historia Universal. Al-Muqaddimah*, México, FCE, 1977.
- JANKÉLÉVITCH, V., *L'irréversible et la nostalgie*, París, Flammarion, 1974.
- MALPICA CUELLO, A., *Granada, ciudad islámica. Mitos y realidades*, Granada, Azukaría Mediterránea, 2000.
- MAHDI, M., *La cité vertueuse d'Alfarabi. La fondation de la philosophie politique en Islam*, trad. de Fr. Zabbal, París, Albin Michel, 2000, p. 87.
- MORAND, P., *Nueva York*, Madrid, Austral, 1957.
- RENARD, J.-B., *Rumeurs et légendes urbaines*, París, PUF, 2002.
- RUBIERA, M^a. J., *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- ZOLA, É., *El pecado del padre Mouret*, Barcelona, Iberia, 1971.

PARTE III

**FRACTURAS DEL SENTIDO
Y CONFLICTIVIDADES EN LA TRAMA CITADINA**

EN LOS ORÍGENES DE LA METRÓPOLIS MODERNA: ÉMILE ZOLA Y EL PARÍS DE HAUSSMANN

JUAN CALATRAVA

Las reformas urbanas realizadas en París aproximadamente entre 1855 y 1870, bajo la dirección del Prefecto de la ciudad, el Barón Georges-Eugène Haussmann, por encargo y bajo el control directo de Napoleón III, no sólo produjeron la más grande transformación material y mental de la ciudad en toda su historia, sino que, además, en seguida generaron un verdadero mito, el de la *haussmannización*, con cuya tenaz persistencia, tanto en sus versiones negativas como positivas, todavía hoy tienen que habérselas los historiadores. Tanto los defensores como los detractores del proceso contribuyeron a rodearlo de un halo de excepcionalidad y de grandeza que lo sitúa, de manera casi incontestable, en los orígenes mismos de la modernidad urbana. Pese a las numerosas y valiosas contribuciones de la última década sobre el París de Haussmann¹, algunas de las cua-

I La bibliografía sobre el París de Haussmann es numerosísima y se ha visto, además, muy incrementada en los últimos años. Entre los estudios utilizados en mayor medida para la redacción de este trabajo citemos los de D. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, 1958; F. Loyer, *Paris au XIX^e siècle: l'immeuble et la rue*, París, 1987; J. des Carsy P. Pinon, *Paris-Haussmann. Le pari d'Haussmann*, París, 1991; D. Jordan, *Transforming Paris: the Life and Labours of Baron Haussmann*, Londres, 1994; J. R. Pitte (ed.), *Paris, histoire d'une ville*, París, 1993; B. Marchand, *Paris. Histoire d'une ville, XIX^e-XX^e siècles*, París, 1993; D. Van Zanten, *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital, 1830-1870*, Cambridge, 1994; J. Willms, *Paris, Capital of Europe: from the French Revolution to the Belle Époque*, Nueva York/Londres, 1997; P. Pinon, *Paris. Biographie d'une capitale*, París, 1999; P. Pinon, *Atlas du Paris haussmannien*, París, 2002. Un buen resumen del proceso es el que ofrece P. Sica, *Historia del urbanismo. El siglo XIX*, vol. 1, Madrid, 1981, pp. 179-208. La celebración del centenario del Barón Haussmann ha llevado a la publicación de algunas biografías como las de G. Balance, *Haussmann le grand*, París, 2000; M. Carmona, *Haussmann*, París, 2000; N. Chaudum, *Haussmann au crible*, París, 2000. Disponemos también de una reciente edición moderna de las propias memorias del barón: G. E. Haussmann, *Mémoires*, París, 2000, edición a cargo de Françoise Choay.

les han insistido en la continuidad con respecto a importantes antecedentes de la primera mitad del siglo que cuestionan la idea de la radical novedad del haussmanismo², lo cierto es que la realidad y la imagen de París cambiaron en pocos años del modo acelerado que describiría poéticamente un tan desgarrado como fascinado Baudelaire [«Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas, que le coeur d'un mortel)»³] y que originaría la consolidación de todo un discurso articulado en la contraposición entre el «viejo» y el «nuevo» París, entre la ciudad que desaparece y la metrópolis que nace⁴.

Es en el contexto de esta imagen mítica de la relación entre París y el origen de la modernidad, reafirmada más tarde, desde otros parámetros, por los no menos míticos trabajos de Walter Benjamin⁵, como el París haussmanniano llega a constituirse como un nítido apartado dentro de los amplios desarrollos históricos de la imagen literaria de la ciudad⁶. Una imagen que parece procedente estudiar no tanto como mera «ilustración» o comentario externo de un proceso cuya «realidad» se ceñiría a los aspectos materiales de la construcción de la ciudad, sino como un apartado fundamental de ese mismo proceso. El París de Haussmann se construyó tanto con imágenes y palabras como con ladrillos y asfalto, y rastrear en los orígenes de la constitución de su compleja imagen nos hace enfrentarnos con una serie de hechos urbanos no menos «reales» por el hecho de que su materia prima sean las ideas.

Es en este contexto en el que hay que recordar cómo la dialéctica entre el viejo y el nuevo París, germen en Baudelaire de una nueva poesía de la modernidad, fue elevada por Émile Zola a la categoría de nueva materia épica. Entre 1870 y 1893, su ciclo de novelas *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, iniciado justo después de la caída del régimen de Napoleón III como un gran ajuste de cuentas con una época ya cerrada, trazó una verdadera arqueología de la Francia de entre 1850 y 1870 y, sobre todo, de las transformaciones de la capital y de sus habitantes. La mirada crítica de Zola sobre el París de Haussmann se prolonga, además, en otras obras al margen de la saga de los Rou-

2 K. Bowie (ed.), *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*, París, 2001.

3 Ch. Baudelaire, «Le Cygne», poema incluido en *Les Fleurs du Mal*; cito a partir de la edición de las *Oeuvres Complètes* de Baudelaire, París, 1980, p. 63.

4 Véase al respecto J. P. A. Bernard, *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, París, 2001, en especial el capítulo «Paris qui s'en va», pp. 176-219.

5 Fundamentalmente, su monumental e inacabada *Passagenwerk*, de la que hemos utilizado la edición italiana: W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Turín, 1986. Cfr. además S. Buckmorss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, 1995.

6 Véase, entre la amplia bibliografía dedicada al mito literario de París, P. Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française*, París, 1961, 2 vols.; G. Macchia, *Il mito di Parigi*, Turín, 1965; M. C. Bancquart, *Images littéraires du Paris fin-de-siècle*, París, 1979; R. Bellet (ed.), *Paris au XIX^e siècle. Aspects d'un mythe littéraire*, Lyon, 1984; G. Macchia, *Le rovine di Parigi*, Milán, 1985; J. P. A. Bernard, *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, París, 2001; K. Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, París, 2001.

gon-Macquart, como es el caso sobre todo de la novela *Paris*, que, junto con *Lourdes* y *Rome*, compone el ciclo de las *Trois Villes* (1894-1898), o en sus sucesivas *Lettres de Paris* y *Lettres Parisiennes*, dedicadas mayoritariamente a crítica de arte pero en las que se podía leer, por ejemplo, como resumen de la actitud del novelista ante la ciudad, lo siguiente: «El París de M. Haussmann es una inmensa hipocresía, una mentira de un jesuitismo colosal (...) Todo el yeso nuevo, todo el enlucido, todo el pintarrajeo ocultaba grietas espantosas, disimulaba el desmoronamiento de las casas, las heridas incurables, el hundimiento próximo»⁷.

En estos miles de páginas, el naturalismo de Zola penetró bajo la piel triunfalista del París de Haussmann, escudriñó de manera implacable su trastienda y diseccionó con brutal exactitud los procesos materiales, sociales y mentales que le subyacían. Identificando con precisión los lugares clave de esta historia, nos dejó retratos insustituibles del proceso de urbanización de París (*La Curée*), de la vida en los nuevos *immeubles de rapport* (*Pot-Bouille*), de la vida miserable de las clases populares en la periferia de la metrópolis (*L'Assommoir*), del gigantismo y complejidad de los nuevos equipamientos urbanos simbolizados en el mercado central de Les Halles (*Le Ventre de Paris*), de las nuevas formas de comercio encarnadas en los grandes almacenes (*Au Bonheur des Dames*), del microcosmos centrado en torno al gran icono moderno del ferrocarril (*La Bête Humaine*), etc. Este gran corpus de textos, hasta ahora infrutilizado (como, en general, todo el inmenso territorio de la imagen visual y escrita de la arquitectura y la ciudad) por quienes nos dedicamos a la historia de la arquitectura, llama a nuestra reflexión un aspecto concreto de la formación del nuevo universo metropolitano: el hecho de que las nuevas realidades urbanas pudieran generar, al mismo tiempo y de manera indisoluble, fascinación y repulsa, hasta componer un tipo de discurso —del que Zola es uno de los más ilustres representantes, pero en absoluto el único— en el que la denuncia ética de la «mentira» esencial de la metrópolis o la crítica de las nuevas realidades sociales, económicas y políticas se articula sobre la descripción minuciosa pero también por momentos entusiasta y arrebatada, como una nueva estética del paisaje moderno, del nuevo escenario urbano.

Las veinte novelas que componen el gran fresco con la «historia natural y social» de la amplia descendencia de los Rougon-Macquart plantean, como una de las oposiciones básicas que recorren todo el ciclo como verdadero hilo conductor, la oposición entre París y las ciudades de provincias⁸. No se trata, sin embargo, de una oposición simple y maniquea entre la capacidad corruptora de la gran capital y la supuesta inocencia idílica de la provincia. Los personajes de Zola no se corrompen en París (como le sucedía al Lucien de Rubempré de *Illusions perdues* de Balzac): en la gran ciudad desarrollan, simplemente,

7 *Lettres parisiennes*, 1872, en É. Zola, *Oeuvres complètes*, París, 1970, vol. XIV, p. 78.

8 S. Max, *Les Métamorphoses de la grande ville dans «Les Rougon-Macquart»*, París, 1900; N. Kranowski, *Paris dans les romans de Zola*, París, PUF, 1968.

potencialidades que ya arrastraban desde su lugar de origen. Pero la nueva realidad urbana que se está gestando en el París de Haussmann contribuye a profundizar aún más el foso existente entre la capital y la Francia profunda: es en el caldo de cultivo de la gran reforma haussmanniana donde los vicios y los conflictos ancestrales asumen una nueva escala y revisten formas nunca sospechadas desde la somnolencia de la provincia. El París del Segundo Imperio es muy diferente al resto de Francia, pero no se le opone en términos estrictos de confrontación, sino que se le asocia en una tensa relación que está hecha a un tiempo de complementariedad y contradicción. Aunque algunas de las novelas de los Rougon-Macquart no tienen como escenario a París, la capital está presente en negativo (como punto lejano de referencia, lugar desde donde llegan órdenes o donde se toman decisiones cruciales para los protagonistas, etc.), incluso en aquellas en que la narración no sale del ámbito estrecho de la pequeña ciudad (*La conquête de Plassans*) o incluso de la aldea (*La faute de l'abbé Mouret*).

Nos limitaremos aquí, sin embargo, a trazar el análisis comparado de tres de las novelas que componen el ciclo y que, desde el punto de vista del historiador de la imagen de la ciudad y de sus conflictos, podrían desgajarse de la gran serie de Zola y constituir una verdadera trilogía dedicada al análisis de los complejos procesos económicos y de conflictividad social que las reformas de Napoleón III y el Barón Haussmann pusieron en marcha (en unos casos) o aceleraron (en otros). *La Curée* (1871-1872) disecciona de manera despiadada los mecanismos económicos y financieros subyacentes a la realización de los míticos *grands travaux*, revelándonos (y, lo que es más importante, revelando al gran público francés tan sólo algunos años después de que la parte esencial de las transformaciones se diera por concluida y éstas se convirtieran en orgullo nacional, como demostraría la gran puesta en escena de la Exposición universal de 1867) el sustrato de negocios sucios y de especulación inmobiliaria que se encontraba en la base del nuevo París monumental. *Pot-Bouille* (1881-1882) acerca el microscopio de Zola a un trozo mucho más pequeño, y también diferente en cuanto a su composición social, de ese gran organismo que es París: nos traslada a su célula básica, al nuevo microcosmos representado por el gran bloque burgués de pisos de alquiler, el *immeuble de rapport*. Finalmente, *L'Asommoir* (1877) se centra en la vida de las clases populares, ya definitivamente expulsadas del centro de París y asentadas en los barrios del extrarradio, haciendo de la conflictiva relación entre los suburbios y el centro una de las claves de la novela.

