

LA SENSIBILIDAD DE LA METRÓPOLIS MODERNA

Imaginarios estéticos
y espectáculos visuales

Sonsoles Hernández Barbosa
Irene Gras Valero (eds.)



Colección **Singularitats**

LA SENSIBILIDAD DE LA METRÓPOLIS MODERNA

Colección **Singularitats**

LA SENSIBILIDAD DE LA METRÓPOLIS MODERNA

Imaginarios estéticos
y espectáculos visuales

Sonsoles Hernández Barbosa
Irene Gras Valero (eds.)

DIRECCIÓN DE LA COLECCIÓN

Teresa-M. Sala

CONSEJO DIRECTOR

Maria-Magdalena Brotons (Universitat de les Illes Balears)

Daniel Cid (Universitat de Southampton)

Mireia Freixa (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)

Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)

Oriol Pibernat (EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona)

Cristina Rodríguez-Samaniego (Universitat de Barcelona)

Maribel Rosselló (Universitat Politècnica de Catalunya)

Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)

Pau de Solà-Morales (Universitat Rovira i Virgili)



© Edicions de la Universitat de Barcelona

Adolf Florensa, s/n

08028 Barcelona

Tel.: 934 035 430

comercial.edicions@ub.edu

www.edicions.ub.edu



ISBN

978-84-9168-675-0

Fecha de edición

2021

FOTOGRAFÍAS DE LA CUBIERTA

Carteles de la Exposición Internacional de Barcelona (1929).

Este libro se inscribe en el proyecto de investigación «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» (HAR2016-78745-P).

Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDICE

- 9 La ciudad de los sentidos y sus representaciones culturales a finales del siglo XIX y principios del XX
Irene Gras Valero, Sonsoles Hernández Barbosa

IMAGINARIOS URBANOS

- 19 Visiones de la metrópolis en el decadentismo catalán: de la Babilonia negra a la ciudad tentacular
Irene Gras Valero
- 41 Arquetipos de la ciudad moderna: pícaros y *trinxeraires*
Pere Capellà Simó
- 65 La figura del creador moderno en el imaginario urbano: la «Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles» (Barcelona, 1907)
Juan C. Bejarano
- 87 Testimonios fotográficos de la metrópolis. El documentalismo lírico y la modernidad
Laura Cornejo Brugués
- 103 La ciudad filmada: visiones de Barcelona a través del patrimonio cinematográfico (1896-1929)
Isabel Fabregat Marín

LA CIUDAD ESPECTACULAR: ARQUITECTURAS, IMÁGENES Y DISPOSITIVOS ÓPTICOS

- 117 Placer y malestar. (Hiper)estimulación sensorial en la ciudad espectáculo
Sonsoles Hernández Barbosa

- 139** Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía *amateur*: el caso de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona
Núria F. Rius
- 159** La ciudad óptica: de los dioramas de la luz a los espectáculos visuales de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929
Cèlia Cuenca
- 183** De la antropomorfización de la ciudad al hombre-máquina: las sinfonías urbanas de Dziga Vertov y Walter Ruttmann
Marta Piñol Lloret

LA CIUDAD DE LOS SENTIDOS Y SUS REPRESENTACIONES CULTURALES A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

El volumen que presentamos tiene como objetivo reflexionar sobre la experiencia de la ciudad moderna. Los textos que aquí se recogen tienen como punto de partida el seminario «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades», celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona los días 20 y 21 de noviembre de 2019. Estas jornadas son resultado del proyecto I+D+I homónimo financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2016-78745-P) y llevado a cabo por el grupo GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i Disseny Contemporanis) de la misma Universidad.

Desde que, en el paso del siglo XIX al XX, el sociólogo Georg Simmel pensó la ciudad en su célebre *Die Großstädte und das Geistesleben* (*Las grandes ciudades y la vida intelectual*, 1903), el binomio ciudad-sensibilidad moderna se presenta como vertebrador de la cultura contemporánea. Pensar la modernidad es abordar el nuevo papel conferido a la urbe y a la relación que se establece entre esta y sus habitantes. Las transformaciones originadas a raíz de la configuración de la metrópolis se manifiestan en numerosos ámbitos: urbano, arquitectónico, social, económico, cultural e incluso en el de la sensibilidad. A este propósito, la modernidad trae aparejado un paisaje sensorial propio en el que no solo se expande el campo visual sino que también se transforman los sonidos y olores urbanos.¹

¹ CLASSEN, Constance (ed.) (2019). «Introduction: The transformation of perception». *A cultural history of the senses. In the age of empire*. Londres: Bloomsbury, págs. 5-6.

Así, la ciudad se convierte en epicentro de buena parte de las cuestiones que pasan a definir la vida moderna: por un lado, la materialización del progreso tecnológico y sus consecuencias en la espectacularización urbana y la democratización de la cultura; por otro, las desigualdades sociales y los efectos patológicos derivados del crecimiento desmedido, la hiperestimulación y las condiciones laborales que la metrópolis impone.

En ello tienen un papel importante las exposiciones universales, que conforman un hilo conductor de varios de los capítulos de este volumen, en particular la de París de 1900 y la de Barcelona de 1929. Estos eventos, al tiempo que contribuyen a transformar la fisonomía de la ciudad moderna, se constituyen en escenario de buena parte de sus espectáculos. A medida que la urbe evoluciona, también lo hacen sus diferentes representaciones, y se producen «nuevas prácticas de sociabilidad, nuevos significados y la conformación de una nueva cultura visual en torno a la “metrópolis” y el “progreso”». ² A su vez, cabe tener presente que estas formas visuales generan nuevos modos de mirar y de sentir. Todo ello nos obliga a reflexionar y repensar muchas ideas tradicionales, como argumenta el geógrafo Horacio Capel en un estudio de título sugerente, *La cosmópolis y la ciudad* (2003): «tal vez los que reflexionan sobre la ciudad puedan hacerlo de forma fructífera dando a veces un rodeo que les permita ver diferentes dimensiones que han afectado o están afectando a la configuración de las áreas urbanas y a la misma conceptualización de los problemas». ³

Entender la metrópolis moderna en toda su amplitud exige un enfoque multidisciplinar, atento no solo a la dimensión física sino también al papel del ciudadano en ella: ¿cómo fue recibida esta ciudad y qué función se le otorga en la creación de imaginarios colectivos? Sin duda el artista es clave en este proceso, pero veremos que no será el único encargado de modelarla. Al mismo tiempo, comprender la ciudad en un sentido amplio precisa una aproximación desde diferentes enfoques. En este volumen se dan cita textos enmarcados en la historia del arte, de la literatura, de la fotografía y el cine, y de

² BONELLI, Ana (2017). «Imagen impresa y ciudad, Buenos Aires (1890-1910)». *Inmediaciones de la comunicación*, vol. 12, núm. 12, págs. 99-127 (109).

³ CAPEL, Horacio (2003). *La cosmópolis y la ciudad*. Barcelona: Serbal, pág. 9.

los sentidos, así como en la representación de la infancia, la reflexión estética o la arqueología de los medios de comunicación.

En el primer bloque del libro, titulado «Imaginaris urbanos», se realiza un recorrido por diversas de las miradas caleidoscópicas que suscita la metrópolis moderna, cuyo nacimiento va acompañado de nuevos imaginarios. Junto con las visiones optimistas que emanaba la ciudad radiante, fruto de la fascinación por el nuevo aspecto que esta ofrecía a raíz de los avances técnicos, especialmente los relacionados con los medios de transporte y los sistemas de iluminación, surge la visión opuesta, que la entiende de forma monstruosa.

Estas visiones, entrelazadas entre sí, nos ayudan a percibir la construcción de múltiples imágenes en torno a una ciudad en constante desarrollo, que maravilla pero que, a la vez, puede provocar rechazo en sus aspectos más negativos. Ahondar en esta dicotomía nos permite esbozar una mirada más global, que contempla tanto los triunfos de dicha metrópolis como sus contradicciones, y que por tanto nos ofrece un imaginario del todo heterogéneo. Asimismo, este tipo de reflexión nos incita a especular sobre el propio concepto de ciudad, y a considerar esta última no solamente como paisaje urbano sino también como un escenario social que, al mismo tiempo, es conformado por sus representaciones visuales, lo cual veremos ejemplificado en el libro a propósito de tipos humanos ligados a la infancia. Como argumenta la historiadora Ana Bonelli: «La imagen urbana es una representación mental del medio, pero a su vez las imágenes visuales construyen esa representación mental y, en definitiva, dan forma al medio concreto».⁴ En la construcción de dichas imágenes intervienen, por tanto, factores culturales, económicos y políticos, y su visualidad ejerce un papel fundamental, junto con la propia experiencia del observador.

Algunas de las miradas originadas en torno al concepto de ciudad en el contexto de la vertiente más morbosa y perturbadora del modernismo artístico y literario son exploradas por Irene Gras Valero, en su estudio titulado «Visiones de la metrópolis en el decadentismo catalán: de la Babilonia negra a la ciudad tentacular». La autora nos describe, por una parte, una ciudad degenerada y corrupta, envileci-

⁴ Bonelli (2017), «Imagen impresa y ciudad...», *op. cit.*, pág. 107.

da por la depravación y la pobreza, donde la prostitución y la miseria proliferan sin remedio. Y, por otra, nos muestra la imagen de una metrópolis monstruosa que, a causa de su desarrollo urbanístico, tecnológico e industrial, extiende sus tentáculos por su entorno natural hasta devorarlo por completo.

A su vez, Pere Capellà, en el capítulo titulado «Arquetipos de la ciudad moderna: pícaros y *trinxeraires*», parte del estudio de una pieza escultórica modelada por Josep Campeny (1912), la *Font del trinxà*, para adentrarse en algunos de los personajes arquetípicos de la nueva metrópolis desde un enfoque tanto artístico como sociológico. El autor nos muestra, pues, la evolución de una iconografía centrada en la representación de los niños de la calle, que refleja a su vez los cambios que se iban sucediendo en la sociedad respecto a la consideración de dicho colectivo urbano.

Continuamos con el estudio de Juan Carlos Bejarano, «La figura del creador moderno en el imaginario urbano: la “Exposición de Autorretratos de Artistas Españoles” (Barcelona, 1907)», donde el autor analiza los factores artísticos y sociológicos que justifican la celebración de una exposición organizada por los propios artistas en el marco de la Barcelona de principios de siglo. En este escenario cultural, los artistas, al exhibir sus autorretratos, pudieron encontrar un medio a través del cual examinarse a sí mismos y, a su vez, potenciar su presencia en dicha sociedad urbana.

La visión que la fotografía ejerció sobre la nueva metrópolis como espacio escenográfico, desde finales del siglo XIX hasta los años veinte, es abordada por Laura Cornejo Brugués en el capítulo titulado «Testimonios fotográficos de la metrópolis. El documentalismo lírico y la modernidad». Al igual que sucedió con los pintores, los fotógrafos de dicho período contribuyeron a conformar y reinterpretar la imagen de la ciudad moderna, cosmopolita y en constante transformación, a través de la captación de instantes que tanto exaltan su belleza como plasman sus contradicciones.

Finalmente, Isabel Fabregat Marín, en «La ciudad filmada: visiones de Barcelona a través del patrimonio cinematográfico (1896-1929)», nos muestra la mirada que ejerce el medio cinematográfico sobre la ciudad de Barcelona, desde los primeros films hasta la celebración de la Exposición Internacional de 1929. Su corpus de análisis se en-

cuentra constituido por películas de promoción turística, noticiarios, reportajes, documentales y grabaciones *amateurs*, que forman parte del fondo patrimonial perteneciente a la Filmoteca de Cataluña. Su investigación recoge asimismo algunos de los resultados derivados del proyecto europeo I-Media-Cities en torno a las ciudades filmadas, del cual formaron parte investigadores de GRACMON de la Universidad de Barcelona y los propios especialistas de la Filmoteca de Cataluña.⁵

En el segundo bloque, «La ciudad espectacular: arquitecturas, imágenes y dispositivos ópticos», se aborda la dimensión espectacular de la ciudad a partir de diferentes objetos: las nuevas arquitecturas, dispositivos visuales de naturaleza diversa y el nuevo arte del cine, que nace con la modernidad. En su texto ya clásico *Spectacular realities*, la historiadora de la cultura visual Vanessa R. Schwartz sitúa precisamente el espectáculo urbano como un elemento definitorio de la modernidad, hasta el punto de que vida moderna y espectáculo se convierten en intercambiables: al tiempo que los nuevos espectáculos buscan representar la vida de forma realista —es el caso de los panoramas—, los habitantes de la ciudad experimentan su día a día como si asistieran a un *show*.⁶ Los textos de este bloque están enlazados por el hilo vertebrador de la ciudad espectacular, ya sea esta París, Barcelona o Berlín, ciudades en las que las exposiciones cobran especial protagonismo. El volumen adopta así un enfoque transnacional que da cuenta de problemáticas transversales que afectaron a las urbes a medida que se sumaban a las dinámicas de la modernidad.

El texto de Sonsoles Hernández, «Placer y malestar. (Hiper)estimulación sensorial en la ciudad espectáculo», indaga en las consecuencias que para la sensibilidad supone la modernidad capitalista, en particular a partir de los estímulos sensoriales que traen asociados algunas de sus producciones inéditas. Como ejemplo de la cultura del espectáculo urbano se abordan los grandes almacenes y atracciones

⁵ Véase: SALA, Teresa M.; BRUZZO, Mariona (2019). *I-Media-Cities. Innovative E-environments for research on cities and the media*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

⁶ SCHWARTZ, Vanessa R. (1998). *Spectacular realities: Early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley: University of California Press, págs. 3 y 10.

como los panoramas, que, ya sea como medio para la venta, en el primer caso, o como fin en sí mismo, apelan a la sensorialidad en un sentido amplio. A modo de reverso de esta cultura del placer, el capítulo señala algunas de las nuevas afecciones surgidas de esos mismos entornos urbanos.

La dimensión espectacular de la Exposición Internacional de 1929 barcelonesa desde los ojos de la fotografía *amateur* es abordada por Núria F. Rius en su texto «Mirar, sentir y experimentar la metrópolis a través de la fotografía *amateur*: el caso de la Exposición de 1929 de Barcelona». A partir del archivo del Centre Excursionista de Catalunya, Rius pone de manifiesto el papel que desempeñó la fotografía *amateur* en la configuración de un imaginario visual nacional en la Barcelona del primer cuarto del siglo xx. Esto se produjo mediante la reproducción visual de cierto tipo de escenarios urbanos, entre los que tuvieron particular protagonismo los espacios monumentales así como aquellos que reproducían ciertos valores —familiares, sociales, afectivos— de la ciudad.

El papel de fotografías y postales en el modo en que se vivieron y quedaron para el recuerdo algunos espacios de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 es estudiado por Cèlia Cuenca en «La ciudad óptica: de los dioramas de la luz a los espectáculos visuales de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929». Este texto toma como eje central los no muy conocidos dioramas que integraron la Exposición de la Luz, inaugurada a propósito del evento citado, que contribuyeron a dotar a la misma de una imagen icónica. La autora pone el acento en cómo se concebía la luz eléctrica, a la vez como síntoma de progreso tecnológico y, a partir de la Exposición del 29, como espectáculo de masas, lo que le valió a Barcelona la consideración de la nueva ciudad de la luz del Mediterráneo.

En el último texto del volumen, «De la antropomorfización de la ciudad al hombre-máquina: las sinfonías urbanas de Dziga Vertov y Walter Ruttmann», Marta Piñol explora la tríada ciudad, modernidad y cine, entendido este como el arte de la modernidad. Se vale para ello de los films *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walter Ruttmann, 1927) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). El texto de Piñol pone de manifiesto que, a pesar de las diferencias entre las propuestas de ambos autores —valga como ejemplo la fusión

hombre-ciudad de Ruttmann frente al binomio hombre-máquina de Vertov—, el cine se convierte en ambos casos en privilegiado testimonio de la experiencia urbana y su ritmo frenético.

Los capítulos de este segundo bloque evidencian que, siguiendo la tesis de Scott McQuire, especialista en medios de comunicación, la ciudad moderna no puede pensarse al margen de la tecnología.⁷ Ejemplo de ello serían los medios de transporte, los sofisticados objetos presentados en las exposiciones universales y las nuevas tipologías de arquitectura tecnológica, pero también los medios empleados para su reproducción: fotografía, cine y demás artefactos. La ciudad moderna y, desde entonces, nuestras urbes del capitalismo avanzado se presentan estrechamente conectadas con uno de los inventos tecnológicos por excelencia de la modernidad como son los medios de comunicación, cuya comprensión extensiva exige tener en cuenta tanto su dimensión social como la sensorial en un sentido amplio, más allá de la visualidad.⁸

Al mismo tiempo, las formas culturales abordadas —ya sean construcciones arquitectónicas, imágenes fijas o films—, además de suponer un testimonio del aspecto físico de la ciudad, manifiestan un particular modo de entender cómo se debía vivir y recordar esta en el futuro; en otras palabras: modelan una manera de experimentar la ciudad. Los textos que integran este volumen, y en particular los que toman como objeto de estudio la fotografía, ejemplifican que, si bien la modernidad responde en buena medida a dinámicas ligadas al capitalismo —de lo cual son muestra las exposiciones—, en ella también intervienen los ciudadanos, que contribuyen a articular un modo de vivir la ciudad.