La Curée (*La Jauría* en la traducción española)⁹, publicada en 1871, primero por entregas en forma de folletón y enseguida como libro, fue la segunda

9 Las citas de esta obra que a continuación se incluyen están referidas a la excelente traducción castellana de Esther Benítez, *La Jauría*, Madrid, Alianza Editorial, 1981. La edición francesa utilizada para la redacción de este trabajo ha sido la aparecida en París, Gallimard, 1981, con prefacio de Jean Borie.

novela de la serie, sucediendo inmediatamente a los acontecimientos fundadores de la saga descritos un año antes en *La fortune des Rougon*. Y es bien significativo que con ella la narración se ubique ya en París. Si en *La fortune...* el nacimiento del Segundo Imperio, tras el golpe de Estado de Luis Napoleón, quedaba asociado a la impostura y el oportunismo político de toda una red de elites locales, *La Curée* traslada a París la continuidad de esta impostura, colocando desde el principio bajo el signo del engaño, la estafa y la corrupción a las grandes reformas urbanas de Haussmann, los tan mitificados y ensalzados *grands travaux*, y convirtiéndolo en protagonista de ficción de este proceso viciado precisamente a un vástago de esas nuevas elites que, como una jauría, se abaten sobre París y convierten a la capital en su presa haciendo de ella el escenario de un despiadado combate por el reparto del botín. De hecho, ya hacia el final de la novela, la impresionante escena, en el baile de disfraces, del saqueo literal del buffet y de la feroz disputa entre los miembros de la buena sociedad por las viandas se convertirá en la mejor metáfora del salvajismo despiadado con el que «la jauría» se lanza, en bloque pero al mismo tiempo mordiéndose mutuamente, sobre esa presa indefensa que es la ciudad¹⁰.

Aristide Saccard (o Rougon), en efecto, llega a París desde la cuna de la familia, la pequeña ciudad provinciana de Plassans, siguiendo los pasos de su hermano Eugène (cuya espectacular carrera política constituirá el tema de *Son Excellence Eugène Rougon*, la sexta entrega del ciclo) y después de que su padre, Pierre Rougon, se haya convertido en la estrella local ascendente gracias al olfato político que le llevó a situarse del lado del Imperio en los momentos críticos. La historia de Aristide y de la evolución de su relación con París ocupa, de hecho, en *flashback*, todo el segundo capítulo de la obra: es la historia de una *conquista*, la que en poco tiempo llevará a cabo ese provinciano astuto que en 1852 se «abate» sobre la ciudad como un ave de presa¹¹. De hecho, ya su primer paseo por París no tiene nada de pintoresco y su descripción carece por completo del leit motiv del asombro ante el descubrimiento de la grandeza de la ciudad: la escala de la capital no le asusta ni le impresiona, simplemente aumenta la envergadura y la dificultad de la campaña, y la necesidad imperiosa de patear el empedrado que siente Aristide no es curiosidad ociosa, sino que se convierte en todo un acto de toma de posesión¹² y, al mismo tiempo, en un primer y frío reconocimiento

10 «Cuando se abrió la puerta del comedor, transformado en buffet, con trincheros contra las paredes y una larga mesa en el centro, cargada de manjares fríos, se produjo un alud, un atropello (...) Se abalanzaban sobre los pasteles y las aves trufadas, clavándose los codos en las costillas, brutalmente. Era un auténtico saqueo, las manos se encontraban en medio de los manjares, y los lacayos no sabían a quién atender, en medio de aquella pandilla de hombres formales, cuyos brazos extendidos expresaban el temor de llegar demasiado tarde y encontrar las bandejas vacías» (*ibid.*, p. 283).

11 *Ibid.*, p. 54.

12 «La misma tarde de su llegada, mientras Angèle deshacía los baúles, experimentó la ávida

estratégico de ese campo urbano en el que se va a librar la batalla. Su «caminar por caminar» es otro tipo de *flânerie*, sin duda muy diferente a la de Baudelaire.

Es desde el interior del propio organismo ciudadano, desde su empleo, en apariencia modesto pero estratégico por la información privilegiada que le proporciona, en las oficinas de la *voirie* del Ayuntamiento, desde donde emprende su «conquista», gracias al olfato para saber «leer» el ambiente político-económico y para comprender las oportunidades que ofrece el plan de transformación de París, aún en ciernes pero ya discernible para quien ha logrado, incluso, consultar el mítico plano de París en el que el Emperador en persona había trazado las principales aperturas de nuevas vías y demoliciones¹³.

Esta visión de la ciudad como objetivo a conquistar alcanza, sin duda, su punto culminante en las páginas que describen la contemplación de París desde arriba, desde Montmartre, por parte de Aristide y su esposa Angèle (su primera esposa, cuya oportuna muerte permitirá a su viudo el matrimonio de conveniencia que le lanza definitivamente a la especulación). En este extraordinario pasaje¹⁴, Zola hereda toda una tradición de «vistas de pájaro» de París en la que, siguiendo la vieja recomendación de Montesquieu de contemplar las ciudades desde un punto de vista elevado, se sitúan jalones como el capítulo «París a vista de pájaro» en *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo¹⁵ o, sobre todo, el más directo antecedente del protagonista de Zola: el desafío lanzado a París desde las alturas del cementerio del Père-Lachaise por Rastignac en *Le Père Goriot* de Balzac¹⁶. Una visión «aérea» de París a la que Zola, por lo demás, recurrirá en otras ocasiones (por ejemplo, en *Une page d'amour*, 1878, o, sobre todo, más tardíamente y ya fuera

necesidad de recorrer París, de pisar con sus zapatones de provinciano aquel ardiente empedrado, de donde pensaba hacer brotar millones. Fue una verdadera toma de posesión. Caminó por caminar, yendo a lo largo de las aceras, como en país conquistado» (*ibid.*, p. 55).

13 «Saccard se había permitido un día consultar, en el despacho del prefecto, ese famoso plano de París en el cual 'una augusta mano' había trazado con tinta roja las principales vías de la segunda red. Aquellos sangrientos rasgos de pluma cortaban París aún más profundamente que la mano del inspector de vías» (*ibid.*, p. 92). El plano en cuestión se perdió en el incendio del Hôtel de Ville durante la Comuna, pero es conocido por una fotografía de una copia ofrecida en 1867 a Guillermo I de Prusia, copia que a su vez desapareció durante la Segunda Guerra Mundial. Cfr. A. Picon y J. P. Robert, *Le dessus des cartes. Un atlas parisien*, París, Picard, 1999, p. 146.

14 Pp. 87-91 de la edición castellana citada.

15 Victor Hugo, «Paris à vol d'oiseau», *Notre-Dame de Paris*, París, Seuil, L'Intégrale, vol. 1, 1963, pp. 280-288.

16 «Rastignac se quedó solo, dio algunos pasos hacia lo alto del cementerio y vio París tortuosamente acostado a lo largo de las dos orillas del Sena, donde comenzaban a brillar las luces. Sus ojos se fijaron casi ávidamente en el terreno entre la columnata de la plaza Vendôme y la cúpula de los Inválidos, donde habitaba ese bello mundo en el que había querido penetrar. Lanzó sobre aquella colmena zumbadora una mirada que parecía que chupara ya su miel por anticipado y dijo estas palabras grandiosas: "¡Ahora, ajustaremos cuentas!"» (traducido de *Le Père Goriot*, París, Gallimard, La Pleiade, vol. III, 1976, p. 290).

del ciclo de los Rougon-Macquart, en *Paris*, 1898). En *La Curée*, desde las alturas de Montmartre, París se presenta a ojos de los dos esposos como un «... mar vivo y pululante de donde salía la voz profunda de las multitudes¹⁷, como un paisaje infinito de tejados sobre los cuales la luz del crepúsculo no suscita ya efusiones poéticas sino la imagen de «monedas de veinte francos» lloviendo sobre ellos, pero también como una ciudad «idiota» que vive confiada sin saber lo que le espera¹⁸. Desde allí, la mirada («profética» sólo en apariencia¹⁹, ya que su visión de futuro se basa en muy sólidos indicios) de Aristide describe con precisión la inminente realización de los *grands travaux*, detallando minuciosamente las dos primeras redes y con menos claridad la tercera, de la que aún sólo se poseen indicaciones vagas. Pero esta descripción, si bien es exacta y detallada, no es en absoluto fría, sino que aparece dominada por esa «fiebre» que en breve se apoderará de toda la ciudad y que viene aquí expresada en la gesticulación feroz con que sus brazos cortan y rompen imaginariamente el viejo París²⁰, aún vivo pero ya condenado, convirtiendo a Aristide en una personificación terrible y anticipada de ese ejército de *demolisseurs* que está a punto de abatirse sobre la ciudad y que será enseguida tema habitual de las caricaturas de la prensa.

Cuando esto ocurra finalmente, nuestro protagonista estará perfectamente preparado para lanzarse a la lid²¹, a esa «... lucha que empezaba a sembrar París de residuos vergonzosos y de triunfos fulgurantes»²². Se encuentra dotado de capital gracias a su nuevo matrimonio de conveniencia con Renée Béraud y

17 El ruido ensordecedor de la gran ciudad, contrapuesto al silencio del campo o del pequeño asentamiento urbano tradicional, es un tema de hondas raíces históricas, rastreable incluso en la literatura romana antigua (Horacio, Marcial), pero reavivado y modernizado, en el alba de la metrópolis moderna, por Jean-Jacques Rousseau, por ejemplo en *La Nouvelle Héloïse*, y convertido definitivamente en tema poético «moderno» por Baudelaire. Zola da un sentido nuevo al ruido de los bulevares de París, convirtiéndolo en «rugido», es decir, en manifestación animal: «Aún no era medianoche. Abajo, en el bulevar, París rugía, prolongaba el ardiente día, antes de decidirse a irse a la cama» (*ibid.*, p. 159).

18 «¡Qué inocentón de París! ¡Mira lo inmenso que es y cómo se duerme dulcemente! ¡Son idiotas estas grandes ciudades! Ni siquiera sospecha el ejército de piquetas que la atacará un día de estos, y ciertos hoteles de la calle de Anjou no relucirían tan fuerte bajo el sol poniente si supieran que tan sólo les quedan tres o cuatro años de vida» (ed. esp. cit., pp. 88 s.).

19 «Había huroneado tanto, reunido tantos indicios, que habría podido profetizar el espectáculo que ofrecerían los nuevos barrios en 1870» (*ibid.*, p. 87).

20 «Se hacía de noche. Su mano seca y nerviosa seguía cortando en el vacío. Angèle sentía un leve temblor ante aquel cuchillo vivo, aquellos dedos de hierro que picaban sin piedad el montón sin límites de oscuros tejados» (*ibid.*, pp. 89 s.).

21 «París se sumía entonces en una nube de yeso. Los tiempos predichos por Saccard en el cerro de Montmartre habían llegado. Se cortaba la ciudad a sablazos, y él participaba en todos los cortes, en todas las heridas. Tenía escombros propios en las cuatro esquinas de la ciudad (...) En el mismo día corría desde las obras del Arco del Triunfo a las del bulevar Saint-Michel, de los desmontes del bulevar Malesherbes a los terraplenes de Chaillot, arrastrando consigo un ejército de obreros, de alguaciles, de accionistas, de primos y de bribones» (*ibid.*, pp. 121 s.).

22 *Ibid.*, p. 120.

posee, al mismo tiempo, los resortes personales para emplearlo: «Estaba al tanto de todos los timos clásicos; sabía cómo se revende por un millón lo que ha costado quinientos mil francos; cómo se paga el derecho de forzar las arcas del Estado, que sonríe y cierra los ojos; cómo, haciendo pasar un bulevar por el vientre de un viejo barrio, se hacen juegos malabares, entre los aplausos de los engañados, con las casas de seis pisos»²³. Y, en efecto, no es uno de los menores puntos de interés de la novela de Zola la detallada y exacta disección que realiza, en la narración de los manejos de Aristide, de los diversos mecanismos urbanístico-financieros que la gigantesca máquina especulativa puso en marcha, desen- trañando tanto el sistema legal de la expropiación como su vergonzosa tras- tienda²⁴, o los mecanismos de cesión de la urbanización a las compañías privadas²⁵. La espinosa cuestión de la financiación de las obras, uno de los aspectos clave del proceso, tampoco es hurtada al público. Así, aunque los protagonis- tas de la transformación de París niegan rotundamente la acusación de que los *travaux* haussmannianos llevaban a la ciudad a la ruina, no pueden evitar confe- sarse a sí mismos el endeudamiento que dejaban en herencia a la siguiente gene- ración: «En cuanto a los gastos, nuestros hijos los pagarán, y nada más justo»²⁶.

Esos hijos que deberán pagar la factura hacen, en efecto, del nuevo París el marco natural de su andadura. Pese a la situación de indefinición, de *non-finito* o de aún no habitado, de algunos de los nuevos espacios²⁷, esas calles, parques y bulevares significan la aparición de nuevas formas de usar la ciudad, claramente enfrentadas al pasado. Así, como es bien sabido, uno de los más importantes espacios de sociabilidad de la metrópolis haussmanniana fue el del Bois de Bou- logne, sistematizado por Alphand y sus equipos de jardineros y paisajistas como parque urbano y que, en contacto directo con los barrios aristocráticos y alto- burgueses del oeste de la ciudad, ofrecía un nítido contraste con el carácter mucho más popular de su *pendant* al este de la ciudad, el Bois de Vincennes. Es, justamente, este Bois de Boulogne el que suministra el escenario inicial para el relato de Zola, en un capítulo lleno de reflexiones de paisajismo urbano direc- tamente relacionables con la estética impresionista²⁸, y que arranca en un

23 *Ibid.*, p. 87.

24 *Ibid.*, pp. 94 y 120. Durante la primera fase de los *grands travaux*, una de las principales fuentes de financiación residió en la apropiación por parte de la municipalidad de París de los restos no utilizados de parcelas expropiadas, con la consiguiente expropiación de plusvalías que no retor- naban a los originales propietarios. La decisión del Conseil d'Etat en 1858, que prohibió la continuación de esta práctica, constituyó uno de los más duros reveses de Haussmann.

25 *Ibid.*, p. 124.

26 *Ibid.*, p. 36.

27 Por ejemplo: «En esa época el bulevar *Malesherbes*, recién terminado, era aún, de noche, un verdadero desierto» (*ibid.*, p. 151).

28 A modo de ejemplo: «En el desdibujamiento universal, en el centro del lago, la vela latina de la gran barca de paseo se destacaba neta y vigorosa, sobre el resplandor de brasa del ocaso. Y no se veía sino esa vela, ese triángulo de tela amarilla, desmesuradamente ampliado» (*ibid.*, p. 17).

tiempo avanzado de la acción, con los *grands travaux* ya en proceso de finalización, para retroceder después hasta los orígenes del proceso y de la carrera de los personajes que lo hicieron posible. La aglomeración de carruajes que regresan del Bois hacia París permite, en su lento avance (obstaculizado por un embotellamiento que supone la aparición del fenómeno moderno de la congestión de tráfico)²⁹, el disfrute del espectáculo de la nueva ciudad³⁰.

Del mismo modo, los modernos bulevares son el escenario de los amores casi incestuosos de Renée y su hijastro Maxime, que «aman» la ciudad y la recorren entusiásticamente gozando de todos los detalles del urbanismo moderno, incluso de las mangas de riego³¹. Hasta cuando se dejan tentar por la nueva moda de los baños de mar en las playas del Atlántico, echan de menos París³², sus bulevares y su «ardiente» vida nocturna (con su multitud en continuo movimiento, cafés con iluminación artificial, escaparates, quioscos y ómnibus), detalladamente descrita en otros pasajes de la obra³³.

Pero, al lado de los protagonistas de carne y hueso, podría decirse que hay también dos protagonistas de piedra: la atención con que Zola confronta dos modelos de arquitectura, representados respectivamente por el nuevo y fastuoso *hôtel* de Aristide Saccard junto al Parc Monceau y por el viejo e histórico *hôtel* de M. Béraud en la isla de Saint-Louis, traslada a transparente metáfora arquitectónica la oposición social, ideológica y también urbanística entre los dos tipos de elites que encarnan al viejo París en trance de desaparición y al nuevo París en obras, la ciudad de los especuladores. Símbolo de la nueva riqueza derivada de la rapiña y la apropiación privada de las grandes plusvalías generadas por las obras haussmannianas, el *hôtel* de Aristide Saccard se ubica en esa zona privilegiada de expansión altoburguesa que constituirá, en la segunda mitad del XIX, el área noroeste de la ciudad. La mansión de Aristide, construida «en un solar

29 *Ibid.*, p. 9.

30 «... Maxime, encantado por el aspecto inglés del paisaje, miraba, a los dos lados de la avenida, los hoteles de arquitectura caprichosa» (*ibid.*, p. 21).

31 «Los amantes sentían amor por el nuevo París. A menudo recorrían la ciudad en coche, dando un rodeo para pasar por ciertos bulevares que amaban con un cariño personal. Las casas, altas, con grandes puertas talladas, cargadas de balcones, donde brillaban, en grandes letras de oro, nombres, muestras, razones sociales, los fascinaban. (...) aquella doble hilera ininterrumpida de grandes almacenes, donde los dependientes sonreían a los clientes, aquellas corrientes de gentío pisoteante y zumbador, los llenaban poco a poco de una satisfacción absoluta y total, de una sensación de perfección en la vida de la calle. Les gustaban hasta las mangas de riego (...) Cada bulevar se convertía en un pasillo de su hotel» (*ibid.*, pp. 212 s.).

32 «Cuando la moda los obligó absolutamente a abandonar París, fueron a los baños de mar, pero a disgusto, y en las playas del Océano pensaban en las aceras de los bulevares» (*ibid.*).

33 *Ibid.*, pp. 159 s. Cfr., además, en la p. 153, otra referencia a la importante cuestión de la nueva luz que la iluminación artificial difunde en la ciudad: «Mientras tanto, el simón rodeaba la Madeleine y se metía por los bulevares. Allí se llenó de claridades danzantes, del reflejo de las tiendas, cuyos escaparates llameaban».

robado a la Villa»³⁴, es una de las que bordeaban —y aún hoy bordean— el Parc Monceau, abriendo sus jardines directamente al propio parque y privatizando así todo el espacio del borde del mismo. Y no es casual la elección como residencia del prototipo del especulador haussmanniano de este emblemático lugar, símbolo no sólo de la política de equipamiento de parques y jardines urbanos de los *grands travaux* sino también del grado de jerarquización social que, desde el principio, clasificó cuidadosamente estos nuevos espacios verdes³⁵. Zola nos ofrece una detenida descripción de la arquitectura del *hôtel*³⁶, insistiendo sobre todo en la profusión de espacios representativos y en la exuberancia de la decoración, configurando un espacio marcado por el lujo excesivo del *parvenu* y en el que la abundancia recargada de ornamentos arquitectónicos es compatible con la paradoja que se produce en la decoración del comedor, donde cuatro paneles destinados a recibir bodegones aparecen vacíos «... pues sin duda el propietario del hotel retrocedió ante un gasto puramente artístico»³⁷.

Un lujo «enorme» que, al igual que veremos un poco más abajo en el caso del bloque de pisos de *Pot-Bouille*, ya desde el vestíbulo produce una sensación de «ahogo». La arquitectura del *hôtel* Saccard resulta perfectamente coherente con su papel de marco escenográfico para un tren de vida marcado por esa locura fastuosa que, tan diferente a la vida pausada del París de antaño, parece haberse apoderado de la ciudad como una fiebre. Ello convierte a esta mansión, más que en una verdadera «casa», en un teatro, en una fachada destinada únicamente a la ostentación de la riqueza y en la que es imposible residir, *habitar*, en sentido estricto, una pseudo-casa en la que se está como de paso y en la que, paradójicamente, quienes están construyendo el nuevo París burgués carecen del valor doméstico burgués por excelencia de la privacidad: «Era la casa equívoca del placer mundano, del placer imprudente que arranca las ventanas para imponer a los transeúntes las confidencias de las alcobas. El marido y la mujer vivían allí libremente, ante los ojos de sus domésticos. Se habían repartido la vivienda, acampaban en ella, sin tener pinta de estar en su casa, como arrojados, al final de un viaje tumultuoso y ensordecedor, a un regio hotel amueblado, donde sólo habían tenido el tiempo de deshacer sus baúles, para correr más de prisa a los disfrutes de una ciudad nueva»³⁸.

34 *Ibid.*, p. 143.

35 El Parc Monceau fue realizado, para el duque de Chartres (el futuro duque de Orleans, «Felipe Igualdad»), entre 1773 y 1778 por el gran paisajista Carmontelle, con reformas en 1783 por el escocés T. Blaikie. Declarado bien nacional en la Revolución, fue devuelto a la familia Orleans durante la Restauración y, finalmente, adquirido por la ciudad de París en 1860. Incluida su remodelación y apertura dentro del complejo programa de parques públicos de los *grands travaux* de Haussmann, fue inaugurado como tal por Napoleón III en 1861, pero su carácter de jardín público se vio desde el principio matizado por la apropiación privada de los bordes del parque por los lujosos *hôtels* circundantes.

36 *Ibid.*, pp. 22-24.

37 *Ibid.*, p. 31.

38 *Ibid.*, p. 145.

Diferentes partes bien individualizadas de este edificio irán adquiriendo, en la trama de la narración, un protagonismo autónomo. Las habitaciones privadas de Renée, la joven esposa de Aristide, constituyen, así, «... un nido de seda y encaje, una maravilla de lujo coqueto», cuyo rico e íntimo mobiliario y decoración, una especie de interior rococó adaptado al *confort*, es descrito con detenimiento por Zola. En ese espacio femenino, el lujo va in crescendo hasta alcanzar el culmen en el tocador, «... la maravilla de las habitaciones, la pieza de la cual hablaba todo París»³⁹, y la bañera rehundida de mármol rosa.

Pero, sin duda, el caso más interesante de espacio-protagonista en el *hôtel* de Aristide nos viene dado por la inquietante presencia del invernadero: uno de esos recintos de hierro y cristal que hacían la gloria de la «arquitectura de los ingenieros» a lo largo del siglo XIX y que ahora, sin embargo, ya no es símbolo tecnológico del progreso sino escenario adecuado de la desenfrenada sensualidad que reúne bajo sus bóvedas a Renée, la joven segunda mujer de Aristide, y a Maxime, el hijo del primer matrimonio de éste. El ambiente que sirve de marco a ese amor culpable está dominado al mismo tiempo por una atmósfera densa y pesada, un calor húmedo de voluptuosidad «tropical»⁴⁰, y por esa moderna e insólita forma de claustrofobia que, gracias a la invención de las paredes de vidrio, puede combinar el encierro agobiante con la visión transparente de la realidad exterior⁴¹. El calor de esa jaula de cristal es la otra cara de la moneda del frío de las calles de París, lo mismo que las pasiones prohibidas⁴² acompañan de manera indisoluble a unos procesos especulativos que, aunque en última instancia basados en la frialdad de los números y del cálculo, participan también del carácter «febril» de las pasiones⁴³. Justamente de ese carácter «pasional» de la lucha por la conquista de París derivará la crisis económica que termina por afectar a un Aristide que, pese a toda la astucia desplegada en su primera fase, no ha sabido mantener el cálculo frío y no dejarse arrebatado por la fiebre⁴⁴,

39 *Ibid.*, p. 191.

40 «Un amor inmenso, una necesidad de voluptuosidad flotaba en esta nave cerrada donde hervía la sangre ardiente de los trópicos» (*ibid.*, p. 51).

41 «Fuera, por los pequeños cristales del invernadero, se veían perspectivas del parque Monceau (...) Y aquel trozo de tierra ardiente, aquel tálamo inflamado donde los amantes se tendían, hervía extrañamente en medio de este gran frío mudo» (*ibid.*, p. 199).