IRENE GRAS VALERO
SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA

⁷ MCQUIRE, Scott (2010). *The media city: Media, architecture and urban space*. Londres: Sage Publications. Las editoras agradecemos a Núria F. Rius que nos haya dado a conocer esta referencia.

⁸ COLLIGAN, Colette; LINLEY, Margaret (eds.) (2011). *Media, technology, and literature in the nineteenth century. Image, sound, touch*. Surrey: Ashgate.

**IMAGINARIOS
URBANOS**

VISIONES DE LA METRÓPOLIS EN EL DECADENTISMO CATALÁN: DE LA BABILONIA NEGRA A LA CIUDAD TENTACULAR

Irene Gras Valero

Universidad de Barcelona

Introducción: la ciudad y sus imaginarios

Según el historiador Carlos Recio, la ciudad puede considerarse un gran laboratorio semiótico y social, donde los espacios y las imágenes son signos que pueden convertirse en objeto de interpretación. El autor argumenta que en la ciudad encontramos imágenes tridimensionales (edificios, monumentos, plazas) y bidimensionales (pintura mural, paneles publicitarios...), pero también la construcción de imágenes de carácter mental, asociadas a la formación de conceptos de identidad y en las que, por tanto, se superponen numerosas visiones individuales.¹ Por su parte, el filósofo Jean-Jacques Wunenburger asimismo contrapone la ciudad física, real, a su representación, la cual deriva en el desarrollo de un arte del paisaje urbano que favorece una serie de variaciones estéticas, simbólicas y fantásticas que también observamos en la recreación de paisajes naturales: «las obras de este imaginario, da igual que sea literario, poético, gráfico o pictórico, se convierten así en archivos o testigos de esta imaginación urbanística, de creación o de recepción, e ilustran la diversidad de ciudades posibles, aún no realizadas, u objetivan derivaciones narrativas o visuales». Sin embargo, añade, estas representaciones se encuentran inspiradas en paisajes urbanos rea-

¹ RECIO, Carlos (2008). «Les images de la ville. Une approche à la sémiotique urbaine». En: *Penser la ville - approches comparatives*. Comunicación del congreso celebrado en Jenchela (Argelia) en octubre, s/p. En línea: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382599> (consulta: 10/10/2019).

les.² Por lo tanto, desde el punto de vista fenomenológico y hermenéutico —continúa— «la imagen paisajista de la ciudad permite entrar en un espacio medio objetivo, medio subjetivo, en una relación de no separación del sujeto y el objeto, es decir, del hombre y de su entorno urbano».

Desde esta perspectiva hay que examinar la configuración de una diversidad de visiones o de imágenes caleidoscópicas alrededor de la ciudad, dentro del imaginario decadente del *fin-de-siècle*. Dado que no resulta posible separar la historia del arte y la historia de la ciudad, esto es, el hecho social del hecho estético, habrá que tener bien presentes las profundas y radicales transformaciones urbanísticas que, desde mediados del siglo XIX y a raíz de la industrialización, empezaron a sufrir diversos centros europeos, como Viena, París o Barcelona. Y es que estas visiones constituyen «el resultado de la época misma, un testimonio único de sensibilidad y de vida».³ No obstante, no todas las imágenes se inspirarán siempre en la ciudad moderna —con sus luces y sus sombras—, sino que a veces recrearán un tipo de ciudad imaginaria a partir de la cual es posible la evasión y la fuga de la ciudad real. Sea como sea, no podemos hablar de una única ciudad decadente, sino de varias; o, en todo caso, de diferentes aspectos de una misma ciudad.

En el modernismo catalán, esta ciudad caleidoscópica, en su vertiente más morbosa y perturbadora —o sea, en el decadentismo—⁴ originó una multitud de visiones. Podríamos hablar, pues, de la ciudad muerta o fantasmagórica, de la ciudad corrupta o degenerada,

² WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003). «L'imaginari urbà, una exploració d'allò que és possible o d'allò que és originari?». En: AZARA, Pedro (dir.), *La ciutat que mai no existí. Arquitectures fantàstiques en l'art occidental*. Barcelona: Publicacions CCCB, págs. 38-45 (38-40).

³ SALA, Teresa M. (2007). «Imatges de la ciutat de la vida moderna. Ideals, somnis i realitats». En: SALA, Teresa M. (ed.), *Barcelona 1900*. Ámsterdam: Van Gogh Museum, págs. 15-73 (17).

⁴ Sobre cuestiones conceptuales relativas al decadentismo en Cataluña, véase: GRAS VALERO, Irene (2010). *El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 111-182. En línea: <http://hdl.handle.net/10803/2029> (consulta: 25/11/2019). Los límites cronológicos de esta corriente se sitúan aproximadamente, y de manera simbólica, entre 1893 y 1909.

o de la ciudad tentacular. En la primera cobra especialmente protagonismo la atmósfera que envuelve la ciudad, y que viene determinada por la nieve, la lluvia, la niebla, el silencio nocturno o el declinar del atardecer, siempre relacionados con una perpetua sensación de *ennui* o de hastío vital. La nueva fisonomía urbana, configurada a partir del plan Cerdà, contribuyó enormemente a generar esta imagen: la uniformidad de sus calles hacía emerger en la mente «visiones de cementerio», ya que las casas se asemejan a nichos funerarios.⁵ Santiago Rusiñol, en este sentido, nos habla de «carrers deserts més freds que l'ivern; llargs, immensos i ben empedrats, [...] d'una urbanisació malalta, nova, correctament vergonyosa, trista de linies, i més trista i aigualida de color».⁶ No profundizaremos sin embargo en estas cuestiones; tan solo consideramos importantes plantearlas. En el presente artículo hemos optado más bien por analizar las otras dos tipologías asociadas a este tema dentro del decadentismo catalán —la ciudad degenerada y la ciudad tentacular—, centrándonos especialmente en el ámbito literario, donde encontramos una mayor fascinación y un corpus importante de ejemplos.

La Babilonia negra o la ciudad degenerada

El historiador Frédéric Chappey emplea la expresión «la Babilonia negra» para designar una visión de la ciudad como espacio infernal donde los seres humanos hormiguean y se corrompen: un lugar de degradación física y moral que pronto derivará en una fermentación social violenta.⁷

En París encontramos el plan Haussmann; en Viena, la construcción del Ring; y en Barcelona, el plan Cerdà. Todos ellos pretendían, principalmente, solucionar los problemas urbanísticos y sociales pro-

⁵ ZANNÉ, Jeroni (1901). «Tarda de diumenge». *Juventut*, núm. 93, 21 de noviembre, págs. 766-767.

⁶ RUSIÑOL, Santiago (1892). «Jardins de Secà». *L'Avenç*, mayo, págs. 148-153 (150).

⁷ CHAPPEY, Frédéric (1994). «El desbordament de les multituds urbanes. De l'innombrable a l'innominable». En: DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain (eds.), *Visions urbanes. Europa 1870-199: la ciutat de l'artista, la ciutat de l'arquitecte*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea, págs. 42-47 (44).

vocados por el vertiginoso aumento de la densidad demográfica. Atraídos por la extensa oferta de mano de obra que ofrecía la revolución industrial, mucha gente del campo llegaba a la ciudad para trabajar en las fábricas y terminaba malviviendo amontonada en viviendas insalubres, sin las condiciones mínimas de higiene. Las soluciones propuestas por los nuevos planes urbanísticos a fin de paliar la asfixia y la saturación espaciales existentes, sin embargo, no llegaron a resolver las dificultades del proletariado, y este se vio obligado a seguir malviviendo en las zonas periféricas y suburbanas a las que fue relegado.⁸ No obstante, todo un nuevo mundo se iba configurando, fruto de los avances técnicos que proporcionaba el capitalismo en cuestión de materiales de construcción, sistemas de transporte, iluminación, etc., que provocaron un importante cambio en la percepción de la ciudad. De este modo, a esta «Babilonia negra» se contraponen la «ciudad de la luz», *La Ville Radieuse* (1935) de Le Corbusier, «tranquilizada hasta los últimos rincones por la generalización del alumbrado de gas o eléctrico», en la que la burguesía mostraba con opulencia todo su poder.⁹ Como señala la historiadora Anna D'Elia: «Miseria y opulencia, multitud y soledad, destrucción y construcción; la metrópoli amplifica las contradicciones, favorece el encuentro de los contrarios».¹⁰ Teresa-M. Sala, en la misma línea, también es-

⁸ Véanse LITVAK, Lily (1980). *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*. Madrid: Taurus; HIRSH, Sharon L. (2004). *Symbolism and modern urban society*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁹ Para Le Corbusier, en un contexto alejado ya del fin de siglo, La Villa Radiante «también significa el gozo y la alegría grandes que se sienten y manifiestan —sentirse radiantes, estar radiantes— ante la propuesta urbana moderna que esta ciudad supone: referencia a una sociedad ideal, satisfecha, radiante ella misma por su contento al vivir en una ciudad cuyas características objetivas y materiales deben ser las que de por sí lo conviertan todo en un “mundo feliz”» (ESTÉVEZ, Alberto [1999]. «La Ciudad Radiante [con la excusa de... Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, 1935]»). En: OLIVES PUIG, J. (coord.), *Idees de ciutat i ciutadania*. Barcelona: INEHC.

¹⁰ D'ELIA, Anna (1994). «La ciutat segons els artistes. 1870-1919. Introducció». En: DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain (eds.), *Visions urbaines. Europa 1870-1993: la ciutat de l'artista, la ciutat de l'arquitecte*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, págs. 39-41 (39). También C. Rancy pone de relieve, a propósito del Londres de finales del siglo XIX, que «la capitale du luxe, de l'art et du

tablece una gran diferencia entre el mundo suburbial y de los bajos fondos —habitado por obreros, criminales y prostitutas— y los espacios concurridos por burgueses, propietarios, comerciantes y artesanos.¹¹ Wunenburger, de hecho, emplea el término «contrautopía» para contraponerlo al de «utopía», y relaciona el primero con los horrores de la ciudad que son percibidos por una visión dramática y pesimista del fenómeno social urbano.¹² Y es que, más allá de que verdaderamente existieran estos contrastes, no podemos dejar de hablar de varias «visiones» y «percepciones» que destacarán un aspecto u otro. Una fue crítica y de denuncia, en consonancia con los movimientos sociales que se generaron. Otra se mostraba optimista, embrujada por el nuevo aspecto que ofrecía la ciudad a raíz de los avances técnicos, especialmente los relacionados con los medios de locomoción y los sistemas de iluminación.

En la literatura encontramos plasmada esta conciencia sobre la dualidad existente, tal como nos muestra Xavier Viura en el poema titulado «El cant dels que ploran» («El canto de los que lloran») (1900):

Ciutat, bella ciutat dels carrers amples
y dels palaus sumptuosos!...
Ciutat plena de luxo y de miseria!
En l' hora xafogosa del mitj día
semblas com morta.¹³

O Joaquim Rosselló en «Te'n recordas?» («¿Te acuerdas?»):

Tu no la coneixias la gran ciutat, més la presentias ab tots sos vicis
y corrupcions, ab son faust y opulencia ostentant cínicament, enfront

dandysme est aussi et surtout celle de la misère et du crime», y hace mención de diversos ejemplos (RANCY, Catherine [1982]. *Fantastique et décadence en Angleterre*. París: CNRS, pág. 29).

¹¹ SALA, Teresa M. (2005). *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*. Madrid: Sílex, pág. 36.

¹² Wunenburger (2003), «L'imaginari urbà... », *op. cit.*, pág. 42.

¹³ VIURA, Xavier (1900). «El cant dels que ploran». *Juventut*, núm. 26, 9 de agosto, pág. 405.

de la miseria descarnada, la trista miseria dels grans centres populosos: la que's mostra a la llum del dia encuberta ab un vel de penosa decencia, y la qu' amaga sas tristas despallas en lo més pregón de cambras infectas, sens ayre ni llum [...]. A mida que'ns hi anavam apropant [...] s'hi dibuixava l'ombra d'un malestar indefinible.¹⁴

Santiago Rusiñol, por su parte, también percibió esta inquietud durante una de sus estancias en Montmartre.

Sólo entonces podría comprenderse que[,] para gritos tan lúgubres, se necesita un gran fondo de miseria, de miseria fría y urbana, de esas miserias que escupen las capitales y que son tanto más negras cuanto más ignoradas [...] es precisa la degradación más fecunda; que para llover las notas con tanta melancolía, muy gris ha de ser el cielo que las llueve y muy triste[,] la tierra que las recibe.¹⁵

La metrópolis moderna, además de manifestar una degeneración en la esfera económica y social, también se encuentra asociada a un declive de tipo físico y moral. Y es que, pese a erigirse como un ámbito que ofrece grandes oportunidades, se percibe asimismo como lugar de enfermedad y depravación.¹⁶ En la época, el sociólogo Ferdinand Tönnies analizaba los males de la civilización moderna en su ensayo *Community and civil society* (1887). En este sentido, podemos considerar la «Babilonia negra» como la ciudad del vicio y de la corrupción, del exceso; en definitiva, la ciudad del pecado.¹⁷ Entre las diversas adicciones y patologías sociales que encontramos, el alcoholismo, por ejemplo, se atribuía especialmente al proletariado y, por tanto, dicha enfermedad figuraba como una de las nefastas consecuen-

¹⁴ ROSSELLÓ, Joaquim (1904). «Te'n recordas». *Juventut*, núm. 245, 20 de octubre, págs. 686-688 (687).

¹⁵ RUSIÑOL, Santiago (1892). «Desde el Molino. Las canciones de Montmartre». *La Vanguardia*, 3 de marzo.

¹⁶ FACOS, Michelle (2009). *Symbolist art in context*. Berkeley: University of California Press, pág. 80.

¹⁷ Pese a no centrarse exclusivamente en el tema de la ciudad, el título del catálogo de la exposición celebrada en Palazzo Roverella de Rovigo (14/2 - 14/6/2015) resulta muy sugestivo: (2015) *Il demone della modernità - Pittori visionari all'alba del secolo breve*. Venecia: Marsilio.

cias de la industrialización. Emmanuel Alonso, bajo el pseudónimo de Carles Arro, nos habla precisamente del alcoholismo relacionado con las clases más bajas y con la prostitución:

Y en la taverna aquella, sota un llum, una dóna pàlida, tristament malaltaça, magra, laça, bevia lentament clara beguda... Una copa, després altra... Y els seus ulls morats, grans, ovalats, s'anaven circumdant d'un cércol fosch, que s'engrandia sinistrament augmentant la blancor del rostre pàlit. Y bevia, bevia, y entre glop y glop els seus llabis groguenchs y cadavèrichs se contreyen ab positures tristes, que després s'esfumaven en somriures.¹⁸

La adicción a la absenta, a su vez, no distinguía entre sustratos sociales, y era ampliamente consumida por bohemios, intelectuales y prostitutas. De hecho, llegó a ser considerada la bebida oficial del movimiento decadente.¹⁹ Este tipo de patología, al igual que la morfomanía —la adicción a la morfina y a otros alcaloides—, era indicio de un incesante deseo de evasión a través de la búsqueda de paraísos artificiales que pudiesen apaciguar la crónica sensación de tedio vital.²⁰

Y es que a dichos males se sumaban las enfermedades de carácter mental, como por ejemplo la tensión nerviosa, la neurosis, la ansiedad, la tristeza o la angustia, derivadas en muchos casos de la cantidad de estímulos visuales y auditivos que sufría el individuo.²¹ Los

¹⁸ ARRO, Carles (1905). «Nocturn». *Joventut*, núm. 300, 9 de noviembre, pág. 720. Sobre el tema del consumo de bebida asociado a la mujer, véase: BONEA, Amelia et al. (2019). *Anxious times: Medicine and modernity in nineteenth-century Britain*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press; especialmente el capítulo titulado: «The woman secret drinker in the late nineteenth-century press».