42 «Era entonces, en el fondo de esta jaula de cristal, hirviendo de todas las llamas del estío, perdida en el frío claro de diciembre, cuando saboreaban el incesto, como fruto criminal de una tierra demasiado caldeada, con el temor sordo de su tálamo aterrador» (*ibid.*, p. 203).

43 El propio Aristide, en medio de su «fiebre» especuladora, había soñado con convertir a París en un gigantesco invernadero: «Su cerebro hervía. Hubiera propuesto muy en serio meter a París bajo una inmensa campana, para convertirlo en invernadero y cultivar piña y caña de azúcar» (*ibid.*, p. 125).

44 «... sus casas no se alquilaban; las había edificado demasiado pronto; los desmontes en medio de los cuales se encontraban perdidas, en pleno fango, en invierno, las perjudicaban considerablemente» (*ibid.*, pp. 175s.).

y que precipita los acontecimientos de la segunda parte de la obra. La presencia, en una de las recepciones que se ofrecen en el lujoso marco del *hôtel* Saccard, de dos contratistas de obras, «albañiles enriquecidos», pateando la lujosa alfombra con sus botas⁴⁵ (y que, además, se aprovecharán sin piedad de él en los momentos de su caída), configura una nítida imagen de las contradicciones internas de esa «jauría» pronta a disputarse a dentelladas los mejores trozos de la presa.

El contrapunto del edificio nuevo de Aristide lo constituye el solemne y viejo *hôtel* Béraud, situado en la muy tradicional isla de Saint-Louis, propiedad de M. Béraud, el padre de la joven Renée, símbolo de las viejas familias parisinas y de los modelos ancestrales de riqueza y honor, tan en trance de desaparición como las calles del viejo París. Se trata de un *hôtel* del siglo XVII, de arquitectura tan tradicional como su propietario, que la única modernización que ha permitido es el asfaltado de la entrada. Frente al bullicio y al «ruido» que, en todos los sentidos, domina al nuevo París, el *hôtel* Béraud y su entorno constituyen una reliquia de silencio, un resto del antiguo ritmo lento de la vida⁴⁶. En su patio, «... uno se hubiera creído a mil leguas de aquel nuevo París donde llamaban todos los cálidos disfrutes, entre el bullicio de los millones»⁴⁷. En su interior reina otro tipo de lujo, no asfixiante sino «irrompible y sin blandura», con un mobiliario sólido cuya rudeza hace peligrar «... la frágil existencia de los trajes modernos»: de hecho, en el contraste que hace la figura de Renée, vestida a la moda moderna, con el patio del *hôtel* Béraud⁴⁸, la cuestión de la moda refuerza la contraposición entre estos dos modelos del habitar.

El *hôtel* Béraud es reliquia, pero también, en cierta medida, prisión o refugio de su propietario, que ya no se atreve a aventurarse fuera de él porque se pierde en esa nueva ciudad en la que carece ya de puntos de referencia. Una experiencia novedosa, ésta del «perdersé» en la propia ciudad, que ya había anticipado Rousseau en sus *Rêveries* y que, si para M. Béraud constituye un fenómeno negativo, otros exaltan con entusiasmo, como le ocurre a uno de los invitados de Aristide Saccard: «Imagínense que yo, que soy un viejo parisiense, ya no reconozco mi París. Ayer, me he perdido yendo del Ayuntamiento al Luxemburgo. ¡Es prodigioso, prodigioso!»⁴⁹.

De ahí la importancia de uno de los escasos referentes que los *grands travaux* no han podido borrar: la presencia del Sena, que no es ya sólo paisaje sino que

45 *Ibid.*, p. 28.

46 «Esta fachada, con su aire venerable, su severidad burguesa, dormía solemnemente en el recogimiento del barrio, en el silencio de la calle, apenas turbado por los carruajes» (*ibid.*, p. 102).

47 *Ibid.*, p. 102.

48 «Este traje, completado por una pequeña toca, con un gran velillo blanco, ponía una nota tan singular en el sombrío tedio de la escalera, que ella misma tuvo conciencia de la extraña figura que componía allí» (*ibid.*, p. 217).

49 *Ibid.*, p. 35.

forma parte integrante de la antigua casa de Béraud gracias al mirador, desde el que se divisa justamente —en un panorama sin duda deudor de Victor Hugo— todo el viejo París entre la Cité y Bercy, y, sobre todo, el río. Un Sena que, sin embargo, si es para los Béraud metáfora arcaica de paz, recuerdo de la ciudad vieja⁵⁰ y —para Renée— del paraíso perdido de la infancia puede convertirse también, más adelante, en receptáculo de los desechos del desenfreno moderno, de una corrupción que termina por apoderarse de toda la ciudad y para la que ya no hay refugio: «Y parecía, de noche, cuando uno pasaba por los puentes, que el Sena arrastrase, en medio de la ciudad dormida, las basuras de la ciudad, migajas caídas de la mesa, lazos de encaje dejados en los divanes, cabelleras olvidadas en los simones, billetes de banco deslizados en los corpiños, todo cuanto la brutalidad del deseo y la satisfacción inmediata del instinto arrojan a la calle, tras haberlo roto y mancillado»⁵¹.

El último capítulo de *La Curée* cierra el ciclo «vital» de los *grands travaux* y de sus protagonistas y nos muestra, como decía el propio Zola en el prefacio a la obra, «... el agotamiento prematuro de una raza que vivió demasiado deprisa»⁵². En él dos acontecimientos en apariencia muy diferentes terminan por complementarse como dos caras de la misma moneda: la muerte de Renée, retornada, cargada de deudas, al antiguo hogar ancestral del *hôtel* Béraud, y la espectral visita del jurado de expropiación a las obras en curso en el bulevar del Príncipe Eugenio, partiendo de la plaza de la República. El recorrido de los miembros de la comisión por este paisaje fantasmagórico, difícil físicamente de transitar por el fango y los socavones, ofrece el rico contraste de colorido, prácticamente pictórico, entre las levitas y las botas de charol de los caballeros de la comisión y el tono general amarillo sucio y los «obreros descoloridos»⁵³. Este penoso deambular —que sólo en sus aspectos externos recuerda a la trabajosa *flânerie* poética con la que Baudelaire recorrerá su «capital infame» transformando «el barro en oro»⁵⁴— está marcado por la visión apocalíptica de las casas desventradas y de las habitaciones sin paredes que muestran su interior y exhiben, como muñones, sus jirones de papel pin-

50 *Ibid.*, p. 105.

51 *Ibid.*, p. 143.

52 *Ibid.*, p. 7.

53 «Aquellos señores, con sus botas bien lustradas, sus levitas y sus chisteras, ponían una nota singular en aquel paisaje fangoso, de un amarillo sucio, por donde no pasaban más que obreros descoloridos, caballos embarrados hasta el lomo, carretillas cuya madera desaparecía bajo una costra de polvo. Ellos seguían en fila, saltando de piedra en piedra, evitando las charcas de barro fluido, hundiéndose a veces hasta los tobillos y jurando entonces al sacudirse los pies» (*ibid.*, p. 311).

54 Aludo con ello al proyecto de Epílogo a *Les Fleurs du Mal*, de 1860, en el que Baudelaire, después de lanzar un «je t'aime, ô capitale infame!», terminaba expresando la nueva relación del poeta con la ciudad: «Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence / tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or» (Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, París, 1976, p. 192).

tado⁵⁵. Pero en esta especie de moderna «poética de las ruinas» no sólo se encuentran los restos materiales de los edificios, sino también el propio pasado de algunos de los miembros de la «jauría»: uno de ellos, un ex-afilador enriquecido, sufre el choque de reconocer, en esas habitaciones impudicamente exhibidas sin sus paredes, su antigua y miserable morada, recuerdo de sus primeros tiempos miserables en París, aunque las palabras de Aristide Saccard le sacan enseguida de su tristeza y le reintegran a su nueva realidad⁵⁶. La muerte física de Renée en el viejo *hôtel Béraud* y la muerte simbólica, por el olvido, de aquel viejo obrero afilador ahora convertido en otro hombre, en moderno empresario, expresan, conjuntamente, el triunfo final del nuevo París, de la ciudad de la mercancía, sobre el viejo y el nacimiento de un nuevo orden urbano y social.

El siguiente hito de nuestro análisis, *Pot-Bouille*⁵⁷, la décima novela del ciclo de los Rougon-Macquart, fue escrita en 1881-1882 como folletón y publicada enseguida como libro en 1882. Constituyó, en buena medida, la respuesta de Zola a la dura campaña desatada en 1880 contra *Nana*: frente a quienes le acusan de inmoralidad, el escritor contraataca con una disección implacable de la hipocresía y de la doble moral burguesa, vista en el espejo de las relaciones sociales y humanas que se establecen en el marco verdaderamente claustrofóbico de los pisos de uno de los típicos *immeubles de rapport* haussmannianos. Si en *La Curée* todo «ardía» o estaba en ebullición, desde el pavimento de París que pisa Saccard hasta la atmósfera del invernadero, *Pot-Bouille* se hace eco ya desde el propio título de esta metáfora gastronómica: el bloque de pisos es un mundo cerrado, claustrofóbico, que ha roto el tradicional contacto entre la casa y la calle y que «hierve», tal y como, en plena reflexión sobre el París haussmanniano, había planteado Charles Baudelaire en uno de los poemas de *Les Fleurs du Mal*, «Le Couvercle»⁵⁸, en el que el cielo era comparado a la tapadera de la gigantesca olla en que hierve la humanidad. Pero la marmita del guiso burgués es, además, un verdadero trasunto de la falsedad y la hipocresía de lo que «se

55 «A los dos lados, lienzos de muros, reventados por la piqueta, seguían en pie; altos edificios destripados, que mostraban sus entrañas macilentas, abrían en el aire sus cajas de escalera vacías, sus habitaciones colgadas, semejantes a los cajones rotos de un feo mueblote. Nada más lamentable que los papeles pintados de aquellas habitaciones, cuadrados amarillos o azules que caían en jirones, indicando, a una altura de cinco y seis pisos, hasta debajo del tejado, pobres gabinetitos, agujeros estrechos, donde acaso había cabido toda una existencia humana» (*ibid.*, p. 310).

56 «Ea, dijo Saccard, no es una desgracia que tiren al suelo esas viejas pocilgas. En su lugar van a construir hermosas casas de piedra de sillería... ¿Es que viviría usted hoy en semejante cubil? En cambio, podrá alojarse perfectamente en el nuevo bulevar. Eso es cierto, respondió de nuevo el fabricante, que pareció muy consolado» (*ibid.*, pp. 313s.).

57 Las citas de esta obra que a continuación se incluyen están tomadas de la edición francesa, con comentarios y notas de Pierre Marotte y prefacio de François Nourissier, *Pot-Bouille*, París, Le Livre de Poche, 1984; las traducciones son mías.

58 Ch. Baudelaire, «Le Couvercle», *Les Fleurs du Mal*, en *Oeuvres complètes*, París, 1980, p. 127.

cuece» en el interior de los *immeubles* haussmannianos, como supo ver Paul Alexis ya en 1882⁵⁹.

El edificio —y la colección estereotípica de existencias que alberga— constituye el escenario arquitectónico y urbanístico, el punto de partida, para el ascenso en la escala social de un nuevo tipo de arrivista, Octave Mouret, llegado a París después de haber visto su hogar paterno devastado por las intrigas políticas de un religioso⁶⁰. Mouret representa a la segunda oleada de beneficiarios de los *grands travaux*: los nuevos empresarios que no forman ya parte de la jauría especuladora (al menos, en un principio) sino que vienen a instalar sus actividades comerciales o industriales en el tejido urbano y social recién creado, comprendiendo a la perfección las nuevas reglas de juego de la ciudad mercantilizada y relegando al olvido a las formas tradicionales del comercio y la distribución. De hecho, ya desde el principio París presenta para Mouret, como una premonición de su espléndido futuro empresarial, el contraste violento entre el nuevo comercio brillante de los bulevares y el de las viejas tiendas oscuras: la calle, «ensordecida» por el ruido de los coches y «sacudida» por los paseantes, muestra ya la alternancia entre los escaparates claros e iluminados de los nuevos almacenes, que arrojan sobre ella cuadrados de luz, y los comercios tradicionales, que la entristecen con agujeros de oscuridad⁶¹. Pero, antes de llegar al irresistible triunfo de Mouret, que culminará en *Au Bonheur des Dames*, con la creación del primer *grand magasin* de la capital francesa, su nueva personalidad urbana deberá cimentarse en el auténtico rito de iniciación que supone, para él, recién llegado de provincias, el conocimiento directo, a partir del humilde comienzo de una simple habitación alquilada en el edificio⁶², del espacio-tipo que alberga las nuevas relaciones sociales y la interiorización de sus normas: el *immeuble de rapport* es un verdadero condensador social del nuevo París, una auténtica máquina de socialización para la ciudad moderna.