¹⁹ BECKSON, Karl (2004). «Introduction». En: BECKSON, Karl (ed.), *Aesthetes and decadents of the 1890's. An anthology of British poetry and prose*. Chicago: Academy Chicago Publishers, págs. XXI-XLIV (XXIX). Sobre este tema, véase también: Gras Valero (2010), *El decadentisme a Catalunya...*, op. cit., págs. 416-425.

²⁰ Véase: GRAS VALERO, Irene (2012). «La recerca de paradisos artificials: imatges de la morfomania». En: SALA, Teresa M. (ed.), *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 201-218.

²¹ Sobre este aspecto véase Hirsh (2004), *Symbolism and modern urban society*, op. cit., págs. 108-109 (129).

escritos de Georg Simmel hacen hincapié precisamente en la manera como las condiciones de la urbe moderna influyen en la psicología de sus habitantes, a raíz de los rápidos y frecuentes estímulos que estos reciben constantemente. De ahí la proliferación de la fatiga mental, la debilidad nerviosa y la desidia extrema: «Tal vez no haya un fenómeno anímico tan exclusivo de la gran ciudad como el hastío», expresó Simmel.²²

En lo que respecta a lo físico, otro tipo de enfermedades que proliferaban en la gran ciudad eran las venéreas o de carácter sexual, relacionadas evidentemente con la prostitución.²³ Pese a englobar a la prostituta dentro del amplio espectro configurado por la *femme fatale*, a veces también se la consideraba una pobre víctima de las brutalidades y los vicios de los hombres, en el marco de la ciudad decadente.²⁴ Ya a mediados del siglo XIX, Honoré Balzac ponía de manifiesto esta ambivalencia en su novela *Splendeurs et misères des courtisanes* (1838-1847).²⁵ Como relata Alfons Sans, «no ho semblavan sers humans aquelles donas esclavas del vici, victimas del engany y la miseria...».²⁶

²² HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles (2019). «Los peligros de la sobreestimulación en la metrópolis moderna: Georg Simmel y su lectura del nuevo urbanita». *Arbor*, vol. 195, núm. 791, enero-marzo. En línea: <https://doi.org/10.3989/arbor.2019.791n1010> (consulta: 15/9/2019). En lo referente a las enfermedades del alma, véase: GRAS VALERO, Irene (2018). «Literatures malsanes: neurastènia, ennui i decadència a l'imaginari simbolista de la fi de segle». *Anuari Verdguer. Revista d'Estudis Literaris del Segle XIX*, núm. 25, págs. 61-74. Y también BONEA (2019), *Anxious times...*, *op. cit.*

²³ Sobre el tema véanse especialmente: FACOS (2009), *Symbolist art...*, *op. cit.*, págs. 74 ss.; HIRSH (2004), *Symbolism and modern urban society*, *op. cit.*, págs. 129 ss.

²⁴ Sobre el tema de la prostitución, véanse: GRAS VALERO, Irene. «“Flor de la luxúria”»: la concepció de la *femme fatale* a l'imaginari del modernisme literari decadent». *Estudis Romànics*, vol. 43, 2021, págs. 65-180; HOUBRE, Gabrielle (2015). «Après vertiges. Arrangements et débordements prostitutionnels au XIX^e siècle». En: COGEVAL, Guy (ed.) *Splendeurs et misères. Images de la prostitution, 1850-1910*. París: Musée d'Orsay / Flammarion, págs. 30-44.

²⁵ Véase también: THOMSON, Richard (2015). «Splendeurs et misères. Regard sur des images de contradictions sociales et contraintes sexuelles». En: Cogeval (ed.), *Splendeurs et misères...*, *op. cit.*, págs. 12-28.

²⁶ SANS, Alfons (1901). «Música trista». *Joventut*, núm. 53, 14 de febrero, págs. 130-131 (130).

Manel Marinello define a la protagonista de uno de sus relatos, una lánguida prostituta consumida por la tisis, con la significativa expresión «flor de lodo».²⁷ Y la Mignon de Jeroni Zanné también recibe cierta compasión, pese a su carácter diabólico de *femme fatale*, ya que:

[...] recorda fatalment l'antiga existència innoble i trista, de bèstia de plaer esclavitzada, de desferra amorosa enjovada per les exigències més estúpides que engendra la perversió sexual [...]. Vida horrosa, poema descarnat de totes les baixeses ocultes, de totes les degradacions íntimes, degradació insuperable, odi, fàstic i abominació.²⁸

En el ámbito de la plástica queríamos destacar la serie de pinturas que el pintor catalán Hermen Anglada-Camarasa realizó en el París de principios de siglo. Influidor por la obra de Carlos Baca-Flor, un artista peruano que residía en París desde 1890, Anglada-Camarasa muestra su fascinación por la vida nocturna de la ciudad. En óleos como *Nocturno de París* (ca. 1900), *Mariposas de noche* (1900) o *Champs Elysées* (1902-1903) podemos observar la desaparición de todo rastro de miseria: aquí todo es bullicio, refinamiento y disfrute. Sin embargo, las figuras femeninas parecen rodeadas de un aura fosforescente que las convierte casi en espectros. Los ojos se hunden en un rostro de aspecto cadavérico que muestra los excesos perpetrados por estas *demi-mondaines*. El paisaje que las rodea, a su vez, posee un carácter liquidiscente, como si la pintura se deshiciera resbalando por la tela y el cuadro mismo estuviera descomponiéndose lentamente... En muchos aspectos, Anglada-Camarasa recrea en estas obras una ciudad totalmente decadente, con su sensualismo y su búsqueda de los placeres más refinados. Como el crítico Augusto Gozalbo explicaba en 1911 —en un contexto un poco alejado ya de ese fin de siglo—, «Anglada crea sus obras tomando como motivos los que le da la decadencia más extrema de la civilización aristocrática, refinadamente elegante y es-

²⁷ MARINELLO, Manel (1901). «Flor de llot». *Catalunya Artística*, núm. 46, 25 de abril, págs. 221-222.

²⁸ ZANNÉ, Jeroni (1978). «Cine-Mignon». *Una Cleo i altres narracions* (edición a cargo de Llorenç Soldevila). Barcelona: Edicions 62, pág. 54.

piritualmente y locamente suicida». ²⁹ Uno de los artículos aparecidos con motivo de la exposición que el pintor celebró en Barcelona en 1900, firmado por el crítico y artista Sebastià Junyent, expresa también con claridad esta idea. Y no lo hace con un tono de reproche, sino todo lo contrario: felicita al artista por aportar un soplo de aire puro y moderno a la «viciosa atmósfera artística de Barcelona». En este sentido, más allá de los aspectos puramente estilísticos de su obra, de los que destaca la «exuberancia» cromática y el carácter altamente sugestivo, Junyent afirma haber captado:

[...] lo que sens dupte ha impressionat vivament al autor posat entre mitx de la decadent metropoli francesa, la vida artificial y sobreexcitada del París que enlluherna, del París que bull, és a dir lo París de nit, dels teatres, dels balls dels cafès concerts, aquest París que atrau com un perill hermós y falagué; conjunt galant, compost d'hermosuras de totas las latituts y de millonaris de tots els pahissos. Aquellas donas que donan la impressió de ser ánimas mortas enterradas dintre de cossos decayguts, languits, neurótichs, posheits per tots els refinaments de la vida viciosa y elegant, picats de morfina, malaltissos de esplin y de luxu, inútils pera propagar una rassa, esclaus del or que'ls hi sosté una hermosura artificial. ³⁰

El crítico Raimon Casellas también quedó impresionado al observar los fosforescentes cuadros parisinos que pinta Anglada-Camarasa, bajo la iluminación eléctrica. En este caso, la luz no otorga un aspecto radiante al escenario urbano, sino que le confiere más bien un tono absolutamente fantasmagórico y espectral.

¡Quina impressió de plaher trágich, de vibració malaltissa produheix aquella pintura! Es l'espectre alucinat de *Paris-la-nuit*, del París *noceur*, ab els seus exércits de filles d'Astarté bellugant-se com en cuchs de llum dels paradissos artificials dels balls públichs, dels café-concert, dels *music halls*. ³¹

²⁹ GOZALBO, Augusto (1911). *Athinae*, núm. 31, marzo. Citado en: *Anglada-Camarasa* (1981). Barcelona: Centre Cultural de la Caixa de Pensions, pág. 54.

³⁰ JUNYENT, Sebastià (1900). «Crónica Salon París. Hermen Anglada». *Lo Teatre Regional*, núm. 431, 12 de mayo, págs. 250-251.

³¹ CASELLAS, Raimon (1900). «Cosas d'art. Un concurs de cartells. Academies y pinturas de l'Anglada». *La Veu de Catalunya*, 10 de mayo.



Hermen Anglada-Camarasa. *Champs Élysées*. París, 1904. Óleo sobre tabla, 81 x 120 cm. N.R. 200.362. Museo de Montserrat. Donación J. Sala Ardiz.

El contrapunto literario a estas imágenes plásticas lo podemos encontrar en una narración de J. M. Herrera. Desde las páginas de la revista *La Atlántida*, el escritor relataba el nuevo y macabro uso que algunos enterradores daban a las flores de las coronas mortuorias: estas finalmente terminaban adornando los vestidos de las elegantes damas del bulevar parisino:

La llum elèctrica llumena sos rostres esblanquehits, plens de polvos y pintures que precipiten la destrucció de la bellesa natural, y les dones-espectres, adornades ab flors de la Mort, duen, sens saber-ho, el contrast del amor que donen y del amor que reben.³²

La ciudad tentacular

En 1900, Pompeu Gener publicó en la revista *Juventut* una narración titulada precisamente así: «La coronada vila tentacular» —con el

³² HERRERA, J. M. (1897). «Flors de tenebres (Inspirat en un cuento de Villiers)». *L'Atlántida*, núm. 36, 1 de noviembre, pág. 2.

subtítulo «sueño-pesadilla»—,³³ en la que concibe la ciudad como un enorme monstruo que, a modo de un gran pulpo, extiende sus extremidades por su entorno natural:

[...] somniava que'm trobava en una vila gran, qu'era coronada y era tentacular com si fos un pop [...] la rodejavan estepas y terrenos mitj deserts, y desd'allí estenia'ls seus tentàculs pera xuclar el such vital á las hermosas y fértils comarcas de las voras.³⁴

Mariano Martín califica este tipo de texto como «geoficción geográfica», por su recreación de una ciudad imaginaria que conlleva una doble descripción: la del medio físico y la de pueblo que lo habita, con su carácter y sus costumbres particulares.³⁵ Prosigue Gener:

Els del poble eran plans y vegetatius, quan no eran corromputs, pudents y agres. La crudeltat y la sanch eran per ells l'única voluptuositat possible. Y á aqueix poble lo que'l perdía no eran els seus pecats, sinó l'aconhortament, la satisfacció de la seva baixesa crónica, l'acceptar lo present com irremediable.³⁶

Este relato imaginario ha sido interpretado en clave sociopolítica por diversos autores. Martín argumenta que determinados detalles geográficos y políticos nos permiten identificar dicha ciudad tentacular como Madrid, en cuanto que centro de poder administrativo y gubernamental: su monopolio «atraería las fuerzas vivas y los recursos del país de manera artificial, aberrante», dada su bajeza moral.³⁷ En

³³ GENER, Pompeyus (1900). «La coronada vila tentacular». *Juventut*, núm. 13, 10 de mayo, págs. 198-200.

³⁴ *Ibidem*, pág. 198.

³⁵ MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2013). «La geoficción urbana o urbogonía. Recuperación de un ejemplo temprano: “La coronada villa tentacular”, de Gener». *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, vol. 5, núm. 2, págs. 125-147 (126-127). En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4865789> (consulta: 12/9/2019).

³⁶ Gener (1900), «La coronada vila tentacular», *op. cit.*, pág. 199.

³⁷ Martín Rodríguez (2013), «La geoficción urbana...», *op. cit.*, pág. 137. Véase también: VALL, Xavier (2015). *Pompeu Gener i el nacionalisme regeneracionista (1887-1906): La intel·lectualitat, la nació i el poder a Catalunya*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pág. 346.

la visión que sufre su protagonista, Gener contrapone además un monstruo deforme —que representa simbólicamente el centralismo de la España inmovilista— a un hombre desnudo y encadenado, incapaz de rebelarse —que alegóricamente haría referencia a la Cataluña sometida—. ³⁸ En dicha narración, pues, prosigue Martín, «la imagen pesadillesca de la ciudad política centralizada configura una visión invertida, una antiutopía en la que los actos y costumbres de los habitantes se repiten mecánicamente, sin que ningún héroe se atreva a cuestionar, mediante su rebeldía, el orden de la ciudad, cuya imagen, esencialmente estática, denota un carácter inmutable». ³⁹ Si Madrid representa la degradación, el estatismo y el provincialismo, Cataluña es concebida por Gener como dinámica y progresista, cosmopolita, una especie de «segundo París», que sin embargo es absorbida por la «coronada villa tentacular» que representa Madrid. ⁴⁰

Más allá de estas interpretaciones, podemos relacionar igualmente la narración de Gener con algunas composiciones literarias del belga Émile Verhaeren, en las cuales aquel se inspira claramente, dada la influencia que dicho escritor ejerció sobre el modernismo catalán, tanto en el ámbito plástico como en el literario. ⁴¹ Sobre todo nos referimos al inicio de la narración, donde se describe la forma y las características de la ciudad tentacular. Se trata del poema «La ville», recogido en *Les campagnes hallucinées* (Bruselas: Edmond Deman, 1893) y de algunos de los poemas que conforman *Les villes tentaculaires* (Bru-

³⁸ FARRÉ, Imma (2016). «*Joventut*» (1900-1906) i el darrer modernisme. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona. En línea: <http://hdl.handle.net/10803/392733>, pdf. 1., pág. 336 (consulta: 15/11/2019).

³⁹ Martín Rodríguez (2013), «La geoficción urbana...», *op. cit.*, pág. 136.

⁴⁰ Farré (2016), «*Joventut*»..., *op. cit.*, pág. 347. En otro artículo dirá Gener: «Barcelona, d'un poble gran qu'era, se va fent una capital moderna, europea, viva, gran y hermosa, que'l día en que no li pesés la centralisació madrilenya y poguessim gastar aquí [...] els milions que cada any la coronada vila tentacular ens xucla, Barcelona seria'l segon París del món» (GENER, Pompeyus [1905]. «El Madrid que ara he vist». *Joventut*, núm. 270, 13 de abril, págs. 234-238 [238]).

⁴¹ Véase: GRAS VALERO, Irene (2009). «La recepción de Émile Verhaeren en el arte y la literatura de la Cataluña de fin de siglo». En: *Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés: El arte del siglo xx*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, págs. 355-367. Atendiendo a este influjo consideramos importante analizar con cierta profundidad el imaginario de Verhaeren sobre el tema de la ciudad.

selas: Edmond Deman, 1895).⁴² El primero, donde Verhaeren acuña el concepto de «ciudad tentacular»,⁴³ propio de la metrópolis, fue reproducido íntegramente en 1893 en las páginas de *L'Avenç*. A modo de introducción, el autor del artículo describe de manera sintética el tipo de ciudad recreada por el escritor belga, resaltando algunas de las ya mencionadas consecuencias del sistema industrial, esto es, la enfermedad y la degeneración moral:

En *Les Campagnes Hallucinées*, la ciutat, Londres pod-ser, es presenta com un pop enorme que'xtén per tot arreu els seus tentaculs (carrils, carreteres, telégrafos, etc.), xuclant amb ells per tots cantons la vida dels camps. Aquéts apareixen ja com llocs encantats plens d'allucinats i de boigs: la vida sana n'ha desaparegut, restant no més que fantasmes fugents, extravagants, malaltes i criminals de lo qu'un die varen ésser els pagesos, els vilatges, les parròquies, etc.⁴⁴

Cabría destacar igualmente la idea de «transformación» orgánica y monstruosa, ya que la —idílica— vida en el campo ha ido mutando en una «“ciudad tentacular”, viscosa y rizomática», y el tejido urbano ha ido medrando inexorablemente sobre las llanuras.⁴⁵ Utilizar en el plano metafórico la figura de un pulpo se justifica además por el hecho de que esta constituye una inversión del sol y de sus rayos, y, por tanto, deviene una figura antagonista, tal como podemos observar en *Les travailleurs de la mer* (1866) de Victor Hugo o en *Les chants de Maldoror* (1868) de Lautréamont.⁴⁶ Sin duda, esta resulta visualmente una

⁴² Ambas obras se reeditaron en París en 1904 en un único volumen, a cargo de Mercure de France. Asimismo, forman parte de una trilogía completada por *Les aubes* (Bruselas: Edmond Deman, 1898).

⁴³ Este neologismo se acabó integrando en el léxico de la zoología, la sociología y también en el habla cotidiana. SOROS, Juan (2011). «La ciudad tentacular en dos poemas de Émile Verhaeren y una ilustración de Frans Masereel». *Ángulo Recto: Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural*, vol. 3, núm. 2, págs. 279-291 (282). En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3797548.pdf> (consulta: 8/8/2019).

⁴⁴ «El moviment poètic contemporani». *L'Avenç*, núms. 20-21, 31 de octubre – 15 de noviembre de 1893, págs. 321-323 (321).

⁴⁵ Soros (2011), «La ciudad tentacular...», *op. cit.*, pág. 282.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 281.

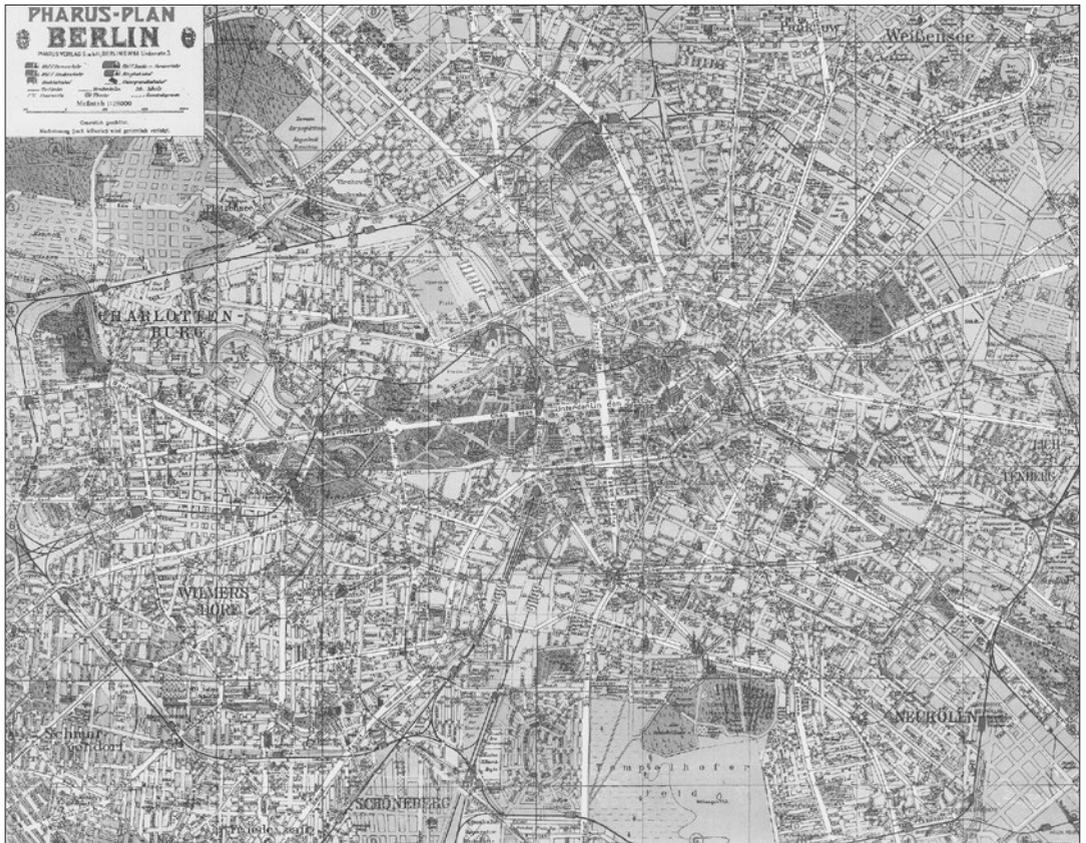


imagen muy potente, que en el plano horizontal se ejemplariza bien en los mapas topográficos de algunas ciudades, tales como Berlín. En este sentido cabe añadir que, según observamos en topografías publicadas en la época por médicos, patólogos o higienistas, la urbanización moderna se planteaba de manera organicista, «con metáforas asociadas al cuerpo humano que pasaron a formar parte de las analogías inconscientes del urbanismo; la circulación y planificación de “arterias” y “venas”, la estructura preexistente como “intestinos” y “vientre”». ⁴⁷

Pharus-Plan Berlin
ca. 1919. Wikimedia
Commons.

⁴⁷ LITVAK, Lily (2014). «Madrid/Brujas/Toledo. De la metrópolis a la ciudad muerta. 1870-1914». *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, núm. 20, págs. 135-179 (138).

Asimismo, desde un punto de vista vertical, se altera también la fisonomía de la propia ciudad: la silueta de las casas, los árboles, las nubes o las iglesias es sustituida por el perfil de las columnas de humo, de las chimeneas de las fábricas o de los edificios de hierro. Charles Baudelaire también pone de manifiesto este fenómeno:

Rara vez he visto representada más poéticamente la solemnidad natural de una inmensa ciudad. La majestad de la piedra acumulada, los campanarios señalando al cielo, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento en sus coaliciones de humo, los prodigiosos andamios de monumentos en construcción [...] no faltaba ninguno de los complejos elementos de los que se compone el doliente y glorioso escenario de la civilización.⁴⁸

Otro tanto hace Verhaeren:

Là-bas,
ce sont des ponts tressés de fer
comme des bonds à travers l'air;
ce sont des blocs et des colonnes
en faces rouges de gorgonnes;
ce sont des tours sur des faubourgs,
ce sont des toits et des pignons
en vols pliés sur les maisons.
C'est la ville tentaculaire,
la pieuvre ardente et l'ossuaire.
Debout,
au bout des plaines
et des domaines.⁴⁹

En el poema «Les usines», publicado en *Les villes tentaculaires*, la imagen terrible y amenazadora de la fábrica todavía se hace más evidente:

⁴⁸ Cita extraída de Litvak (1980), *Transformación industrial...*, *op. cit.*, pág. 72.

⁴⁹ Émile Verhaeren, «La ville». Citado en «El moviment poètic contemporani», *op. cit.*, pág. 323.

Rectangles de granit, cubes de briques,
 et leurs murs noirs durant des lieues,
 immensément, par les banlieues;
 et sur leurs toits, dans le brouillard, aiguillonnées
 de fers et de paratonnerres,
 les cheminées.
 Et les hangars uniformes qui fument;

 et de la suie et du charbon et de la mort;

 Se regardant de leurs yeux noirs et symétriques,
 par la banlieue, à l'infini.
 Ronflent le jour, la nuit,
 les usines et les fabriques.⁵⁰

De igual modo, las creencias de carácter rural y las liturgias tradicionales van desapareciendo ante el avance de las ideas relacionadas con la modernidad y la configuración agresivamente expansiva de las ciudades. Este cambio, que Verhaeren observaba en la transformación de su Flandes natal, se plasma claramente en otro de los poemas recogidos en *Les campagnes hallucinées*:

Alors,
 les champs étaient maîtres des villes,
 le même esprit servile
 ployait partout les fronts et les échine,
 et nul encor ne pouvait voir
 dressés, au fond du soir,
 les bras hagards et formidables des machines.⁵¹

En estas composiciones Verhaeren nos muestra una visión negativa y pesimista de la ciudad industrializada, prácticamente antro-

⁵⁰ VERHAEREN, Émile (1895). «Les usines». *Les villes tentaculaires*. Bruselas: Edmond Deman, págs. 48-49.

⁵¹ Cita extraída de: POZO, José Manuel (2011). «La recepción de la obra de Émile Verhaeren en España». *Concordia Discors vs Discordia Concors: Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*, núm. 3, págs. 259-296 (267). En línea: <http://oaji.net/articles/2016/2547-1452716156.pdf> (consulta: 18/11/2019).

pófaga, que engulle todo lo que encuentra. El escritor español Pío Baroja, en su novela *Camino de perfección* (1902), concibe la ciudad de modo similar: «Se adivinaba en lontananza una terrible catástrofe; aquella gran capital, con sus chimeneas, era el monstruo que había de tragar a los hermanos abandonados». ⁵² Y es que, efectivamente, el continuado crecimiento de las metrópolis, fruto del aumento demográfico, provocó que estas fueran ganando terreno a los espacios naturales. En el caso de Barcelona, por ejemplo, después de que se derribaron las murallas, comenzaron a anexionarse los municipios que rodeaban la ciudad y, así, esta pasó de tener 272.481 habitantes en 1887 a contar con 509.589 una década más tarde. ⁵³ Tanto el crecimiento urbano como el industrial ocasionaron la ruina de paisajes, la contaminación de las aguas, la deforestación masiva... ⁵⁴ De manera que esta ciudad monstruosa se acabará contraponiendo a una naturaleza concebida entonces como algo puro, incorrupto, que se debe preservar, y que suscita una gran añoranza en el hombre. ⁵⁵ Cabe recordar, sin embargo, que esta dicotomía entre lo natural y lo industrial-artificial, que conduce a la revalorización y la idealización de la naturaleza, se hallaba ya en el ideario estético de John Ruskin y de los artistas prerrafaelitas en la Inglaterra de mediados del siglo XIX, herederos de aquel Romanticismo que sublimaba el paisaje. ⁵⁶ En el poema «La plaine» la acción devoradora de la ciudad llega a unas cotas terribles, ya que tras de sí solamente deja una llanura estéril, devastada y yerma. A su paso no quedan más que despojos, cenizas y muerte:

La plaine est morne, avec ses clos, avec ses granges
et ses fermes dont les pignons sont vermoulus,

⁵² BAROJA, Pío (1913). *Camino de perfección. Pasión mística*, vol. 2. Madrid: Biblioteca Renacimiento, pág. 5.

⁵³ Sala (2005), *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, op. cit., pág. 40.

⁵⁴ Litvak (1980), *Transformación industrial...*, op. cit., pág. 73.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 143.

⁵⁶ Véase por ejemplo: KIRKHAM, Pat (2018). «William Morris y el movimiento de las Arts and Crafts: la época y los ideales». En: FONTÁN, Manuel; ZÓZAYA, María (eds.), *William Morris y compañía: el movimiento Arts&Crafts en Gran Bretaña*. Barcelona: Fundació Joan March – MNAC, págs. 29-55.



William Wyld,
Manchester de Kersal Moor. 1852. Acuarela
 y grafito
 31,9 cm × 49,1 cm.
 Royal Collection of the
 British Royal family.
 Wikimedia Commons.

la plaine est morne et lasse et ne se défend plus,
 la plaine est morne et morte – et la ville la mange.

.....

On ne recontre, au loin, qu'enclos rapiécés
 et chemins noirs de houille et de scories
 et squelettes de métairies
 et trains coupant soudain les villages en deux.

.....

Hélas! La plaine, hélas! Elle est finie!
 Et ses clochers sont morts et ses moulins perclus.
 La plaine, hélas! Elle a toussé son agonie
 dans les derniers hoquets d'un angélus.⁵⁷

A diferencia de la narración de Gener, la ciudad descrita por Verhaeren no se puede identificar con ninguna ciudad en concreto, y su simbología se aleja de las connotaciones políticas que sí poseía la primera. Pese a su evidente pesimismo, y considerando la obra del escritor en general, algunas teorías apuntan que, desde un punto de

⁵⁷ VERHAEREN, Émile (1895). «La plaine». *Les villes tentaculaires*. Bruselas: E. Deman, págs. 3-5.

vista dialéctico, la ciudad es también concebida de modo más optimista: por su dinamismo y por su relación con el progreso, aspectos que fascinaban a Verhaeren.⁵⁸ No se trata, pues, de volver al pasado rural, ni tampoco de aceptar la metrópolis en su vertiente más destructiva, sino de conseguir que la tierra vuelva a ser fértil y que la ciudad pueda recuperar su saludable vitalidad. Y para ello resulta imprescindible la acción de la masa del pueblo, sobre la cual Verhaeren hace recaer toda su esperanza.⁵⁹

Consideraciones finales

Dentro del imaginario decadentista catalán fueron diversas las visiones asociadas a la nueva metrópolis. Podríamos hablar de la ciudad *muerta*, que permanece en un estado de decadencia progresiva; de la ciudad *gris*, del todo monótona, triste y uniforme; o bien de la ciudad *blanca*, estéril, cubierta por la mortaja de la nieve. En el presente artículo, sin embargo, nos hemos centrado en otras dos tipologías, claramente relacionadas, ya que todas participan, de una manera u otra, de la idea de enfermedad: la de la ciudad *tentacular* o *monstruosa*, devoradora del espacio natural, y la de la ciudad *corrupta*, llena de contrastes, tan degenerada en su exceso de lujo como en su abundante miseria. Todas estas visiones, originadas a partir de la percepción y de la experiencia de la metrópolis *real* —una ciudad ultradesarrollada tecnológica, industrial y urbanísticamente—, no dejan de manifestar, al igual que sucede con el paisaje simbolista de raíz romántica, diversos *estados del alma* que conectan con la sensibilidad del *fin-de-siècle*. De ahí la complacencia en emociones como la melancolía, la sensación de declive, el hastío o la depravación suscitadas por la propia ciudad. Por otra parte, tal como hemos visto, la idealización de la naturaleza halla su contrapunto en la *demonización* de la gran urbe. Sin embargo, el culto a la naturaleza no exime a esta, según determinadas visiones decadentes, de considerarse igualmente enferma. De modo que, si bien lo natural permite la eva-

⁵⁸ Pozo (2011), «La recepción de la obra de Émile Verhaeren en España», *op. cit.*, pág. 274.

⁵⁹ Hirsh (2004), *Symbolism and modern urban society*, *op. cit.*, pág. XVII.

sión de la ciudad industrializada, los paraísos artificiales cultivados en esta última —a través del consumo de sustancias adictivas, por ejemplo— posibilitan otro tipo de huida. En definitiva, en el imaginario decadente, la contraposición entre ciudad y naturaleza no es absoluta, sino que ambas ideas se encuentran igualmente tocadas por el *mal-du-siècle*.

ARQUETIPOS DE LA CIUDAD MODERNA: PÍCAROS Y *TRINXERAIRES*

Pere Capellà Simó

Universidad de las Islas Baleares

La *Font del trinxà*, obra del escultor Josep Campeny, se erige en el cruce de la calle Pelai con la Ronda Universitat, donde fue instalada en diciembre de 1912. Campeny la realizó, junto con otras dos fuentes de temática afín, por encargo del Ayuntamiento de Barcelona. Representa a un *trinxà* o *trinxeraire*. Este término catalán,¹ en cualquiera de sus dos variantes, servía para designar, en el cambio de siglo, a los niños fugados de sus hogares o centros de acogida, y que vivían de la mendicidad o del hurto. Como suele darse en el campo semántico de esta familia de términos, «trinxeraire» servía para nombrar tanto a un niño como a un adolescente menor de 16 años, ya que era esta la mayoría de edad penal en España hasta 1928.² En Barcelona, los *trinxeraires* solían pernoctar en la playa; de ahí que también se los conociera como *pillets de platja* o «pilletes de la playa». A menudo los *trinxeraires* se confundían con los *nyèbits*.³ Pese a que este último término, propio

¹ El término *trinxeraire* no tiene traducción al castellano ni a otras lenguas, puesto que designa a un tipo genuinamente catalán. A saber, los periodistas gustaban en sus crónicas de disertar sobre las diferencias entre el *trinxeraire* barcelonés, el golfo madrileño y el *voyou* parisién. Véase, por ejemplo: JUSTE GARCÍA, Albinio (1918). «Los misterios del hampa. La odisea del balitre». *El Diluvio*, 25 de mayo, págs. 11-13.

² JIMÉNEZ FORTEA, Francisco Javier (2014). «La evolución histórica del enjuiciamiento de los menores de edad en España». *Revista Boliviana de Derecho*, núm. 18, pág. 165.

³ «[...] el pobre *nyébit* de ciutat, el miserable pillet de platja, l'infeliç mendicant que va de porta en porta» (AYMAMÍ, Joaquim [1902]. «A la senyoreta Pri-

del argot barcelonés, apareció como sinónimo de «trinxeraire»,⁴ hacia 1900 tomó el sentido genérico de «noi que va perdut pels carrers».⁵ Es decir, a diferencia de los *trinxeraires*,⁶ los *nyèbits*⁷ eran niños con hogar, que trabajaban en las fábricas o que, a causa de la incompatibilidad de los horarios escolares con las jornadas laborales de sus padres, pasaban en la calle varias horas al día, desarrollando pequeños empleos —de vendedor de periódicos o de flores, de limpiabotas, etc.— o sencillamente vagando.