La llegada de Octave Mouret en tren a la Gâre de Lyon introduce ya el leitmotiv de la estación de ferrocarril como auténtica «puerta de ciudad», que

59 «Zola encontró primero el título: *Pot-Bouille*, es decir, el cocido burgués, el trajín del fogón, la cocina de todos los días, cocina terriblemente equívoca y mentirosa a pesar de su aparente bonhomía. A los burgueses que dicen: 'Nosotros somos el honor, la moral, la familia', él (Zola) les quería responder: 'No es verdad, sois la mentira de todo esto, vuestra olla es la marmita en la que se cuecen todas las podredumbres de la familia y todos los relajamientos de la moral'» (Alexis, P., *Émile Zola. Notes d'un ami*, París, 1882, cit. en la ed. cit. de *Pot-Bouille*, p. 503).

60 Éste había sido el tema principal de *La conquête de Plassans*, cuarta de las novelas del ciclo de los Rougon-Macquart.

61 *Ibid.*, p. 28.

62 Una habitación convenientemente situada en punto extremo, periférico, del mundo elegante de los pisos de la escalera principal, pero también muy próxima al mundo inferior (en este caso, superior, en las buhardillas) de las habitaciones de las criadas (*ibid.*, p. 16). La ubicación topográfica de Octave es bien significativa de esta primera fase de integración en la nueva realidad urbana.

Zola repite en otras ocasiones (una escena de «llegada» similar es la que da comienzo a *Le ventre de Paris*, otra de las grandes novelas de la serie, en la que el gran protagonista inanimado es el mercado central de Les Halles). Nada más cruzar la fachada de la estación y salir a la calle, el viajero desprevenido se sentirá golpeado de improviso por el tráfico y la vida en ebullición de la metrópolis. Su traslado, entre el denso tráfico, a esa casa de la rue de Choiseul que es la auténtica protagonista de la obra, nos presenta ya el tema de la rápida pérdida de referencias espaciales y simbólicas de la ciudad tradicional. Si Baudelaire había expresado poéticamente el distinto ritmo de cambio de la faz de una ciudad y del corazón de un hombre, si uno de los personajes de *La Curée* expresaba, como hemos visto, mucho más prosaicamente, su asombro por haberse perdido, él, en «su» París, también Octave, verdadero *homo novus*, se verá obligado a indicar al cochero que la dirección a la que debe conducirlo no es ya el viejo pasaje de Choiseul, sino una «casa nueva» en la rue de Choiseul⁶³.

Y que la casa es efectivamente «nueva», terreno virgen para el despliegue de todas las potencialidades del recién llegado, lo constata éste desde el primer vistazo a su exterior: la casa se alza como un islote de «novedad», como una arrogante muestra del nuevo París, en medio del «yeso roído» de las viejas casas vecinas, como una premonición del destino que espera a estas últimas (de hecho, en *Au Bonheur des Dames*, Octave Mouret, ya triunfador, se convertirá también él mismo en un *demolisseur* cuando aborde las sucesivas ampliaciones de sus grandes almacenes). La descripción exterior del edificio a partir de ese primer examen de Octave nos ofrece ya la fachada típica del *immeuble* haussmanniano, con su característica jerarquización vertical, desde el comercio de sedas que ocupa la planta baja y el entresuelo hasta las ventanas retranqueadas y con estrecha terraza del cuarto piso, expresada en la concentración de la decoración en el primero⁶⁴.

Por lo que respecta al interior del edificio, el primer contacto con el que será su asentamiento parisino se produce a través de ese terreno intermedio, de ese espacio semipúblico de la casa (transición entre la calle y el secreto privado de los pisos) que es el vestíbulo y el arranque de la escalera principal. Estos ámbitos se le aparecen dominados por un «lujo violento»⁶⁵ y un «calor de invernadero». No es sin duda casual que el adjetivo «violento» se asocie inmediatamente a la idea de lujo, como tampoco es inocente en este punto la

63 *Ibid.*, p. II.

64 «Octave, que había descendido sobre la acera, la medía, la estudiaba con una mirada maquinal, desde el almacén de sedas de la planta baja y el entresuelo hasta las ventanas en retroceso del cuarto, abriéndose sobre una estrecha terraza. En el primero, cabezas de mujer sostenían un balcón con una baranda de hierro muy elaborada. Las ventanas tenían marcos complicados, tallados en grueso sobre estarcido, y, abajo, sobre la puerta cochera, más cargada aún de ornamentos, dos amercillos desenrollaban una cartela en la que se encontraba el número, que un farol de gas interior alumina por la noche» (*ibid.*, pp. II s.).

65 *Ibid.*, p. 13.

alusión al invernadero, que ya en *La Curée* había proporcionado, como vimos, la metáfora arquitectónica adecuada a la lujuria «tropical» de los protagonistas. Es un calor malsano que hace pensar, ya desde el primer contacto con el interior de la casa, en la fermentación, en la incubación de todos esos vicios que se ocultan cuidadosamente tras las puertas de cada piso. Por otro lado, se trata de un ejemplo del viejo tema del lujo suntuario pero en su versión moderna hecha posible por el progreso técnico en las instalaciones domésticas: la auténtica exhibición de lujo que tiene lugar en las zonas por donde pasarán no sólo los habitantes de la casa sino también los visitantes no se confía ya tan sólo a los materiales o a la decoración arquitectónica, sino también al hecho de haber instalado calefacción incluso en la escalera⁶⁶. Este ambiente sofocante de la escalera reaparecerá en la obra en diversas ocasiones⁶⁷, siempre como símbolo del igualmente sofocante ambiente moral que se vive en el interior del bloque.

La descripción de los tipos humanos que alberga en su interior la casa de la rue Choiseul constituye todo un catálogo de las diversas categorías sociales que se podían encontrar juntas en cada uno de los *immeubles* haussmannianos, en una ciudad que, aunque estaba desterrando con rapidez de su nuevo centro burgués a las clases populares, aún no conocía la zonificación en sentido estricto. Cuando Mouret es introducido en la casa por su valedor, el arquitecto Campardon, éste le traza un rápido retrato de los demás inquilinos (dos apartamentos por piso, uno dando a la calle y otro al patio principal) conforme van subiendo la escalera. Así, como es habitual, la familia del propietario ocupa la zona más baja de la casa, desde el local comercial hasta el primer piso: uno de sus hijos gestiona la sedería de la planta baja y utiliza para su vivienda todo el entresuelo, un segundo hijo habita en el primer piso, dando al patio principal y, finalmente, el dueño del bloque, M. Vabre, antiguo notario en Versalles, se reserva todo el apartamento del primer piso en fachada a la calle.

Bien avanzada la obra, en el transcurso de una velada, este M. Vabre contará la historia de la construcción de la casa: pese a que dicha historia constituye, según él, «le roman de son existence», es de negocio y de rentabilidad (no tan alta como esperaba, por cierto, pese a encontrarse en un contexto en el que los alquileres suben continuamente, «y continuarán subiendo porque se habla de abrir una amplia calle desde la plaza de la Bolsa a la nueva Ópera»⁶⁸) de lo que se habla⁶⁹. El rentista M. Vabre se dedica, por lo demás, a una ocupación bien inútil e interminable, símbolo de la ociosidad de esa nueva clase de rentistas arrendadores: **realizar, a partir del catálogo oficial del Salón, una serie exhaus-**

66 «Ahora, todos los propietarios que se respetan hacen este gasto» (*ibid.*, p. 14).

67 «... uno se ahogaba en la escalera caldeada, en la que los falsos mármoles, los altos espejos y las puertas de caoba se velaban de vapor» (*ibid.*, p. 126).

68 *Ibid.*, p. 19.

69 *Ibid.*, p. 108.

tiva de fichas con los nombres de los pintores y sus obras. Y su sorpresa es sincera cuando se le pregunta si le interesa el arte: «Pues no, yo no tengo necesidad de ver los cuadros. Se trata de un trabajo de estadística»⁷⁰.

De especial interés resulta la figura de M. Campardon, el arquitecto que vive en el tercer piso y que introduce a Octave Mouret en la vida de la casa. El piso de Campardon es descrito con un cierto detenimiento⁷¹ y nos da la medida de un apartamento burgués en cierto modo «profesionalizado»: consta de un gran salón decorado en blanco y oro, un pequeño salón verde que se ha convertido en despacho de trabajo del arquitecto, dormitorio y comedor, todo ello con una rica y complicada decoración. Campardon, además, ha sido nombrado arquitecto diocesano en Evreux y describe ese puesto sobre todo desde el punto de vista del prestigio y de los encargos que le procura entre la buena sociedad⁷². A lo largo de la narración lo veremos también ocupándose de algunas obras de reforma de la iglesia de Saint-Roch.

Frente a la buena sociedad de los distintos miembros de la familia Vabre, Campardon y otros que sería prolijo mencionar (incluyendo un «señor muy distinguido» que visita la casa una vez a la semana... por negocios), el segundo piso aparece, sin embargo, manchado por la presencia vergonzante de un escritor, apenas una sombra sin protagonismo alguno en la narración, pero cuya simple existencia le convierte en testigo molesto y en probable traidor. En efecto, en las páginas finales de *Pot-Bouille*, cuando ya han tenido lugar todos los escándalos que por un momento han puesto en entredicho el orden de la decencia burguesa pero que se han cerrado satisfactoriamente, este misterioso escritor del segundo piso —del que los demás vecinos no ocultan sus deseos de librarse— será perseguido judicialmente (*alter ego* del propio Zola) por haberse atrevido a escribir un *roman sale* difamando a las gentes de bien. El otro inquilino vergonzante es un carpintero, «el único obrero que tenemos en la casa, gracias a Dios»⁷³. Su presencia, residual y que se intuye precaria y con poco futuro, es testimonio fiel de una situación de promiscuidad social que no era rara en los nuevos *immeubles* haussmannianos, pero que tenderá a atenuarse a medida que vaya progresando la expulsión de las clases populares y de los oficios tradicionales hacia la periferia.

Este carpintero no ocupa, por supuesto, todo un apartamento, sino una de las habitaciones de las criadas. Y es que a partir del tercer piso ya no hay, efectivamente, grandes apartamentos sino simples «chambres»: un descenso en la jerarquía social a medida que se asciende y que viene perfectamente eviden-

70 *Ibid.*, p. 109.

71 *Ibid.*, p. 17.

72 «Es mucho poder poner en las tarjetas: arquitecto del gobierno. No podéis imaginar las obras que ello me procura entre la buena sociedad» (*ibid.*, p. 19).

73 *Ibid.*, p. 127.

ciado por el hecho de que la escalera deja de tener alfombra roja. La coexistencia entre estos dos mundos —amos y criados— es perfectamente absorbida, domesticada y encauzada por los dispositivos arquitectónicos del *immeuble*. Como una moderna máquina en la que cada fluido circula por sus canales correspondientes, en el interior del edificio las diversas piezas espaciales se complementan para ofrecer como producto final la nueva mezcla social del París de Haussmann. A los espacios dominantes (la digna fachada hacia la calle, la escalera y el patio principales y los pisos) se contraponen —como también más tarde, de manera magistral, en *Au Bonheur des Dames*— el mundo del servicio, segregado con circulaciones aparte y representado por la escalera de servicio, las *chambres des bonnes* de los pisos superiores y, sobre todo, por el patio de servicio.