Actualmente, en el campo de la teoría social, la denominación utilizada mayoritariamente para designar este amplio espectro es «niño de la calle», con sus equivalentes en otras lenguas: *street child*, *enfant des rues*, etc. Su origen se sitúa, en concreto, en un texto de Unicef de 1985

mavera. Carta oberta». *La Campana de Gràcia*, núm. 1718, 19 de abril, pág. 4). Respecto al equivalente castellano, la escritora Josefa María Farnés recogió el testimonio de varios menores que pernoctaban en el puerto de Barcelona. Uno en concreto le expuso: «—; Si tampoco nos querrían, nos llaman pilletes de la playa» (FARNÉS, Josefa María [1892]. «La infancia abandonada». *El Pueblo: Periódico Republicano Democrático*, 3 de julio, pág. 4).

⁴ Las primeras documentaciones escritas de ambos vocablos datan de la década de 1890. Remitimos a la voz «nyèbit» en: COROMINES, Joan (1985). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. v. Barcelona: Edicions Catalanes, págs. 993-994; en cuanto al término «trinxeraire», véase la entrada «trencar» en la misma obra, vol. VIII, pág. 765.

⁵ FABRA, Pompeu (1932/1968). *Diccionari general de la llengua catalana* (1932). Barcelona: Llausàs, pág. 1217.

⁶ La particularidad del *trinxeraire* respecto a otros tipos recae en la circunstancia de pernoctar en la calle o en las llamadas «casas de dormir». En 1928, por ejemplo, el periodista Tomàs Caballé recordaba una madrugada invernal, en la Rambla, en la que dio una moneda de cobre a un niño que «sólo llevaba cubierta su personilla por pantalón profusamente agujereado de todas partes. Inmediatamente, como surgidos del pavimento por arte mágico», se le acercaron «otros dos muchachos de indumento análogo» y aproximadamente de su misma edad, diciéndole a dúo: «—; Señor, señor! No le dé nada a este chico. Este no es «trinxeraire»; tiene casa. Nosotros no tenemos a nadie» (CABALLÉ CLOS, Tomás [1928]. «Postal barcelonesa. El trinxeraire». *El Diluvio*, 11 de septiembre, pág. 10).

⁷ Pese a que Fabra y, por extensión, otros diccionarios solo recogen la forma masculina *nyèbit*, podemos documentar su uso en femenino, aunque aisladamente: «la nyèbita també s'ha fet rica sense moure's d'aquí» (*Cu-cut!*, núm. 163, 11 de febrero de 1905, pág. 90).

en el que se distinguen dos categorías básicas: la de los *niños de la calle* propiamente dichos, que duermen en ella, y la de los *niños en la calle*, que vagan o ejercen pequeños oficios en ella pero que regresan a sus casas a dormir.⁸ Comprobamos, pues, como la misma línea divisoria entre dos grupos sociales, según tengan o no hogar, aparece perfectamente definida tanto en la cultura popular de 1900 como en el mundo académico del siglo XXI. Es más, en la actualidad nombramos a la infancia marginal por medio de dos términos considerados antagónicos, «niño» y «calle», de lo que se deduce que los niños callejeros adolecen de una niñez irregular, a la vez que su presencia en el espacio público —se entiende sin supervisión adulta y fuera de los espacios habilitados para ellos— suele anunciar la falta de desarrollo del lugar.

Las revoluciones burguesas, como es sabido, trajeron consigo fuertes campañas de sensibilización —dirigidas por pedagogos, filántropos, hombres de letras y políticos— sobre la urgencia de retirar a los menores del espacio público. En resumidas cuentas, los niños en la calle estorbaban, además de estar expuestos a múltiples peligros, el más temido de los cuales era la corrupción de su inocencia. Sin embargo, la cultura visual del cambio de siglo se nutrió de imágenes en las que los niños de la calle se presentaban, paradójicamente, como la encarnación misma del espíritu urbano. En el caso de Josep Campeny, esta interpretación se acentúa todavía más al convertir al *trinxeraire* en ornato público. El reconocimiento a la trayectoria de Campeny ha acontecido en fechas muy recientes.⁹ En general, en su largo siglo de historia sus fuentes artísticas



Josep Campeny.
Font del trinxer. 1912.
Ronda Universitat
y Pelai, Barcelona
(fotografía: Andrés
Lozano).

⁸ NIETO, Carlos J.; KOLLER, Silvia H. (2015). «Definiciones de habitante de la calle de niño, niña y adolescente en situación de calle: diferencias y yuxtaposiciones». *Acta de Investigación Psicológica*, núm. 4, págs. 2162-2181.

⁹ CATALÀ BOVER, Lúdia (2014). *Vida i obra de l'escultor Josep Campeny Santamaria*. Tesis doctoral dirigida por Rosa M. Rebull Subirana. Barcelona: Universitat de Barcelona.

han despertado muy poco interés, cuando no indiferencia. No obstante, con su sonrisa y su mirada de reojo, los jóvenes harapientos de estas y otras representaciones tienden a provocar cierta condescendencia en quien los observa, cuando no una confesa debilidad.¹⁰

La fascinación es un sentimiento que se encuentra a medio camino entre la aprensión y el agrado. Debemos a la filósofa Amelia Valcárcel una interesante disertación al respecto, que publicó, precisamente, a propósito del pícaro.¹¹ Sin lugar a dudas, este personaje literario se define como el ancestro profano más lejano del *trinxeraire* de Campeny. Tomando esta pieza como punto de partida, estudiaremos la diseminación del pícaro en un sinfín de representaciones de niños callejeros y, muy especialmente, ahondaremos en la pluralidad de miradas que confluyeron en uno de los reversos más sensibles de la ciudad moderna en su proceso de configuración.

Trampantojo

La primera transfiguración del pícaro —tanto el literario como el murillesco— en un muchacho contemporáneo enmarcado en un espacio urbano tuvo lugar en Francia, en la época de las Tres Gloriosas. Los heroicos *petits patriotes*¹² que perecieron en las barricadas dieron lugar al nacimiento de un nuevo arquetipo, el *gamin de Paris*, que Victor Hugo elevaría a la categoría de símbolo al crear a Gavroche, su célebre personaje de *Les misérables*.¹³ Realmente, no es casual que,

¹⁰ En una nota sin firmar de *La Veu de Catalunya*, leemos: «Si no fós censurable y no sugerís pervindres tristos pera aquella quitxalla, fins fora graciós el furt del trinxeraire. ¡Són tan bonichs aquells xicotets ab les cares brutes! Son els fills del port» («Si no fuese censurable y no sugiriese un triste porvenir para estos niños, incluso sería gracioso el hurto del *trinxeraire*. ¡Son tan lindos aquellos chiquillos con las caras sucias! Son los hijos del puerto») («Menjar y cremar», *La Veu de Catalunya*, 6 de enero de 1906, edición de mañana, pág. 1).

¹¹ VALCÁRCCEL, Amelia (2006). «Fascinados por el pícaro». *Ábaco: Revista de Cultura y Ciencias Sociales*, núms. 49-50, págs. 67-69.

¹² Remitimos al título del lienzo de Philippe-Auguste Jeanron *Les petits patriotes*, de 1830. Óleo sobre lienzo, 101 × 81 cm. Caen: Musée des Beaux-Arts.

¹³ YVOREL, Jean-Jacques (2007). «De Delacroix à Poulbot, l'image du gamin de Paris». *Revue d'Histoire de l'Enfance «Irrégulière»*, núm. 4, págs. 39-72. Véase, asimismo: BROWN, Marilyn R. (2017). *The gamin de Paris in nineteenth-*

en Barcelona, la primera gran concentración de imágenes que recogían la temática de los nuevos pilletes tuviera lugar en las muestras organizadas por la Sociedad para Exposiciones de Bellas Artes, entidad cuyo período de vida activa se circunscribe a la época del Sexenio Democrático. De aquel tiempo se destaca el óleo *Muchacho saliendo del cuadro*, de Pere Borrell del Caso, conocido también como *Huyendo de la crítica*.¹⁴ En él, la técnica del trampantojo acentúa la fascinación ejercida por el personaje y, a su vez, confirma su absoluta irreductibilidad.

En Francia, no obstante, el imaginario del *gamin de Paris* empezaba a transfigurarse. Durante el asedio de la Comuna de París, niños y niñas participaron nuevamente en la construcción de barricadas, y algunas compañías contaron entre sus filas con adolescentes que se alistaban junto con sus padres y hermanos, sin tener en cuenta el impactante batallón de los *pupilles de la Commune*, compuesto íntegramente por niños de 11 a 16 años. Los cuerpos de niños entre la multitud de cadáveres de combatientes fusilados quedaron grabados en la conciencia europea.¹⁵ Sea como fuere, tras la Comuna, el imaginario del *gamin de Paris* se banalizó hasta el punto de ser utilizado por el gobierno de la Tercera República para promover la política colonial. Una muestra de ello fueron las novelas de Louis Bousсенard, protagonizadas por un *gamin de Paris* que recorre Oceanía, el país de los leones, de los tigres, etc.¹⁶ En esta línea encontramos las pinturas de Paul Chocarne-Moreau, protagonizadas por un repertorio de tipos infantiles —el aprendiz de cocina, el deshollinador, el limpiabo-

century visual culture. Delacroix, Victor Hugo, and the French social imaginary. Nueva York: Routledge.

¹⁴ Pere Borrell del Caso, *Huyendo de la crítica*, 1874. Óleo sobre lienzo, 76 × 63 cm. Banco de España. Tal como el propio pintor apuntó en su inventario manuscrito, la obra fue vendida en la Exposición de Objetos de Arte de 1874. Véase FONTBONA, Francesc (1973). «Pere Borrell del Caso (1835-1910) y el inventario de sus pinturas». *D'Art*, núm. 2, mayo, pág. 34. Para más información sobre el artista, véase: PASCUAL BARROSO, Andrea (1999). *Pere Borrell del Caso (1835-1910). Un mestre de pintors*. Barcelona: Mediterrània.

¹⁵ CHAUVAUD, Frédéric (1995). «Gavroche et ses pairs: aspects de la violence politique du groupe enfantin en France au XIXe siècle». *Cultures et Conflits*, núm. 18, págs. 21-33.

¹⁶ Yvorel (2007), «De Delacroix à Poulbot...», *op. cit.*, págs. 60-61.

tas, el monaguillo, etc.— que sustituyen las hazañas de Gavroche por inocentes travesuras. Otros artistas franceses, como Jean Geoffroy con sus imágenes de colegiales, hicieron apología de la instrucción escolar de la Tercera República.

Émile Zola consideraba que toda su obra *L'assomoir* se podía resumir en una frase: «fermez les cabarets, ouvrez les écoles».¹⁷ La estética naturalista reconvirtió a los pequeños héroes en grandes víctimas. El naturalismo fotográfico de Jules Bastien-Lepage y sus seguidores, como Fernand Pelez, convirtieron el cuerpo del niño y su epidermis en pantalla de los devastadores efectos del trabajo, tanto en entornos rurales como en urbanos.¹⁸ En la misma época, en Barcelona, Joan Planella Rodríguez pintó *La niña obrera*.¹⁹ Lo cierto es que la estética del realismo-naturalismo reformuló una tradición de representaciones de corte compasivo que se había desarrollado en paralelo al arquetipo del *gamin de Paris* y en la que encontramos hitos literarios como *Oliver Twist*, de Charles Dickens,²⁰ o *La pequeña vendedora de fósforos*, de Hans Christian Andersen.²¹ Es preciso resaltar que, dentro

¹⁷ ZOLA, Émile (2012). *Correspondance. Choix de lettres, présentation, notes, cites, chronologie, bibliographie et index par Alain Pagès*. París: Flammarion, pág. 388.

¹⁸ PÉRNOUD, Emmanuel (2007). *L'enfant obscur. Peinture, éducation, naturalisme*. París: Hazan, págs. 158-162.

¹⁹ Joan Planella, *La niña obrera*, ca. 1885/1889. Óleo sobre lienzo, 67 × 55 cm. Barcelona: MHC. Para más información sobre las dos versiones existentes de esta obra remitimos a: BEJARANO VEIGA, Juan C. (2013). «El Museu presenta... *La nena obrera* (ca. 1885) de Joan Planella i Rodríguez». Museu d'Història de Catalunya, Barcelona, www.mhcat.cat/content/view/full/8404; BEJARANO VEIGA, Juan C. (2014). «La niña obrera, de Joan Planella y Rodríguez: una visión pictórica de la Revolución Industrial textil en Cataluña». *Datatèxtil*, núm. 30, págs. 6-42. Véase, asimismo, una nueva aportación sobre el tema en: SALA, Teresa M. (en prensa). *Women in 19th century paintings: An imaginary album of daily life*, Routledge.

²⁰ PARKER, David (1990). «Les personnages d'enfants dans l'oeuvre de Dickens». *Enfance*, núm. 43, págs. 83-92.

²¹ Fue, en concreto, uno de los primeros cuentos del escritor danés traducidos al castellano. Véase GARCÍA PADRINO, Jaime (2005). «La difusión de Andersen en España: en busca de su adecuado conocimiento». En: GARCÍA PADRINO, Jaime; SOLANA PÉREZ, Lucía (coords.), *Andersen, «Ala de cisne»: actualización de un mito*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pág. 101.

de esta misma línea, las niñas también fueron protagonistas de relatos e imágenes, mientras que la tradición del *gamin* se nutre de términos utilizados casi siempre en la forma masculina, como es el caso de «pícaro», «pillo», etc. Esta distinción de sexo confirma la percepción de los niños y niñas de las clases humildes —desde los pequeños obreros hasta los pequeños mendigos— como individuos perfectamente sexuados, algo que difiere de las representaciones de la infancia burguesa. Es más, la distinción entre la infancia y la adolescencia, que empezaba a hacerse un lugar en el imaginario burgués, continuó largo tiempo difuminada en los demás grupos sociales, como lo demuestran los campos semánticos de los términos hasta ahora mencionados: *gamin*, pícaro y pilló.

Urbe

Regresando a *La niña obrera* de Planella, esta fue expuesta —en una de sus dos versiones conocidas— en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, donde obtuvo una primera medalla.²² Jamás se había exhibido en la ciudad una cantidad semejante de imágenes de niños como la que los artistas catalanes aportaron al Palacio de Bellas Artes, construido ex profeso para la muestra. En ella encontramos el lienzo *Exposición pública de un cuadro*, de Joan Ferrer Miró,²³ que representa a dos menores solitarios, una niña y un niño, que cercan el conjunto, a la vez que son las dos únicas figuras indiferentes a lo que sucede en el escaparate. También estuvo presente el escultor valenciano Marià Benlliure Gil con *Accidenti*,²⁴ obra de gran repercusión que supuso un hito en una de las estéticas que encabezaron la vulgarización de Gavroche: la del llamado monaguillismo.²⁵ Y, como último ejemplo, hay que destacar el grupo de yeso *Mucha-*

²² Bejarano Veiga (2013), «El Museu presenta...», *op. cit.*

²³ Joan Ferrer Miró, *Exposición pública de un cuadro*, ca. 1888. Óleo sobre lienzo, 60 × 85 cm. Barcelona: MNAC.

²⁴ Marià Benlliure, *Accidenti*, 1884. Bronce, 64 cm. Bilbao: Museo de Bellas Artes.

²⁵ Sobre la fijación del término «monaguillismo», véase: GAYÁ NUÑO, Juan Antonio (1996). *Ars Hispaniae: Arte del siglo XIX*, vol. XIX. Madrid: Plus Ultra.

chos jugando al paso del mencionado Josep Campeny,²⁶ el artífice de *Font del trinxà*.²⁷

La Exposición Universal de Barcelona de 1888, que dio lugar a las numerosas transformaciones que cambiarían para siempre la fisonomía de la ciudad, coincidió con dos hechos destacables en lo que a la infancia se refiere. En primer lugar, en 1888 se creó la primera cátedra de Pediatría en la Universidad de Barcelona²⁸ y, en segundo lugar, el Reglamento de la Junta Superior de Prisiones del 14 de septiembre de 1888 prohibió el ingreso en las cárceles comunes de los menores de 16 años. Así, en pleno apogeo del movimiento higienista en su doble vertiente sanitaria y social, se produjo una escisión tanto en el campo médico como en el penitenciario que iba a propiciar la aparición de nuevos centros profesionales para la infancia necesitada. En 1890 tuvo lugar la inauguración del Hospital de Niños Pobres y, al mismo tiempo, Ramon Albó creaba el Patronato de Niños y Adolescentes Abandonados y Presos. Aquel año, además, el arquitecto Enric Sagnier levantó el edificio del Asilo Durán, un nuevo reformatorio que se unía a una larga lista de centros variopintos de reclusión de menores entre los que se contaban el Asilo Municipal del Parque —que pasó a ocupar las antiguas dependencias de la Exposición— o la Casa de la Misericordia.²⁹

En resumidas cuentas, la década de 1890 se inició conforme al marco de mentalidades de una burguesía que proyectaba la ciudad hacia el futuro y que se enorgullecía de sus intervenciones en lo que a la cuestión social se refiere. En 1891 tuvo lugar la Primera Exposi-

²⁶ Para más información sobre la obra, véase Catalá Bover (2014), *Vida i obra...*, *op. cit.*, págs. 357-359.