La duplicidad de las escaleras, habitual en los *immeubles de rapport* de la época, acentúa el contraste entre la majestuosidad solemne, pero engañosa, con su imagen de falsa paz imperturbada, de la escalera principal y la vida bulliciosa de la de servicio, por la que circulan las «aguas residuales» de la casa, todo aquello (citas, amores clandestinos...) que la respetabilidad de los pisos oculta.

Las habitaciones de las criadas se alinean bajo la cubierta, frías y uniformes⁷⁴, separadas por delgados tabiques que no permiten, como en los pisos principales, la ocultación de secreto alguno⁷⁵, como experimenta el propio Octave Mouret, en uno de los más implacables pasajes de la obra de Zola, durante la noche que pasa en vela en la habitación de una de las criadas esperando en vano su cita con Berthe: «Esta habitación de criada, desnuda y fría, le irritaba a esas horas, con sus muros sucios, su pobreza, su insoportable olor de muchacha descuidada; y no quería confesarse a sí mismo en qué bajeza su amor exasperado había soñado satisfacerse. Dieron las tres. Ronquidos de criadas robustas a su izquierda; a veces, pies desnudos saltaban sobre el enlosado y enseguida un chorro de fuente hacía vibrar el suelo. Pero lo que le enervaba más era, a su derecha, una queja continua, una voz de dolor gimiente en medio de la fiebre de una insomne»⁷⁶.

Por lo que respecta al patio interior de servicio, al que dan las cocinas, se acentúa aún más su comparación con un conducto, en este caso de aguas sucias. Frente al silencio majestuoso y muerto de la escalera principal, símbolo de la «decencia» que ocultan las puertas cerradas de caoba de cada piso, éste es un espacio marcado por el continuo guirigay con en el que las criadas se vocean

74 «Y, como en un corredor de hospital, las puertas de las habitaciones del servicio, igualmente amarillas, se espaciaban regulares y uniformes. Un frío glacial caía del zinc de la cubierta. Todo era desnudo y limpio, con ese olor insípido de las viviendas pobres» (*ibid.*, p. 129).

75 Como señala, indignado, uno de los inquilinos que echa en falta una mayor intimidad para sus lances con una de las criadas: «Ahora en todas las casas los tabiques de las habitaciones de las criadas son tan delgados como hojas de papel. No comprendo a los propietarios. Eso no es moral, uno no puede ni removerse en la cama» (*ibid.*, p. 131).

76 *Ibid.*, p. 322.

unas a otras las interioridades que los dignos habitantes de los pisos han logrado hacer impenetrables a la calle pero no a sus propios domésticos. Pero no se trata de que este lugar albergue un optimista estallido de vida que se pudiera contraponer a la «muerte» de los otros espacios solemnes: al contrario, el patio de servicio es «como la salida de una alcantarilla»⁷⁷, y de él asciende una humedad glacial, como de cava enmohecida⁷⁸. Significativamente, es casi siempre enfocado desde arriba (frente a la escalera principal, que se aborda siempre desde abajo, marcando un ritmo ascendente), visto como «pozo». Es el lugar en el que salen a la luz las basuras ocultas de cada familia, removidas con rencor por unas criadas que, desde el punto de vista ético, no son mucho mejores que sus amos: «Era la alcantarilla de la casa, que arrastraba sus vergüenzas mientras que los amos estaban todavía en zapatillas y la gran escalera desplegaba la solemnidad de los pisos entre el sofoco mudo del calorífero»⁷⁹.

El orden de este mundo y de este dispositivo espacial, recién diseñado pero ya consagrado, la estabilidad del impenetrable muro de secreto y de decencia oficial, corren peligro tras el escándalo notorio provocado por el adulterio de Berthe. Si, en un primer momento, tras la turbación inicial, el silencio vuelve a la escalera y «la casa» ignora olímpicamente lo sucedido, el restablecimiento del orden, del *statu quo ante*, es absolutamente necesario para sellar la fisura, para recuperar la apariencia de honestidad. Mientras Auguste, el marido engañado, se resiste a ceder, la grieta permanece peligrosamente abierta⁸⁰. Cuando, finalmente, Auguste cede y Berthe retorna al hogar, «un gran suspiro de alivio atravesó la escalera y llenó la casa de alegría»⁸¹. Sin embargo, para Octave, el *homo novus*, los turbios acontecimientos, en los que se ha visto directamente implicado, han tenido todo el valor de un rito iniciático: le han permitido conocer la falsedad de la doble moral que, como su doble escalera y su doble patio, alberga en su seno el *immeuble de rapport*. Esa lección le permitirá, desde muy pronto, pasar del inicial deslumbramiento provinciano al desprecio⁸² que, en *Au Bonheur des Dames*, le convertirá en el gran manipulador del universo de la mercancía.

Pero, si el microcosmos cerrado del bloque de pisos de *Pot-Bouille* constituía la rampa de lanzamiento de uno de los grandes triunfadores del nuevo París, los escenarios domésticos y urbanos de *L'Assommoir (La Taberna)*⁸³, una obra cinco

77 *Ibid.*, p. 18.

78 *Ibid.*, p. 39.

79 *Ibid.*, p. 135.

80 «Auguste se obstinaba en no volver a admitir a su mujer y, mientras Berthe permaneciera en casa de sus padres, el escándalo no quedaría borrado, subsistiría una huella material de él» (*ibid.*, p. 415).

81 *Ibid.*, p. 429.

82 «Después de haberse dejado llevar por un respeto de provinciano ante la rica gravedad de la escalera, pasaba ahora a experimentar un desprecio exagerado por lo que creía adivinar detrás de las puertas de caoba» (*ibid.*, p. 141).

años anterior, nos muestran el reverso, la otra cara del París de Haussmann. Publicada en 1877, *L'Assommoir* fue la sexta entrega del ciclo de los Rougon-Macquart, y, aunque es cierto, como se ha dicho con frecuencia, que forma una clara pareja con *Germinal*, como retrato de la dureza de las condiciones de vida de las clases trabajadoras, también podría incluirse junto con *Pot-Bouille* en otro tipo de *pendant*: el que nos permite visualizar, a partir no sólo de las vicisitudes de los protagonistas sino de la contraposición de espacios urbanos y arquitectónicos bien determinados y muy exactamente descritos, las conflictivas realidades sociales y éticas que el París del Segundo Imperio ocultaba tras la triunfal máscara monumental del progreso⁸⁴.

En este sentido, frente a la temática del ascenso de ese nuevo tipo urbano representado por Octave Mouret, *L'Assommoir* es un relato dominado por el tema de la degeneración, de la caída irremediable de una clase obrera para la que no existe la ciudad de las grandes oportunidades sino tan sólo la realidad de la miseria, de la ruina económica y moral cada vez más acentuada. Desarrollada la acción en un arco cronológico que va de 1851 a 1869, la progresiva decadencia de los protagonistas, y sobre todo de ese nuevo tipo de heroína urbana en negativo que es Gervaise (miembro bastardo del tronco de los Rougon-Macquart), plantea inequívocamente, desde la particular posición social y política de Zola, la paralela degeneración del régimen político y la quiebra de las ingenuas esperanzas de quienes vieron en el advenimiento del Segundo Imperio una medicina para el cada vez más agudo enfrentamiento de clases.

Sin embargo, *L'Assommoir* no es una novela de «explotadores y explotados». De hecho, no gira —como sí lo hará en cambio en gran medida *Germinal*— en torno al mundo del trabajo. Ciertamente, éste está muy presente, como no podía ser menos. En *L'Assommoir* hay extraordinarias y detalladas descripciones de procesos de trabajo (la cubrición de los tejados con zinc, de la que se hablará más abajo, o el trabajo de la forja), así como de algunos espacios fabriles (la fábrica metalúrgica⁸⁵, el nuevo lavadero) y de sus entornos urbanos (la rue Marcadet, donde se encuentra la fábrica de bulones de Goujet)⁸⁶. El relato se hace eco,

83 Las citas de *L'Assommoir*, a partir de la edición francesa, con comentarios y notas de Auguste Dezalay y prefacio de François Cavanna, París, Le Livre de Poche, 1983, con traducciones mías. Existe edición castellana, a cargo de Francisco Caudet, *La Taberna*, Madrid, Cátedra, 1998.

84 Cfr. J. Dubois, «Les refuges de Gervaise. Pour un décor symbolique de *L'Assommoir*», *Cahiers Naturalistes* 30 (1965), pp. 105-117; J. Dubois, «*L'Assommoir*» de Zola. *Société, discours, idéologie*, París, 1973; V. Minogue, *L'Assommoir*, Londres, 1991; D. Baguley, *Émile Zola: l'Assommoir*, Cambridge, 1992; J. P. Leduc-Adine, *L'Assommoir d'Émile Zola*, París, 1997.

85 *Ibid.*, p. 194.

86 «Era una calle en la que no habría vivido por todo el oro del mundo, una calle ancha, sucia, negra por el polvo de carbón de las manufacturas vecinas, con pavimentos hundidos y rodadas en las que se pudrían charcos de agua. A los dos lados había un desfile de hangares, grandes talleres acristalados, construcciones grises, como inacabadas, mostrando sus ladrillos y sus estructuras, una desbandada de mamposterías bamboleantes cortadas por brechas que daban al

igualmente, en diversas ocasiones, de las graves tensiones provocadas en el mundo de la mano de obra tradicional por la introducción masiva de la máquina en los procesos productivos⁸⁷. Pero los grandes conflictos y los problemas de los protagonistas no tienen su origen directo en las relaciones laborales, sino en un turbio ambiente de degeneración que se encuentra más en la calle, la taberna y la casa que en la fábrica, y en el que el avance del nuevo París y el propio régimen napoleónico, supuesto redentor, hundien cada vez más a las clases populares. *L'Assommoir* no es tanto un relato inmediato de conflictos de clase cuanto una reflexión de mucho más profundo calado en torno al modelamiento de las nuevas existencias urbanas por la máquina implacable del nuevo París.

El tema principal de la obra es el itinerario de la degradación de Gervaise Macquart, en una sucesión de momentos trágicos y de otros casi felices, pero que se intuyen efímeros y premonitores de una nueva y más brutal caída que terminará con su muerte en la más negra miseria y el alcoholismo en una fecha que Zola precisa con exactitud, 1869, en práctica coincidencia con el momento final del Segundo Imperio. Junto a Gervaise, toda una pléyade de personajes de clase obrera componen, en su conjunto, un cuadro general de fatalismo pesimista, una confesión desesperanzada de que la brillantez del nuevo París no es para ellos. Símbolo máximo de esta decadencia, de esta imposibilidad de las clases populares para remontar sus existencias, es el alcoholismo, en un París cuyas calles exhalan «un verdadero vapor de aguardiente y vino»⁸⁸, y que tiene ahora en el gran alambique de cobre de la taberna, *l'Assommoir* del père Colombe, un protagonista no humano⁸⁹, tan ciego y terrible como la locomotora de *La Bête Humaine*, y que será una de las principales causas de la desgracia de los protagonistas.

La historia de Gervaise, de sus caídas y de sus frustrados intentos de «levantarse» desde niveles cada vez más bajos, está claramente jalonada por los dife-

campo, flanqueadas por viviendas miserables y figones turbios. Recordaba solamente que la fábrica se encontraba cerca de un almacén de trapos y chatarra, una especie de cloaca abierta a ras de tierra, donde dormían mercancías por valor de centenares de miles de francos, al decir de Goujet. Y ella intentaba orientarse en medio del estruendo de las fábricas» (*ibid.*, p. 184).

87 Así, por ejemplo, cuando Gervaise visita la fábrica de Goujet, éste le muestra un hangar en el que se está instalando un nuevo sistema de fabricación mecánica y, frente al optimismo del obrero, que cree que el maquinismo servirá para la «felicidad de todos», ella declara preferir los bulones no fabricados mecánicamente porque en ellos «... al menos se siente la mano del artista» (*ibid.*, p. 196). El propio Goujet experimentará más adelante lo ingenuo de su fe en el maquinismo cuando se le reduzca el sueldo «... a causa de las máquinas, que ahora hacen todo el trabajo» (*ibid.*, p. 317).

88 *Ibid.*, p. 355.

89 «El alambique, sordamente, sin una llama, sin la menor alegría en los reflejos apagados de sus cobres, continuaba destilando su sudor de alcohol, semejante a una fuente lenta y pertinaz, que a la larga debía invadir la sala, extenderse sobre los bulevares exteriores, inundar el agujero inmenso de París» (*ibid.*, p. 50).

rentes escenarios arquitectónicos en que se desarrolla su vida: la habitación de hotel modesto, la pequeña casa, la tienda, la habitación del sexto piso de una gran casa popular y, finalmente, el mísero «nicho» que preludia ya su último alojamiento: el sarcófago.

El primero de estos escenarios es la miserable *chambre garnie*, en un pequeño hotel del bulevar de la Chapelle, junto a la barrera des Poissonniers (actual zona de Barbès-Rochechouart), que ocupa con su amante, Lantier, y sus dos hijos pequeños, en una existencia marcada por los vicios y las infidelidades de Lantier, que la abandona casi al principio del relato arrojándola al primero de sus abismos concéntricos.

La ubicación de esa vivienda nos sitúa ya, frente al centro burgués de *La Curée* o de *Pot-Bouille* (un centro, por lo demás, aún en proyecto: el inicio de la acción transcurre en 1852), en la periferia de la ciudad, junto a la vieja muralla, «... esa muralla gris e interminable que rodeaba la ciudad con una banda de desierto». En contraposición al París elegante y rentista que se ofrece a sí mismo en espectáculo, aquí el panorama aparece marcado por el mundo del trabajo: lo que contempla cotidianamente Gervaise, desde este lugar de articulación entre la ciudad y su corona periférica, es el tránsito continuo, el flujo incesante del esfuerzo humano y de las mercancías que son la condición necesaria de ese nuevo París devorador de existencias y de recursos, la «oleada ininterumpida de hombres, bestias y carros que descendía desde las alturas de Montmartre y de la Chapelle». La presencia de mataderos y de un hospital en construcción hace penetrar, sin embargo, en estos dominios del trabajo la premonición de la idea de la muerte, desdoblada en la complementariedad cromática (como se ha visto, el color es siempre un elemento fundamental en las descripciones urbanas de Zola) entre el negro de la muerte de las bestias y la blancura del hospital nuevo⁹⁰.

Pero, además del hotel, otro ambiente arquitectónico marca de modo espectacular esta primera parte de la narración. Se trata del lavadero situado en la rue Neuve de la Goutte d'Or, un extraordinario lugar híbrido en el que se combinan las labores tradicionales del lavado de la ropa y las prácticas de sociabilidad a ellas asociadas y la introducción de las nuevas técnicas industriales, incluida una gran máquina de vapor⁹¹, asociadas a la explotación comercial privada. La claridad de la arquitectura de esta «máquina de lavar» encierra, sin embargo, en su interior, un verdadero microcosmos en el que, al ritmo del trabajo frenético, son también continuos los enfrentamientos personales y las pasiones hierven bajo un calor infernal, traducción proletaria del invernadero

90 *Ibid.*, p. 14.

91 «A la derecha de los estanques, el tubo estrecho de la máquina de vapor expulsaba, con un aliento rudo y regular, bocanadas de humo blanco» (*ibid.*, p. 21).

sofocante de *La Curée* o del lujo asfixiante de la escalera de *Pot-Bouille*. También aquí hay una atmósfera ardiente, pero dominada no ya por el noble olor de la caoba o los aromas de las plantas exóticas, sino por los efluvios irritantes de la lejía y la potasa, el vapor del agua hirviendo y el sudor del trabajo⁹².

El final del primer capítulo marca la primera de las caídas de Gervaise. Tras ser abandonada por Lantier, debe abandonar el hotel y vive su expulsión al pavimento ardiente⁹³ como una premonición del destino que la ciudad le reserva. Pero esta fase de miseria no es definitiva: en seguida surge un «redentor» en la figura de Coupeau, antiguo vecino, personificación del obrero honrado con posibilidades de progreso (y de su imposibilidad, porque también él terminará «cayendo», como veremos). La primera visita de Gervaise a la casa de Coupeau incluye ya una vívida descripción de la antítesis del bloque burgués de *Pot-Bouille*, la miserable casa de viviendas obreras de alquiler. Zola nos la presenta a partir del contraste cromático con la brillantez colorista del centro de la ciudad: el tono dominante es el gris, matizado por la «lepra» amarillenta que corroe las paredes del patio interior, desnudas de todo adorno, de las que sobresalen tan sólo las bajantes y en las que se abren ventanas sin persianas y con cristales turbios⁹⁴. Y al sentido de la vista suceden enseguida los del olfato y el oído: la escalera ya nada tiene en común con la del lujoso bloque de la rue Choiseul, y está dominada por una mezcla de podredumbre y olor de cocina, y sacudida por un estrépito de ruidos domésticos de todo tipo⁹⁵.

Ni en esta casa, ni en las demás que aparecen en *L'Assommoir*, es ya posible la intimidad cerrada que en *Pot-Bouille* ocultaba, tras las macizas puertas de caoba, las peores hipocresías. Aquí, «... las viviendas demasiado pequeñas reventaban hacia fuera, lanzaban extremos de su miseria por todas las hendiduras»⁹⁶. Frente a la claustrofobia de marmita tapada del bloque burgués, en el que los contactos con la calle son mínimos, las casas obreras de *L'Assommoir* son siempre abiertas, mezclan indiscriminadamente la vivienda y el mundo del trabajo (talleres, tiendas minúsculas ubicadas en cualquier rincón aprovechable, trabajo a domicilio...), sin lugar para la privacidad (un valor que, por lo demás, es desconocido en este otro París) y con absoluta interacción con la calle. La casa de Coupeau presenta, además, otro rasgo que se repetirá en otros edificios similares: su carácter intrincado, confuso, opuesto al plano ordenado y riguro-

92 Cfr. *ibid.*, pp. 26 s. y 39.

93 «Era a ese pavimento, en esa atmósfera de horno, al que se la arrojaba sola con sus pequeños; y lanzó una mirada a los bulevares exteriores, a derecha, a izquierda, deteniéndose en los dos extremos, presa de un espanto sordo, como si su vida, en adelante, fuese a desarrollarse allí, entre un matadero y un hospital» (*ibid.*, p. 40).

94 *Ibid.*, pp. 53 s.

95 *Ibid.*, p. 62.

96 *Ibid.*, p. 54.

samente jerarquizado del *immeuble* del centro. El propio Coupeau lo reconoce cuando, tras los numerosos pasillos y recovecos que llevan a su vivienda, dice a Gervaise: «Oh! C'est un voyage»⁹⁷. Se establece así una contraposición fundamental entre los espacios interiores de la casa popular de *L'Assommoir*, laberínticos, oscuros y ruidosos, y los del *immeuble* de *Pot-Bouille*, de geometría clara, luminosos y silenciosos.

El subsiguiente matrimonio de Gervaise y Coupeau, tan rápido como la extracción de una muela⁹⁸, abre una nueva vida familiar, precedida, sin embargo, de uno de los episodios de mayor interés de toda la reflexión zoliana sobre París: la celebración de las nupcias. Y es que el deambular de los recién casados y sus invitados por París, en aras de una celebración festiva que ni es ya verdaderamente popular ni puede llegar a ser burguesa y en la que, en un ambiente forzado, nadie encuentra su lugar, supone una auténtica expedición al centro de la ciudad que, por momentos, se metamorfosea en verdadera «invasión». Zola describe la marcha insegura, por un territorio cada vez más ajeno, del grupo, que, tras cruzar arriesgadamente los bulevares sorteando a los vehículos, desemboca en el centro, bajo la lluvia, con una descripción de tonos pictóricos que nos recuerda de inmediato a los cuadros de Caillebotte⁹⁹.

Momentos culminantes de esta «invasión» son la visita al Louvre y la subida a la columna de la Place Vendôme. La visita al museo¹⁰⁰ es un deambular, entre asombrado, reverente y tedioso («¡Cuántos cuadros, gran Dios! Aquello no se acababa»), por espacios en los que el grupo se pierde con frecuencia y en los que contempla indiferentemente una sucesión de toros asirios, cuadros primitivos, venecianos u holandeses, etc., para finalmente reservar su mayor interés ... a la actividad de los copistas. El recorrido por el Louvre termina por hacerse claustrofóbico y tenso ante las dificultades para encontrar la salida, y la hora del cierre será recibida con alivio ya que conlleva el ser guiados por los vigilantes hacia el exterior de ese espacio cultural que en ningún momento ha sido asumido como propio. En cuanto a la ascensión a la Columna Vendôme¹⁰¹ (esa columna que, cuando Zola escribe, había sido ya destruida durante la Comuna

97 *Ibid.*, p. 63.

98 Es el comentario que suscita el apresuramiento con el que el cura y el sacristán despachan a la pareja y sus invitados: «Es como en el dentista: apenas tiene uno tiempo de gritar ¡ay! Casan sin dolor» (*ibid.*, p. 80).

99 «En medio del hormigueo de la multitud, sobre el fondo gris y mojado del bulevar, las parejas en procesión ponían manchas violentas, con el gran vestido azul de Gervaise, el vestido crudo de flores estampadas de Mme. Fauconnier, el pantalón amarillo canario de Boche» (*ibid.*, p. 87).

100 *Ibid.*, pp. 88-92. Cfr. R. Lethbridge, «A Visit to the Louvre: *L'Assommoir* revisited», *Modern Language Review* 87 (1992), pp. 41-55; J. P. Mathy, «La Noce au musée: le peuple et les beaux-arts dans *L'Assommoir*», *French Review* 67 (1994), pp. 445-452.

101 *Ibid.*, pp. 93-95.

y cuyos gastos de reconstrucción se obligaría en 1873 a sufragar a Gustave Courbet, considerado instigador del hecho), ofrece la propia ciudad como espectáculo, aunque esta vez el triste grupo no tiene nada de «jauría»: si la contemplación de Aristide Saccard desde Montmartre era una visión profética que incluía no sólo el mero espectáculo estético de la ciudad sino también la anticipación ávida de los beneficios de los *grands travaux*, el lamentable cortejo nupcial de *L'Assommoir*, lejos de conmoverse ante la imagen de la ciudad o entenderla como nuevo terreno de oportunidades, se limitará a discutir sobre la localización exacta del restaurante en el que poco después van a cenar.

La vivienda de la nueva familia (que incluye a su hija pequeña, esa Nana que se convertirá, en la novela homónima, en uno de los personajes más célebres de Zola y de la cultura del París *fin-de-siècle*, y cuya futura depravación se incuba ya en las desgracias de su entorno infantil), en la rue Neuve de la Goutte d'Or, consta de una gran habitación, gabinete y cocina, dentro de una casa de un solo piso. Se trata de una vuelta a la pequeña escala doméstica que, tras la visión de la laberíntica casa anterior de Coupeau, hace de este alojamiento un lugar idílico, en el que incluso cabe ya plantearse no la mera supervivencia sino el «embellecimiento» (con objetos tales como un grabado «representando a un mariscal de Francia», las fotografías de la familia sobre la cómoda, bustos de Pascal y Béranger...) ¹⁰². La felicidad, sin embargo, no dura mucho, y su quiebra tiene que ver con la construcción misma de la ciudad, ya que (aún no lo habíamos dicho) el oficio de Coupeau no es otro que el de *zingueur*, es decir, el encargado de recubrir de zinc los tejados de las nuevas casas. La altura al aire libre desde la que el *zingueur* contempla alegremente París mientras trabaja se vuelve letal cuando, una caída accidental desde un tejado precipita la crisis. Coupeau, impedido, cae poco a poco en el alcoholismo y deja de ser el prototipo del obrero honrado para alimentar un sordo rencor contra «los burgueses» ¹⁰³.

Se abre así la siguiente etapa, en la que Gervaise emprende una huida hacia delante abriendo (ante la incompreensión y el inconfesado deseo general de que la empresa fracase) un pequeño negocio de lavandería y planchado en un local en el que también acomoda la vivienda. Situado el nuevo hogar en una gran casa popular de la rue de la Goutte d'Or cuya descripción la emparenta enseguida con la primera casa de Coupeau, la protagonista deja atrás el pequeño paraíso doméstico anterior y penetra en «... esa casa vasta como una pequeña ciudad,

102 *Ibid.*, pp. 112-114.