²⁷ Otras obras similares, no localizadas, que pudieron verse en 1888 fueron *Las dos infancias*, de Joan Llimona; *La última hora*, de Antoni Utrillo Viadera, y *Una niña en la escuela*, de Emili Benlliure. *Exposició Universal de Barcelona 1888. Catálogo General Oficial*. Barcelona: Ramírez y Cía, 1888, págs. 73-283.

²⁸ PALACIO LIS, Irene; RUIZ RODRIGO, Cándido (2002). *Redimir la inocencia. Historia, marginación infantil y educación protectora*. Valencia: Universitat de València, pág. 68.

²⁹ Remitimos de un modo general a la obra de SÁNCHEZ-VALVERDE VISÚS, Carlos (2009). *La Junta Provincial de Protecció a la Infancia de Barcelona, 1908-1985: aproximació i seguiment històric*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

ción General de Bellas Artes, celebrada en las instalaciones de la Exposición de 1888.³⁰ Allí, en el mismo Palacio de Bellas Artes, la iconografía de la infancia callejera tuvo una presencia todavía mayor. Los pintores Dionís Baixeras y Arcadi Mas i Fondevila presentaron respectivamente a dos niñas solitarias, libradas a las faenas del campo en inhóspitos parajes.³¹ Manuel Feliu de Lemus representó a otra pequeña cabizbaja entre un grupo de mujeres mendicantes³² y Andreu Solà optó por la atroz imagen de un párvulo abrazado al cuerpo inerte de su madre.³³ Por otra parte, aquella muestra supuso el apogeo de la llamada escultura de coleccionismo.³⁴ Allí pudieron verse *Ave Maria*, de Eusebi Arnau;³⁵ *Desamparados*, de Josep Montserrat;³⁶ *Chist!*,

³⁰ Para más información sobre el desarrollo de las exposiciones municipales de arte, véase: OJUEL SOLSONA, Maria (2013). «Les exposicions municipals de belles arts i d'indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)». Tesis doctoral dirigida por Mireia Freixa. Barcelona: Universitat de Barcelona. Remitimos igualmente a los siguientes catálogos: *Catálogo de la primera Exposición General de Bellas Artes*. Barcelona: Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1891; *Catálogo de la segunda Exposición General de Bellas Artes*. Barcelona: Henrich y Cía., 1894; *Catálogo ilustrado de la tercera Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona: J. Thomas, 1896; *Cuarta Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Barcelona: Henrich y Cía., 1898.

³¹ Dionís Baixeras, *Haciendo calceta*, 1888. Óleo sobre lienzo, 80,5 × 116,5 cm. Barcelona: MNAC; Arcadi Mas i Fondevila. *Reposo*, 1891. Óleo sobre lienzo, 141 × 200 cm. Barcelona: MNAC.

³² Manuel Feliu de Lemus, *L'escó del barri*, 1890. Óleo sobre lienzo, 152 × 122 cm. Balclis, 10 de marzo de 2016, lot. 1158. Feliu de Lemus también expuso la obra *Desheredados*, protagonizada por un grupo de «trinxeraires de sexo femenino» al pie del monumento a Colón. OPISSO, Alfred (1898). «Arte y artistas catalanes. Manuel Feliu de Lemus». *La Vanguardia*, 30 de abril, pág. 4.

³³ De este óleo, titulado *L'orfenet*, se conservan en el Arxiu Nacional de Catalunya varias fotografías tomadas por el propio Solà.

³⁴ DOÑATE, Mercè (2003). «L'escultura de coleccionisme». En: FONTBONA, Francesc (dir.), *El modernisme*, vol. iv. Barcelona: L'Isard, págs. 13-32.

³⁵ Remitimos a una de sus versiones: Eusebi Arnau, *Ave María*, ca. 1896. Bronce, 90 cm. Barcelona: Museu del Modernisme Català.

³⁶ Para más información sobre esta obra, remitimos a: JORDÀ OLIVES, Marta (2011). *Josep Montserrat i Portella. Un escultor del realisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, págs. 61-63.

de Joan Vancell,³⁷ o *C'est moi*, del escultor filipino Félix Pardo de Tavera.³⁸ Finalmente, encontramos de nuevo a Josep Campeny, en este caso con la versión en yeso de su *Vendedor de periódicos*.³⁹

En una época marcada por la filantropía, las obras de la Exposición General de Bellas Artes de 1891 —sobre todo las escultóricas— confirman el gusto de la burguesía por decorar sus salones con representaciones de niños callejeros, como si de una nueva forma de piedad se tratara. El consumo de estas imágenes se produjo también, y muy especialmente, a través de la prensa ilustrada. Véase, por ejemplo, la reproducción del busto *Pillet de platja*, de Miquel Masalleras;⁴⁰ del *Aprenent*, de Josep Carcassó,⁴¹ o de la paradigmática escena *En el puerto*, con la que Domingo Soler ganó, en 1895, el certamen de la revista *Barcelona Cómica*.⁴² Asimismo, los niños de la calle se convierten en protagonistas del humorismo gráfico, por obra de dibujantes como Apel·les Mestres,⁴³ Marià Foix,⁴⁴ Manuel Moliné,⁴⁵ Ramon Miró⁴⁶ o Gaietà Cornet,⁴⁷ y de fotógrafos como Antoni Xatart.⁴⁸ También fueron protagonistas de relatos literarios con su correspondiente

³⁷ Remitimos a una fotografía de la obra aparecida en la prensa: *La Ilustración Hispano-Americana*, núm. 23, 22 de junio de 1891, pág. 1.

³⁸ Félix Pardo de Tavera, *C'est moi!*, 1891. Bronce, 28 cm. Salcedo Auctions, 1 de junio de 2019, lot. 109.

³⁹ Para más información sobre la obra, véase Català Bover (2014), *Vida i obra...*, op. cit., págs. 430-431.

⁴⁰ *Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1893), pág. 129.

⁴¹ *Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1895), pág. 168.

⁴² «Nuestro certamen». *Barcelona Cómica*, 28 de diciembre de 1895, págs. 12-13.

⁴³ Apel·les Mestres (1904), «Mal síntoma». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pág. 98.

⁴⁴ Marià Foix (1895), «Bulto de respecte». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1431, 1 de junio, pág. 384.

⁴⁵ Manuel Moliné (1898), «Els nostres nyèbits». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pág. 163.

⁴⁶ Ramon Miró (1897), «Barcelona a l'estiu». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, pág. 32.

⁴⁷ Gaietà Cornet (1900), «L'abocador» e «Y'ls nyèbits». *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, págs. 11-12.

⁴⁸ Antoni Xatart (1894), «Un cassino de trinxerayres». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 800, 11 de mayo, pág. 1.

ilustración. Véanse, por ejemplo, «El noi del carrer del Cid», de Raimon Casellas, con dibujos de Foix;⁴⁹ «El petit trinxeraire», de Ramon Suriñac Senties, ilustrado por Ricard Opisso;⁵⁰ o «El cira-botes», de Joan Oller Rabassa, también con imagen de Opisso.⁵¹ Igualmente destacan los reportajes periodísticos que, en algunos casos, dieron voz a estos niños, como fue el caso del que la escritora Josefa María Farnés publicó en el *Noticiero Universal* con el título «La infancia abandonada».⁵²

Por otra parte, pintores de cabecera de la época modernista como fueron Santiago Rusiñol, Ramon Casas o Joan Brull también sucumbieron a la iconografía que nos ocupa. Rusiñol, por ejemplo, dedicó a J. Llorens, secretario del mítico Cau Ferrat, el retrato de un melancólico aprendiz.⁵³ Casas presentó el retrato de su joven asistente en la primera exposición que realizó, junto con Rusiñol y Clarasó, en la Sala Parés; obra que más adelante, en 1891, exhibiría en el Salon des Indépendants.⁵⁴ Por su parte, imbuido del ruralismo naturalista a comienzos de aquella década, Brull pintó a un joven mendigo⁵⁵ y a una niña dando de comer a las aves,⁵⁶ por encargo de la Comisión de Mo-

⁴⁹ Raimon Casellas (1895), «El noy del carrer del Cid». *Almanach de L'Esquella de la Torratxa*, pág. 179.

⁵⁰ SURIÑACH SENTIES, Ramon (1908). «El petit trinxerayre». *En Patufet*, núm. 209, 4 de enero, pág. 17.

⁵¹ OLLER RABASSA, Joan (1905). «Els dos baylets. El cira-botes». *Garba*, s. n., pág. 6.

⁵² Léase, por ejemplo: «Yo no tengo padres, nadie me quiere en su casa, y cuando los guardias se retiran del puerto voy a dormir con estos en la arena». En Farnés (1892), «La infancia abandonada», *op. cit.*, pág. 4.

⁵³ Santiago Rusiñol, *Retrato de niño*, 1893-1895. Óleo sobre lienzo, 52 × 32 cm. Barcelona: MNAC. Para más información, véase: LAPLANA, Josep de C.; PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, M. (2004). *La pintura de Santiago Rusiñol*, vol 3. Barcelona: Mediterrània, pág. 44.

⁵⁴ Ramon Casas, *Domèstic domesticat*, ca. 1890. Óleo sobre lienzo, 42,2 × 32 cm. Museu de Montserrat. Para más información, véase: COLL MIRABENT, Isabel (2002). *Ramon Casas. Catálogo razonado*. Madrid: de la Cierva, cat. 155, pág. 191.

⁵⁵ Joan Brull, *Joven mendigo*, ca. 1890. Óleo sobre lienzo, 65,5 × 44,5 cm. Girona: Museu d'Art de Girona.

⁵⁶ Joan Brull, *Niña dando comida a una oca*, ca. 1891. Óleo sobre lienzo, 161 × 120,5 cm. Barcelona: MNAC.

numentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Gerona.⁵⁷ Sin embargo, los respectivos catálogos razonados de estos tres artistas confirman que ninguno de ellos retomó la representación de la infancia marginal en la obra pictórica posterior a la fecha simbólica de 1893, año de la Tercera Fiesta Modernista de Sitges —durante la cual el simbolismo irrumpió, de manera oficial, en Cataluña—, de la creación del Cercle Artístic de Sant Lluc y de la bomba del Liceo.⁵⁸

Modernismos

Aun así, la iconografía de los niños de la calle no quedó postergada al realismo anecdótico, que tuvo su continuidad pese a la crisis positivista. Una de las primeras transiciones de la temática hacia la estética simbolista fue llevada a cabo por el escultor Miquel Blay en su célebre conjunto *Els primers freds*, donde la presencia del abuelo podría indicar la orfandad de la pequeña apoyada en su hombro.⁵⁹ Esta pieza fue expuesta por primera vez en la Exposición Nacional de Madrid de 1891 y, más tarde, en la general de Barcelona de 1894. Otras esculturas afines fueron *Prop de l'aigua*, de Juli Martí Solanes,⁶⁰ e *Invierno*, de Francisco Javier Escudero,⁶¹ ambas premiadas en las exposiciones municipales de 1896 y 1898.⁶²

⁵⁷ FABREGAT MARÍN, Isabel (2009). «Joan Brull, pintor de realitats i somnis». En: FONTBONA, Francesc et al. (eds.), *Joan Brull, realitat i somni*. Gerona: Fundació Caixa Girona, pág. 12. Remitimos igualmente al catálogo razonado del pintor elaborado por la misma Isabel Fabregat en colaboración con Reyes Faus Santaularia: <https://joanbrull.com/ca/>.

⁵⁸ SALA GARCIA, Teresa-M. (2007). «Imágenes de la ciudad de la vida moderna. Ideales, sueños y realidades». En: SALA GARCIA, Teresa-M. (ed.), *Barcelona 1900*. Ámsterdam: Van Gogh Museum, págs. 51-56.

⁵⁹ Miquel Blay, *Els primers freds*, ca. 1892. Mármol, 136,7 cm. Barcelona: MNAC. Véase, entre otras contribuciones de la misma autora: FERRÉS LAHOZ, Pilar (1987). *Miquel Blay, l'escultura del sentiment*. Gerona: Fundació Caixa de Girona, Museu de la Garrotxa.

⁶⁰ Juli Martí Solanes, *Prop de l'aigua*, ca. 1896. Yeso, 77 cm. Barcelona: MNAC.

⁶¹ Francisco Javier Escudero, *Invierno*, 1897. Bronce, 79 cm. Barcelona: MNAC.

⁶² En cuanto a la recepción de estas tres obras en el marco respectivo de las exposiciones municipales de 1894, 1896 y 1898, remitimos de nuevo a Ojuel Solsona (2014), «Les exposicions municipals...», *op. cit.*

Paralelamente, en París, el fantasma de Gavroche renacía entre las fisuras de la república. El dibujante Francisque Poulbot —cuyo apellido terminaría usándose, en francés, como sinónimo de *gamin*, a raíz de la popularidad alcanzada por los niños que protagonizaron sus historietas— se dio a conocer gracias a la prensa anarquista.⁶³ En estas imágenes, el mito de los niños inocentes, que había encabezado la agenda de la cuestión social durante el último tercio del siglo, se fue desfigurando para dar paso a las imágenes de una infancia culpable. El París de 1900 fue el París de los llamados *apaches*. Y, de acuerdo con los estudios de Michelle Perrot,⁶⁴ pioneros en este campo, en la conciencia europea se fue extendiendo un fuerte temor a la juventud.

En Barcelona, el almanaque para el año 1900 de *La Esquella de la Torratxa* reprodujo un dibujo satírico de Manuel Moliné en el que se observa a un grupo de *trinxeraires* armados con piedras.⁶⁵ La imagen se refiere a una manifestación, protagonizada por niños, que sucedió durante el mitin que Isart Bula, Pablo Iglesias y Alejandro Lerroux presidieron, en julio de 1899, para exigir la revisión de los procesos de Montjuïc. Se inició a las siete de la tarde frente al Colegio de los Jesuitas de la calle Caspe y rápidamente se trasladó a la plaza Urquinaona y sus inmediaciones, la plaza de Cataluña y las Ramblas, hasta el paseo de Colón, así como a las rondas.⁶⁶ La manifestación fue capitaneada por una «turba de trinxeraires»⁶⁷ que arremetieron contra los cristales de escaparates y ventanas, contra los tranvías y contra el alumbrado público. De la caricatura de Moliné se deduce que los *trinxeraires* habrían trabajado a sueldo para desvirtuar la causa de la revisión del proceso.

Sea como fuere, en una Barcelona marcada por los atentados ácratas y la crisis colonial, las imágenes de los *trinxeraires* empezaron

⁶³ Yvorel (2007), «De Delacroix à Poulbot...», *op. cit.*, pág. 72.

⁶⁴ PERROT, Michelle (1986). «Quand la société prends peur de sa jeunesse au XIX^e siècle». En: PROUST, François (dir.), *Les jeunes et les autres. Contributions des sciences de l'homme à la question des jeunes*, vol. 1. Vauresson: Criv, pág. 1928.

⁶⁵ Manuel Moliné (1900), «La gran batalla dels vidres». *Almanach de L'Esquella de la Torratxa*, pág. 97.

⁶⁶ «Los sucesos de ayer. El meeting». *La Vanguardia*, 3 de julio de 1899, págs. 1-2.

⁶⁷ «Los últimos sucesos». *La Vanguardia*, 6 de julio de 1899, pág. 2.



Xatart, «Trinxeraires». *La Ilustración Ibérica*, núm. 786, 22 de enero de 1898, pág. 55.

a adoptar un nuevo tono. La prensa fue abandonando los argumentos caritativos para crear una nueva alarma social. El Patronato de Niños Presos pasó a dominarse Patronato de Niños Presos y Abandonados y, con el apoyo del Ayuntamiento, comenzó a ocuparse de todos los menores que vagaban por las calles.⁶⁸ Estos huyeron hacia los barrios periféricos,⁶⁹ ya que, de lo contrario, eran detenidos por las fuerzas del orden y conducidos a un asilo.⁷⁰ Sin embargo, el trato que esos menores recibían en los asilos, especialmente en el Asilo Municipal del Parque, fue también objeto de denuncia por parte de la prensa de carácter republicano.⁷¹

⁶⁸ «Notas locales». *La Vanguardia*, 15 de enero de 1898, pág. 2.