103 «¡No eran tontos los burgueses! Os enviaban a la muerte, demasiado apoltronados para subirse a una escalera, sólidamente instalados en el rincón junto a la chimenea y riéndose de los pobres. Y llegaba a decir que cada cual tendría que ponerse su zinc sobre su tejado» (*ibid.*, p. 139).

104 *Ibid.*, p. 145.

alargando y entrecruzando las calles interminables de sus escaleras y de sus corredores»¹⁰⁴. Allí, de nuevo, encuentra una felicidad pasajera, que se plasma en el amor de Gervaise por su entorno urbano, capaz de transfigurar una sórdida realidad de suciedad y miseria¹⁰⁵ (simbolizada también por el penoso estado de la ropa blanca que debe lavar en su negocio). Las malas relaciones con su marido se compensan con su nueva relación con el obrero metalúrgico Goujet, y Gervaise prepara sus recorridos de entrega de ropa limpia con un itinerario que le permita pasar por la fábrica de la rue Marcadet, antes citada, saltando por entre los edificios en demolición, las fábricas, la negrura del carbón y los riachuelos de inmundicias como si se encontrase «... en un sendero de musgo en un bosque de las afueras»¹⁰⁶. Es en este contexto en el que se celebra la gran fiesta de Gervaise, que ocupa todo el capítulo VII de la obra. Punto álgido de este momento de pasajero bienestar, es la única ocasión en que los protagonistas de *L'Assommoir* se permiten ceder a la gula y constituye, claramente, el contrapunto al saqueo del buffet en *La Curée*.

Pero, tras este momento culminante, ya todo es decadencia. Al alcoholismo de Coupeau se ha unido la reaparición de Lantier, su antiguo amante, que se introduce en el seno de una familia en la que, además, Nana comienza a dejar percibir su futuro destino (su despertar sexual se asocia de manera explícita al deseo provocado por los goces de la gran ciudad)¹⁰⁷. La extraña asociación entre Coupeau y Lantier lleva a Gervaise a la ruina económica y moral, frustrando una vez más su futuro. Ello queda expresado en su nuevo alojamiento, una pequeñísima habitación y un *cabinet* en el sexto piso, donde los muebles que compraron en su buena época ya no caben y la cómoda —último anclaje desesperado de Gervaise con su paraíso perdido— llena casi todo el espacio¹⁰⁸. En adelante forman parte de la gran masa de habitantes de la casa siempre amenazados con la llegada del día en que hay que pagar el alquiler y con la funesta visita del dueño a cobrar, que llena la escalera de otro tipo de ruido: el del lamento y la súplica¹⁰⁹. Será, a partir de ahora, el turno del hambre, cada vez

105 «Gervaise amaba la calle, los traqueteos de los carros por los baches de la calzada gibosa, los empujones de la gente en las estrechas aceras, que se veían interrumpidas por fuertes pendientes; sus tres metros de albañal, delante de su tienda, adquirían para ella una importancia enorme, eran como un ancho río que veía muy limpio, un río extraño y vivo cuyas aguas corrían por entre el oscuro lodo caprichosamente coloreadas por la tintorería de la casa» (*ibid.*, p. 154).

106 *Ibid.*, p. 214.

107 «Se detenía pálida de deseo y sentía cómo, desde el pavimento de París, subía por sus muslos un apetito feroz de morder los goces por los que se veía zarandeada, en el gran barullo de las aceras» (*ibid.*, p. 414).

108 *Ibid.*, p. 353.

109 «Era el plazo del alquiler, que vaciaba la alacena y la sartén. De toda la casa subía un lamento. Se lloraba en todos los pisos, una música de desgracia resonaba en la escalera y por los corredores» (*ibid.*, p. 366).

más atroz y cada vez más acompañada por el alcohol y la sombra del alambique de *l'assommoir* y su «vitriolo»¹¹⁰.

Es justamente en este período de máxima degradación en el que Gervaise contempla la fase culminante de los *grands travaux* haussmannianos, que llegan ya a esa zona periférica transformando radicalmente el «negro rincón» de su *fau-bourg*: «Ese año, se cambiaba el barrio de arriba abajo. Se abrían el bulevar Magenta y el bulevar Ornano, que se llevaban por delante a la antigua barrera des Poissonniers y perforaban el bulevar exterior. Ya nada era reconocible». Pero las obras del prefecto no son vistas ya como espectáculo urbano, sino con la indignación resultante del contraste entre la situación personal de Gervaise y la de París y su propio barrio: «... el barrio se embellecía en el momento en que ella misma caía en la ruina»¹¹¹. La llegada de Haussmann al entorno de Gervaise es la llegada del lujo insolente que «sube» desde París y provoca —frente al paisaje humano unitario de otro tiempo— la mezcla extraña entre la «gente bien» que habita las nuevas casas y las blusas de los obreros: «Bajo el lujo que subía de París, la miseria del barrio reventaba y ensuciaba estas obras de una ciudad nueva, tan rápidamente construida... A esa hora, las damas con sombrero y los señores elegantes que habitaban las casas nuevas se veían sumergidos en medio del pueblo, de las procesiones de hombres y mujeres aún pálidos por el aire viciado de los talleres»¹¹². La vestimenta es también el símbolo del cambio de vida de Nana y de su inmersión en los anhelados goces del nuevo París, para desesperación de su madre, a la que choca más el cambio de atuendo que los propios aspectos morales de la conducta de su hija¹¹³.

Los últimos recorridos de Gervaise por su barrio, ya con el deambular semiinconsciente y sin sentido del hambre y la derrota, la enfrentan con los signos arquitectónicos de su pasado, ahora tan cadáveres como ella misma. Es otro tipo de trágica *flânerie*, bien distinta a la que desde Huart o Baudelaire se estaba convirtiendo en un mito literario fundamental¹¹⁴, la que nos describe ahora Zola. El antiguo hotel Boncoeur, su primera vivienda al iniciarse el relato, se

110 «Se volvió y vio el alambique, la máquina de embriagar, funcionando bajo el acristalamiento del estrecho patio, con la trepidación profunda de su cocina infernal» (*ibid.*, p. 389). «Detrás de ella, la máquina de embriagar seguía funcionando, con su murmullo de riachuelo subterráneo; y ella desesperaba de poder detenerla, agotarla, presa de una cólera sombría, con ganas de saltar sobre el gran alambique como sobre una bestia, para patearla y hacerle reventar el vientre» (*ibid.*, p. 393).

111 Esta cita y la anterior, en *ibid.*, p. 427.

112 *Ibid.*, p. 459.

113 «Una sola cosa sacaba a Gervaise de sus casillas. Era cuando su hija reaparecía con vestidos de cola y sombreros cubiertos de plumas. No, ese lujo no podía tolerarlo. Que Nana llevara una vida loca si quería; pero, cuando viniera a ver a su madre, al menos que se vistiera como debe ir vestida una obrera» (*ibid.*, p. 434).

114 Cfr. K. Teister (ed.), *The Flâneur*, Londres/Nueva York, 1994.

encuentra cerrado y abandonado, carne de derribo, los mataderos están siendo demolidos (ya sin fachada, muestran ahora sus patios aún húmedos de sangre) y del moderno hospital, ya terminado, se percibe la siniestra abertura de la «puerta de los muertos». Junto a la estación de ferrocarril, acodada sobre el puente de hierro (una actitud que ya sólo en el aspecto físico nos puede recordar al personaje, mirón despreocupado, del *Pont d'Europe* de Caillebotte), ve pasar el tren bajo ella sin poder percibir más que el vapor y el estremecimiento producidos por este icono de un progreso destinado a otros, del mismo modo que la nueva iluminación nocturna de gas, base del mito del *Paris-la-nuit*, no puede ya iluminar su propia existencia¹¹⁵: tan sólo le da fuerzas, al hacerla consciente de su sombra, para *faire le trottoir* en un último intento de supervivencia. Finalmente, expulsada de su vivienda del sexto piso, encuentra su último refugio en un «nicho» bajo el hueco de la escalera, verdadero sarcófago porque es allí donde se la encuentra días más tarde muerta, y con ella, para Zola, las esperanzas de los desheredados de compartir algo del esplendor del nuevo París.

115 La descripción de estos últimos recorridos de Gervaise, en *ibid.*, pp. 460-463.

ÍNDICE

PROEMIO

- Sobre la naturaleza conflictiva del paraíso urbano** 5
JUAN CALATRAVA Y JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

PARTE I

SOCIABILIDADES Y DESAGREGACIONES URBANAS 15

- El umbral de la casa: dispositivos y rituales
en los fundamentos de una topología social** 17
PHILIPPE BONNIN

- Los lugares del civismo** 43
JOSÉ LUIS GÓMEZ ORDÓÑEZ

- Nuevos fenómenos urbanos en las ciudades americanas:
el caso de Houston** 55
CARLOS GARCÍA VÁZQUEZ

- La ciudad de los coches** 75
M^a. JESÚS BUXÓ REY

PARTE II

IDEACIONES Y DESARMONÍAS DEL PARAÍSO URBANO 91

- La utopía y el estatuto antropológico del espacio edificado** 93
FRANÇOISE CHOAY

- Caos y armonía:
el proyecto de la imagen de las ciudades sicilianas del siglo XVI al XIX** 113
FRANCESCA FATTA

Noblezas de ciudades, de España a América 133
 MARIE-DANIELLE DEMÉLAS Y JULIÁN MONTEMAYOR

**La utopía en Betanzos:
 sueño romántico y proyectos conflictivos** 151
 JOSÉ ANTONIO FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER

**La ciudad y su territorio en al-Andalus
 Las dimensiones de un problema teórico y de un debate social** 167
 ANTONIO MALPICA CUELLO

Argel: ¿otra Andalucía? 191
 ANDRÉ NOUSCHI

**Los nómadas y las aldeas, los agricultores y las tiendas
 Resistencia anticolonial, expropiación del territorio
 y colonización en la Cirenaica italiana (1932-1942)** 203
 FEDERICO CRESTI

PARTE III

FRACTURAS DEL SENTIDO Y CONFLICTIVIDADES EN LA TRAMA CITADINA 227

**En los orígenes de la metrópolis moderna:
 Émile Zola y el París de Haussmann** 229
 JUAN CALATRAVA

Imágenes de la metrópolis: transformación y conflicto 259
 RENZO DUBBINI

**El espacio público en litigio
 Las ocupaciones desobedientes de la calle en Barcelona (1939-1977)** 279
 MANUEL DELGADO

Plazas reales, plazas virtuales 301
 AMALIA SIGNORELLI

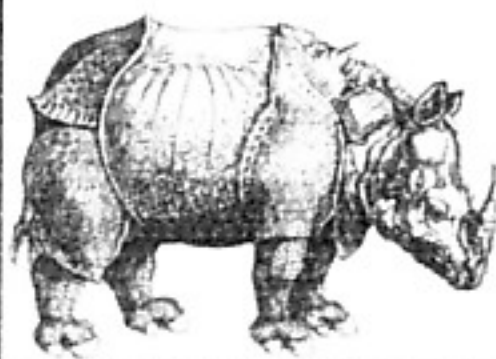
Crisis de lo urbano en el mundo árabe 319
 MOHAMED MÉTALSI

**Horizontes lejanos y conflictos espaciales.
 Lugares urbanísticos para la etnografía exotista parisina** 331
 JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Los coordinadores, JUAN CALATRAVA ESCOBAR y JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD, son profesores de Historia de la Arquitectura y de Antropología Social, respectivamente, de la Universidad de Granada.



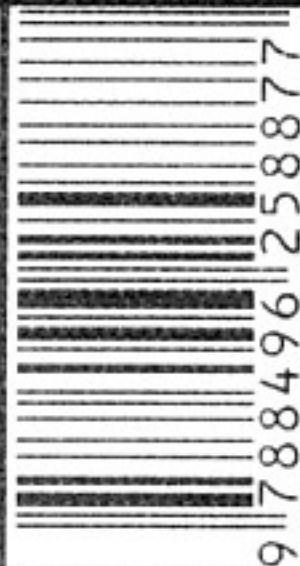
JUNTA DE ANDALUCIA



ABADA EDITORES

LECTURAS DE ARQUITECTURA

ISBN: 978-84-96258-87-7



9 788496 258877