⁶⁹ En 1897, ya leemos: «En vista de la persecución de que eran objeto en el centro de la ciudad, los *trinxeraires* se han acogido a los barrios extremos, llamando la atención algunas niñas, que, por su aspecto, parecen llevar la misma índole de vida que aquellos» («Notas locales». *La Vanguardia*, 14 de julio de 1897, pág. 2).

⁷⁰ Véase la caricatura de ORTIZ (1902), «L'asilo de nit per nyèbits». *La Tomasa*, núm. 742, 27 de noviembre, pág. 4.

⁷¹ ROCA y ROCA, Josep (1896). «Miserias de Barcelona. Trinxeraires». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 891, 7 de febrero, págs. 82-84.

A fin de cuentas, este era el marco en el que irrumpió la llamada generación posmodernista, encabezada por los pintores de la Colla del Safrà.⁷² Estos jóvenes artistas, que se dieron a conocer en la Exposición General de Bellas Artes de 1896, no solo transfirieron la iconografía de los niños de la calle a una nueva forma de pintura, sino que la integraron en algunas de las obras más destacadas de aquel breve pero fructífero período artístico. Véanse, por ejemplo, *La cria*, de Ricard Canals;⁷³ *Migdiada d'hivern*, de Ramon Pichot,⁷⁴ y *La catedral dels pobres*, de Joaquim Mir⁷⁵ (presentada, esta última, en la muestra municipal de 1898). En la misma línea, también es preciso mencionar *Un pobre vailet*, de Isidre Nonell, pese a que no fue expuesta en aquel momento.⁷⁶

El caso de Nonell es, sin duda, paradigmático. Un detalle digno de mención es que, en 1895, Nonell participó en la Exposición Humorís-

⁷² En cuanto a la acuñación del término «posmodernismo», véase: FONTBONA, Francesc (1976). *La crisi del modernisme artístic*. Barcelona: Curial. Véanse igualmente: SOLER ÁVILA, Xavier (2007). «Els pintors postmodernistes i la Barcelona de finals del segle XIX». En: *X Congrés d'Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 27-30 de noviembre de 2007; y FONTBONA, Francesc (2004). «La Colla del Safrà i les seves derivacions». En: FONTBONA, Francesc (dir.), *El modernisme*, vol. III. Barcelona: L'Isard, págs. 191-210.

⁷³ Ricard Canals, *La cria*, 1896. Óleo sobre lienzo, 126 × 149 cm. Col. privada. Esta obra formó parte de la exposición «L'edat d'or de la pintura catalana (1885-1930)», celebrada en 2011 en la galería barcelonesa Artur Ramon. Para más información sobre su autor, remitimos a: SOCIAS PALAU, Jaume (1976). *Canals*. Madrid: Espasa-Calpe.

⁷⁴ Ramon Pichot, *Migdiada d'hivern*, ca. 1896. Óleo sobre lienzo, 120 × 160 cm. Col. Teresa Marquina Jiménez. Véase FABREGAT MARÍN, Isabel (2017). *Ramon Pichot. De Els Quatre Gats a la Maison Rose*. Barcelona: MNAC.

⁷⁵ Joaquim Mir, *La catedral dels pobres*, 1898. Óleo sobre lienzo, 209,3 × 253 cm. Barcelona: MNAC. Remitimos a *Joaquim Mir. Antològica, 1873-1940*. Barcelona: Fundació La Caixa, 2009.

⁷⁶ Isidre Nonell, *Un pobre vailet*, ca. 1896. Óleo sobre lienzo, 145 × 94 cm. Museu de Montserrat. Véase la ficha de esta obra en: LAPLANA, Josep de C. (2008). «Catalogació». En: *Infants. Pintures, escultures i dibuixos del Museu de Montserrat*. Girona: Fundació Caixa Girona, págs. 72-73. Para más información, remitimos igualmente a: JARDÍ, Enric (1962). *Nonell*. Barcelona: Polígrafa, 1962; así como al catálogo razonado de Glòria Escala (en curso): www.isidrenonell.cat/es/home.html.

tica de Bellas Artes del Niu Guerrer utilizando ni más ni menos que el pseudónimo Nyèbit.⁷⁷ La afinidad de Nonell hacia este irreverente arquetipo urbano trasciende hasta la imagen del propio artista, «de perfil apolíneo»⁷⁸ —como lo definiría Alfred Opisso— y que siempre se afeitó la barba, como lo haría también Pablo R. Picasso. En resumidas cuentas, es preciso prestar atención a la forma en que el pintor y orfebre Lluís Masriera observaba a la nueva generación de artistas, a la que además pertenecía. En el óleo *Ocell de golfa*, presentado en la exposición municipal de 1898, representa a un jovencísimo pintor que se asemeja a los golfos, y que fuma compulsivamente mientras se debate, mirando de reojo, entre un lienzo en blanco y una sogá.⁷⁹

Respecto a la trayectoria posterior de Nonell —puesto que la de los otros *safrans* siguió por otros derroteros—, hay que destacar los numerosos retratos que, a partir de 1901, realizó a Consuelo Giménez Escuder, la joven gitana que empezó a posar para él a la edad de 13 años.⁸⁰ Por su parte, Picasso, también a partir de 1901, convirtió la marginalidad —incluida la infantil— en el eje estético de su período azul.⁸¹ Así, los niños de la calle se erigieron también en tema de los expresionismos europeos. En el caso catalán, hay que destacar muy especialmente el conjunto *La miseria*, de Ismael Smith. Representa

⁷⁷ Soler Ávila (2007), «Els pintors postmodernistes...», *op. cit.*, s. n.

⁷⁸ OPISSO, Alfred (1898). «Arte y artistas catalanes. Isidro Nonell». *La Vanguardia*, 18 de enero, pág. 4.

⁷⁹ Lluís Masriera. *Ocell de golfa*, 1898. Óleo sobre lienzo, 205 × 150 cm. Barcelona: MNAC. Véase MENDOZA, Cristina (1996). «Les pintures de Lluís Masriera al Museu d'Art Modern». En: *Els Masriera: Francesc Masriera, 1842-1902, Josep Masriera, 1841-1912, Lluís Masriera, 1872-1958*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, págs. 190-195.

⁸⁰ Isidre Nonell, *Gitana del lazo rojo*, 1902. Óleo sobre lienzo, 54 × 46 cm. Col. privada. JUNYENT, Sebastià (1905). «La mort de la gitaneta». *Juventut*, núm. 302, 23 de noviembre, pág. 749. Véase igualmente: RAMON NAVARRO, Artur (2005). «Unidos por el mundo mágico de los gitanos». *Culturas La Vanguardia*, 24 de octubre, pág. 5.

⁸¹ Pablo R. Picasso, *Niño con un perro*, 1905. *Gouache* sobre cartón, 57,2 × 41,2 cm. San Petersburgo: Hermitage Museum. Para más información acerca del impacto sobre Picasso de las obras que Nonell expuso en la Sala Parés en 1902, véase: ESCALA ROMEU, Glòria (2015). «La influència d'Isidre Nonell en el jove Picasso». *Locus Amoenus*, núm. 13, págs. 169-185.

a un fantasma agarrando a un hombre y a una mujer, completamente desvaídos. A sus pies, mirando de reojo, queda un niño de corta edad.⁸² La pieza fue expuesta en la Sala Parés en 1906, el año en que Eugeni d'Ors acuñó el término *noucentisme*.⁸³

Ausencias y reclutamientos

Las exposiciones municipales de Bellas Artes, interrumpidas en 1898, se retomaron en 1907. En aquella muestra, que fue la V Exposición General de Bellas Artes,⁸⁴ pudieron verse obras como *Sangre azul*, de Lluçia Oslé,⁸⁵ o *Lo noi del gos*, de Lluïsa Vidal.⁸⁶ Sin embargo, las exposiciones municipales de arte jamás volvieron a registrar un número de representaciones de niños callejeros equivalente a la primera de sus ediciones, la de 1891. Pese a la transferencia de dicha iconografía a distintos marcos estéticos, el número de representaciones fue menguando progresivamente hasta llegar a desaparecer por completo en la VI Exposición Internacional de Arte, celebrada en 1911.⁸⁷ Nos situamos, nuevamente, ante una fecha simbólica, marcada por la aparición del *Almanac dels Noucentistes* y por la muerte de Isidre Nonell. A partir de aquel momento, y a raíz de diversas vicisitudes, las propuestas posmodernistas se diseminaron bajo el rigor normativo del *Noucentisme*.⁸⁸

⁸² Ismael Smith, *La miseria*, ca. 1906. Yeso, 25,5 cm. Col. privada. Véase: CASAMARTINA PARASSOLS, Josep (dir.). *Ismael Smith: la bellesa i els monstres*. Barcelona: MNAC, 2017, págs. 110 y 113.

⁸³ ORS, Eugeni d' (1906). «Glossari». *La Veu de Catalunya*, 28 de junio, edición de noche, págs. 1-2. Para más información, véase: PANYELLA, Vinyet (1996). *Cronologia del Noucentisme (una eina)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

⁸⁴ *V Exposición General de Bellas Artes: catálogo ilustrado*. Barcelona: Henrich y Cía., 1907.

⁸⁵ Lluçia Oslé, *Sang blava*, 1904. Yeso, 138 cm. Barcelona: MNAC. Para más información véase: SAPERAS, Miguel (1970). *Miguel y Luciano Oslé*. Madrid: Talleres Aldus.

⁸⁶ Lluïsa Vidal, *Lo noi del gos*, 1907. Sanguina sobre papel. Col. particular. Remitimos a: OLTRA, Consol (2016). *Lluïsa Vidal, pintora del modernisme*. Barcelona: MNAC, pág. 41.

⁸⁷ *VI Exposición Internacional de Arte. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Thomas, 1911.

⁸⁸ Fontbona (1975), *La crisi del modernisme artístic*, op. cit., pág. 45.

A pesar de haber alcanzado una parte muy importante del amplio espectro estético del fin de siglo, la iconografía de la infancia callejera no encontró su lugar ni en la pintura ni en la plástica novecentista. Es más, en el marco político, el Noucentisme dispuso de las herramientas para borrar de las calles céntricas la presencia del *trinxeiraire*. Veamos la evolución. En 1902, Eugeni d’Ors dedicó un breve ensayo a Nonell, coincidiendo con la exposición del pintor en la Sala Parés. Titulado «La fi de l’Isidro Nonell», el texto narra como Nonell es devorado por los personajes que pueblan sus cuadros y que pertenecen al mundo «dels trinxeraires, de les rameres, de les arcabotes, dels idiotes i bojos i lladres i assessins d’ofici».⁸⁹ Aun cuando Nonell presentó en aquella muestras sus óleos de temática gitana, el ensayo de Eugeni d’Ors aparece encabezado por el dibujo de un *trinxeiraire* de corta edad acompañado de una leyenda de tono amenazante: «¡Quan seré gran!».⁹⁰

Durante la primera década del siglo, los medios de comunicación más conservadores crearon una nueva y más audaz alarma social en torno al problema de los *trinxeraires*. El periódico que más se hizo eco de la preocupación fue *La Veu de Catalunya* —diario vinculado a La Lliga Regionalista, que publicó el «Glossari» de Eugeni d’Ors y que, como los otros medios, contrataba a niños para la venta ambulante—,⁹¹ el cual anunciaba de forma regular los delitos cometidos por niños y niñas de entre 8 y 15 años. Básicamente, se trataba de monederos hurtados a peatones, robos en las cajas de los comercios cometidos de madrugada, asaltos a domicilios —donde, principalmente, hurtaban objetos de plomo o latón y la ropa tendida en las azoteas— y, sobre todo, el asalto a los cargamentos del muelle de carbón, cereales y algodón.⁹²

⁸⁹ (Traducción: «de los *trinxeraires*, de las rameras, de las alcahuetas, de los idiotas y locos y ladrones y asesinos de oficio»). ORS, Eugeni d’ (1902). «La fi de l’Isidro Nonell». *Pèl & Ploma*, núm. 84, 1 de enero, págs. 248-253.

⁹⁰ («¡Cuando sea mayor!»). *Ibidem*, pág. 248.

⁹¹ Véase el retrato de un vendedor de periódicos por Jacint Espinal, *La Veu de Catalunya*, ca. 1912. Óleo sobre lienzo, 40 × 28 cm. Bonanova Subastas, noviembre de 2018 (lot. 618).

⁹² Se han recogido un total de 80 noticias relativas a los *trinxeraires*, publicadas en *La Veu de Catalunya* entre 1899 y 1913.

La situación cambió en enero de 1908 a raíz de la publicación —muy tardía— del reglamento de aplicación de la ley estatal de protección de la infancia aprobada el 12 de agosto de 1904, conocida como la ley Tolosa. La consecuencia inmediata del citado reglamento fue la creación de un Consejo General de protección a la infancia con sus respectivas juntas provinciales y locales. La Junta Provincial de Protección a la Infancia y Represión de la Mendicidad de Barcelona entró en funcionamiento durante el mes de mayo. En octubre se publicó el primer número de su boletín, redactado íntegramente por el sacerdote Josep Pedragosa, donde se concreta el objetivo principal de la Junta: erradicar a «esa plaga de niños huérfanos con o sin padres, abandonados, mendigos, andrajosos, vagabundos, viciosos y delincuentes, conocidos vulgarmente por el mote de *trinxeraires*, que constantemente pululan por nuestras calles y constituyen el oprobio y la afrenta de nuestra moderna civilización».⁹³

Durante su primer semestre de funcionamiento, la Junta de Protección a la Infancia de Barcelona recogió a 144 niños, 55 de los cuales fueron devueltos a sus familias, mientras que los demás ingresaron en varios asilos.⁹⁴ El verdadero oprobio lo constituían las familias humildes, a quienes se culpaba del abandono de sus hijos. La situación estalló en julio de 1909. Con el reclutamiento forzoso de reservistas para la guerra de Melilla, los hijos de las familias obreras se vieron abocados a la mendicidad. Niños y mujeres alzaron las barri-

⁹³ *Boletín de la Junta Provincial de Protección a la Infancia*, núm. 1, 15 de noviembre de 1908. Extraemos esta citación de: SANTOLARIA SIERRA, Félix (2009). «La Junta de Protección de la Infancia de Barcelona: la primera etapa (1908-1909)». *Educació i Història*, núm. 14, pág. 82. El plan de acción de la Junta de Barcelona fue diseñado por el mismo Pedragosa. Los chicos recogidos debían ser fotografiados, revisados médicamente e interrogados. A partir de esta primera entrevista, se decidía si iban a ser devueltos a sus familias o lugares de origen o si ingresaban en el Asilo del Parque. En esta última institución se completaba su examen hasta que eran clasificados como sencillamente «abandonados» o como «viciosos y delincuentes». Los primeros eran destinados a familias de acogida o ingresaban en instituciones benéficas, mientras que los segundos ingresaban en reformatorios, como el Asilo Duran, Buen Pastor, etc. (*ibid.*, pág. 83).

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 84.

cadadas de la Semana Trágica, congeladas por el objetivo del fotógrafo Frederic Ballell.⁹⁵ Ardieron los conventos pero también, y muy especialmente, los colegios. La Junta de Protección a la Infancia se disolvió en diciembre de 1909; su archivo había desaparecido durante los incidentes.⁹⁶

Pese a todo, la Junta volvió a armarse, precisamente, en la simbólica fecha de 1911. Entonces, en pleno apogeo del proyecto estético y político del Noucentisme, la entidad empezó su período de mayor financiación y eficiencia. La prensa comenzó a hacerse eco de la recogida masiva de niños, ejecutada por las *rondas* de la Comisaría Municipal de Pobres. Aquel año, la Junta inauguró un albergue provisional en el antiguo convento de las Mínimas, en la calle del Carmen;⁹⁷ en 1916 dispuso de un edificio propio en el Poble Nou, de nueva obra de Enric Sagnier, que con el tiempo iba a ser conocido con nombres como Grupo Benéfico Wad-Ras o «La Prote».⁹⁸ En estos y otros centros dependientes de la institución ingresaban únicamente los niños barceloneses, mientras que los demás —niños no acompañados llegados a la ciudad como polizones en trenes y barcos— eran repatriados a sus lugares de origen. La Sociedad de Atracción de Forasteros, creada en 1908 como la misma Junta, se afirmó como un especial agente publicitario de sus instalaciones modelo.⁹⁹

En cuanto a las cifras de menores reclutados, *La Veu de Catalunya* informaba de que, en 1913, la Junta había recogido, desde la fundación, un total 1.083 *trinxeraires*. El mismo artículo afirmaba que el

⁹⁵ Frederic Ballell (1909), *Levantamiento de una barricada durante la Semana Trágica*. Barcelona: AFB. Véase GUSTÀ, Montserrat; DOMÈNECH, Sílvia (coords.) (2000). *Frederic Ballell, fotoperiodista*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.

⁹⁶ Sánchez-Valverde Visús (2009), *La Junta Provincial...*, *op. cit.*, pág. 70.

⁹⁷ «Inauguración del albergue para “trinxeraires” (golfos), instalado en el ex convento de las Mínimas». *La Actualidad*, núm. 255, 20 de junio de 1911, pág. 24.

⁹⁸ GORDALIZA CORNELLA, Benet; SÁNCHEZ-VALVERDE VISÚS, Carlos (2017). «El Grup Benèfic Wad Ras: semblança en el centenari de “la Prote”». *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, núm. 30, julio-septiembre, págs. 13-45.

⁹⁹ Véase el número dedicado a la beneficencia barcelonesa: *Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, s. n., 1 de julio de 1918, págs. 11-54.

«tipo trinxeraire»¹⁰⁰ estaba empezando a desaparecer de las calles de Barcelona y celebraba que pronto se convertiría en una imagen del pasado. En resumidas cuentas, la época en la que la burguesía decoraba sus salones con bustos de *trinxeraires* quedaba ya muy lejos.

Fuentes y cultura de masas

La época del Noucentisme presenta, lógicamente, sus reversos. Mientras que en enero de 1913 *La Veu de Catalunya* celebraba el fin de los *trinxeraires*, *L'Esquella de la Torratxa* dedicó el número del mes de abril a los bajos fondos de Barcelona. Este monográfico, concebido por el escritor Juli Vallmitjana, aglutinó entre sus colaboradores a Prudenci Bertrana, Gabriel Alomar y Santiago Rusiñol, entre otros. Respecto a la infancia, el número incluyó el texto de Josep Burgas «Els infants captaires», una arenga contra las políticas sociales del país:

Els infants captaires són el *corcó*, són *l'impertinencia* dels vianants feliços.

Per això, per a allunyar an els panxa-contentes aqueixa visió punyent de la dèbil miseria, s'han creat els asils oficials per a les criatures. I per això els oficials protectors de l'infantesa vagabunda es desviuen per a recluir-los lluny de la societat.

—Esguerrar-nos la digestió quotidiana amb el repugnant espectacle de la mísera infantesa!... No hi hà dret! —exclamen els ciutadans ditxosos.

I per això, an els infants captaires, els cerquen una bona reclusió; no per a endolcir-los la vida, sinó per a treure's l'odiós espectre del davant.¹⁰¹

¹⁰⁰ «Acció de la Junta Provincial de Protecció a la Infància». *La Veu de Catalunya*, 8 de enero de 1913, edición de noche, pág. 4.

¹⁰¹ («Los niños mendigos son la carcoma, la impertinencia de los transeúntes felices. Por ello, para alejar de los despreocupados esta lacerante visión de la débil miseria, se han creado los asilos oficiales para niños. Y por eso los oficiales protectores de la infancia vagabunda se desviven para recluirlos lejos de la sociedad. —¡Estropear nos la digestión cotidiana con el repugnante espectáculo de la mísera infancia!... ¡No hay derecho! —exclaman los ciudadanos dichosos. Por consiguiente, a los niños mendigos les buscan una eficaz reclusión; no para endulzarles la vida, sino para apartar de su vista este odioso espectro».) BURGAS, Josep (1913). «Els infants captaires». *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1789, 11 de abril, pág. 255.

En diciembre de 1912 había tenido lugar la inauguración de las fuentes artísticas de Josep Campeny. Al retomar una iconografía que lo había acompañado a lo largo de su carrera, Campeny, fuera o no consciente de ello, colocó frente a la vista del ciudadano el «odioso espectro», fijado en bronce. La reacción de la prensa al respecto fue voraz: las fuentes de los *trinxeraires* presentaban, ante todo, un «plàstic valor antieducatiu».¹⁰²

Durante la segunda década del novecientos tuvo lugar un florecimiento de la escultura pública dedicada a la educación. Muestras de ello son el monumento a Jules Ferry en París o el que Miquel Blay levantó en Montevideo en homenaje a José Pedro Varela. En Barcelona, el escultor Josep Llimona cedió un conjunto a la escuela del Bosque,¹⁰³ el primer centro escolar de carácter municipal de la ciudad y que, desde su fundación en 1914, optó por la innovación pedagógica. También deberíamos señalar que, en 1913, el pedagogo Joan Palau i Vera estaba llevando a cabo la primera aplicación en España del método Montessori precisamente con los niños huérfanos de la Casa de la Caridad de Barcelona.¹⁰⁴ En este marco, completado con los dictados estéticos del Noucentisme y la actividad de la Junta de Protección a la Infancia, el ornato de la calle con la imagen de un *trinxeraire* rozaba la impertinencia. Así, Campeny fue acusado «de immortalitzar les males costums del noi selvatge, abandonat; és perpetuar el “trinxa” i además és fer obra d’art lletja».¹⁰⁵ Quien fue todavía más lejos fue el pintor y también historiador Feliu Elias al afirmar, ya en 1928, que Josep Campeny «no fou home molt refinat ni cultivat; per això quan l’Ajuntament de Barcelona li encarregà temes decora-

¹⁰² DEMETRIOS (1912). «Miscelania». *El Gall*, núm. 25, 21 de diciembre, pág. 12.

¹⁰³ ESQUINAS, Natàlia (2015). *Josep Llimona i el seu taller*. Tesis doctoral dirigida per Cristina Rodríguez Samaniego. Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 134-138.

¹⁰⁴ COMAS, Francesca; SUREDA, Bernat (2012). «The photography and propaganda of the Maria Montessori method in Spain (1911-1931)». *Paedagogica Historica*, núm. 48, págs. 571-587.

¹⁰⁵ (Traducción: «de immortalitzar las males costumbres del muchacho salvaje, abandonado; es perpetuar al *trinxa* y además es producir una obra de arte fea»). «Les fonts artístiques». *La Veu de Catalunya*, 24 de julio de 1913, edición de noche, pág. 6.

tius per a les fonts del veïnat no se li acudí altra cosa que aquells trin-xeraires que, encara avui, delaten en bronze un escultor quelcom barroer».¹⁰⁶

Sin embargo, resulta de sumo interés el hecho de que Elias descalificara a Company con el adjetivo *barroer*, es decir «zafio», en vez de utilizar términos como «anticuado» o, si se quiere, «modernista», que adquirió entonces el mismo significado. A decir verdad, la de los niños callejeros no era una iconografía extinta sino sencillamente ordinaria, porque, al ser apartado del arte y de las calles, el *trin-xeraire*, el impertinente Gavroche, se refugió en otros canales que no hicieron más que multiplicar su alcance. El teatro realista,¹⁰⁷ el pasodoble,¹⁰⁸ el cuplé,¹⁰⁹ el cine,¹¹⁰ el bibelot de bajo coste, la juguetería,¹¹¹ los disfraces¹¹² y, en definitiva, todo lo que concierne a las representaciones populares y de masas se habían convertido en su nuevo alcázar.

¹⁰⁶ («No fue un hombre muy refinado ni cultivado; por ello, cuando el Ayuntamiento de Barcelona le encargó temas decorativos para las fuentes del vecindario no se le ocurrió otra idea que aquellos *trin-xeraires* que, hoy todavía, delatan en el bronce a un escultor algo zafio».) ELIAS, Feliu (1928). *L'escultura catalana moderna*, vol. 2. Barcelona: Barcino, pág. 46.

¹⁰⁷ Véase el monólogo manuscrito de Pere Manaut («Lo trin-xeraire: mono-lech en vers y original», Barcelona: Biblioteca de Catalunya) o la traducción por Joan Baptista Ensenyat de todo un clásico: DECOURCELLE, Pierre (1913). *Los dos pilletes*. Madrid: Maucci.

¹⁰⁸ «El trin-xeraire» fue un pasodoble estrenado en 1902 por la sociedad coral humorística La Trompeta (*La Veu de Catalunya*, 29 de marzo de 1922, edición de mañana, pág. 2).

¹⁰⁹ Véase por ejemplo la letra «La cançó del tururut», de Rossend Llorba. En: «El couplet del Papitu». *Papitu*, núm. 682, 12 de abril de 1922, pág. 6.

¹¹⁰ Hay que destacar la película *El trin-xeraire*, de la manufactura catalana Dessy Films. Véase una crítica aparecida en «Cinema. Noves pel·lícules», *La Veu de Catalunya*, 5 de febrero de 1919, edición de mañana, pág. 9.

¹¹¹ Véase, por ejemplo, el muñeco representando a un vendedor de periódicos que el fabricante catalán Agustí Antiga presentó a un concurso de muñecas convocado por *El Heraldo de Madrid* (1 de diciembre de 1924, pág. 1).

¹¹² Quisiéramos destacar una fotografía del carnaval infantil de 1915 en la que aparecen, entre otros disfraces, dos niños caracterizados respectivamente como un vendedor de periódicos y como un pequeño deshollinador: Josep Brangulí (1915), *Carnaval, niños disfrazados*. Barcelona: AFB.



Bibelot de pasta de
madera extraído
del catálogo comercial
Grandes Almacenes
El Siglo. Barcelona:
La Académica, 1910,
pág. 94.

En conclusión, hemos visto como la imagen de la infancia callejera apareció como un símbolo de las revoluciones burguesas, señalando sus triunfos y también sus agendas, sobre todo en lo concerniente a la cuestión social. La expansión de los movimientos ácratas, sin embargo, propició el temor hacia esa infancia, que fue velada por algunos mientras que otros la vindicaron como el reflejo de su alma. Durante la segunda década del novecientos, las imágenes de los niños de la calle quedaron definitivamente fuera del canon y, en este sentido, conformaron una característica ciertamente particular de la cultura catalana.¹¹³ La Barcelona novecentista aspiró, en cierto modo, a ser la ciudad del encanto. En ella, los soportes para la fascinación fueron delimitados en el espacio y el tiempo. Los *trinxeiraires* de Campeny osaron cruzar el cerco, y el escultor lo pagó con cien años de indiferencia.

¹¹³ En el marco europeo, las representaciones de niños callejeros no se alejaron del mundo del arte de un modo tan drástico como en el caso catalán. Apoyamos, en este sentido, la opinión de Xavier Albertí y de Eduard Molner en cuanto a la tradicional segregación de la cultura popular y de masas en la historiografía artística y cultural del país. Véase ALBERTÍ, Xavier; MOLNER, Eduard (2012). «Per què no en sabíem res?». En: *El Paral·lel, 1894-1939*. Barcelona: CCCB, págs. 12-33.

LA FIGURA DEL CREADOR MODERNO EN EL IMAGINARIO URBANO: LA «EXPOSICIÓN DE AUTO-RETRATOS DE ARTISTAS ESPAÑOLES» (BARCELONA, 1907)

Juan C. Bejarano

Universidad de Barcelona

En 1907 la ciudad de Barcelona acogió dos exposiciones artísticas de gran envergadura. Una es la recordada «V Exposición Internacional de Bellas Artes é Industrias Artísticas», dentro de la serie de muestras impulsadas por el ayuntamiento barcelonés desde principios de la década de 1890. Poco antes de acabar aquel mismo año tuvo lugar la Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles, una iniciativa diferente y original —y parece que sin parangón en Europa—, en este caso organizada por los propios artistas y que, según indican las fuentes, gozó de un gran éxito, del que hoy a duras penas se acuerda alguien; en estas líneas nos centraremos precisamente en esta última.

Si bien dicha muestra fue abordada en mi tesis doctoral,¹ el objetivo presente es ir más allá del enfoque aplicado entonces y centrarnos en este paradigma de la ascensión de la figura del artista en el imaginario popular, lo que posibilita ligarlo con el contexto de la modernidad y la creación de ciertos arquetipos. En ese sentido, el contexto en el que habría que situarlo es, sobre todo, la nueva sociedad urbana, indiscutible epicentro del debate estético. Por lo tanto, ello permite llevar a cabo una visión interdisciplinar entre el arte y la sociología.

Hemos estructurado esta investigación de la siguiente forma. En primer lugar, daremos a conocer la génesis, desarrollo y recepción

¹ BEJARANO, Juan C. (2016). *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, págs. 174-178. En estas páginas

de dicha exposición; a continuación, la contextualizaremos en relación con otros fenómenos similares que nos ayuden a entender la aparición de esa propuesta en aquel momento, y destacaremos a la vez su excepcionalidad y trascendencia.

El artista como arte: la propuesta de una exposición singular

Durante el período modernista, Barcelona exhibió su efervescencia cultural de maneras diversas, y una de ellas fue a través de propuestas de exposiciones que demostraban la gran capacidad de organización de instituciones oficiales; pero también, de un modo más espontáneo y directo, hubo iniciativas por parte de los artistas. En aquellos momentos, la capital catalana era junto con Madrid el principal foco de creatividad en España, y eso quedó reflejado en la gran cantidad de asociaciones, grupos de artistas o centros de tertulia que florecieron entonces. Precisamente, de una de ellas, del Círculo Artístico, surgió la iniciativa que se materializaría en 1907 bajo el nombre de «Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles». En dicha muestra confluieron el interés que, desde el siglo XIX, había ido despertando el retrato entre el público y, ya en concreto, la figura del artista. Así pues, el autorretrato servía como perfecta encrucijada y resumen de ambas atracciones. Las infraestructuras que ofrecía la metrópolis posibilitaron organizar un número creciente de exposiciones a disposición de un público cada vez más ávido de propuestas culturales, que de igual forma necesitaba de referentes en ese nuevo escenario. Por tanto, a través de esta muestra los artistas catalanes valoraron dicha oportunidad como un instrumento con el que estudiar su propia naturaleza, pero a la vez para visibilizarse y como carta de presentación en esa sociedad urbana que los quería ver como seres diferentes.

Gracias a las actas conservadas en la actualidad en el archivo y biblioteca del Reial Cercle Artístic,² conocemos el origen de este pro-

analizamos el impacto del simbolismo en el autorretrato a partir de esta manifestación artística específica.

² Agradecemos las facilidades ofrecidas por Maria Isabel Marín, responsable de la Biblioteca Joaquim Mir del Reial Cercle Artístic de Barcelona. Apar-

yecto. Parece que la idea de partida se debió a uno de los miembros de dicha entidad, el pintor Baldomer Gili i Roig —quien, por otra parte, acabó siendo también expositor—, que propuso celebrar en octubre de 1907 una exposición sobre el tema en cuestión. Una vez aceptado el proyecto por sus colegas,³ si bien no se realizó en el mes elegido inicialmente, sí al menos pudo llevarse a cabo poco después, entre diciembre de 1907 y marzo de 1908.⁴

Durante todo este tiempo se fueron aprobando diversas actas, en las cuales se decidieron diferentes aspectos de la muestra. Por ejemplo, se sugirió que tuviera un alcance estatal y no quedara solo circunscrito a Cataluña,⁵ y que se celebrara en el Salón Reina Regente del Palacio de Bellas Artes que aún entonces existía.⁶ También se pensó en que las mejores obras expuestas fueran adquiridas por parte del gobierno, diputaciones, ayuntamientos y entidades artísticas y sociales, con el fin de que figurasen en los museos y galerías nacionales, iniciativa que lamentablemente no prosperó;⁷ como tampo-

te de los datos de archivo concretos que mostramos a continuación, a ella se debe una historia de esta entidad, en la que también se habla de la génesis de este proyecto: MARÍN SILVESTRE, María Isabel (2006). *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació als 125 anys d'Història*. Barcelona: Reial Cercle Artístic.

³ «Acta: Barcelona, 27/III/1907». *Círculo Artístico. Actas de las Juntas Directivas. Año 1905 á 1910*, pág. 48. Biblioteca Joaquim Mir del Reial Cercle Artístic, Barcelona.

⁴ Con todo, inicialmente se tenía prevista su inauguración el 1 de diciembre de 1907 y su clausura el 3 de febrero del año siguiente, según el «Documento núm. 72/3», *Documentación Expo-Cercle Artístic*, Biblioteca Joaquim Mir del Reial Cercle Artístic, Barcelona. Como vemos, dichas fechas se acabaron postergando.

⁵ «Acta: Barcelona, 27/III/1907», *op. cit.*, pág. 57.

⁶ Edificación de August Font i Carreras, construida con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, cerca de la entrada principal del parque de la Ciutadella, y posteriormente derruida a inicios de la dictadura franquista.

⁷ Actualmente, la mayoría de las obras exhibidas no se conservan en instituciones públicas, y las pocas que sí figuran no llegaron por adquisición, sino mediante otras vías (donaciones, por ejemplo). Lamentablemente, hoy en día el mayor número de estos autorretratos siguen en paradero desconocido o en colecciones particulares, en el mejor de los casos. A diferencia de las exposiciones



Santiago Ferrer, *Cartel para la «Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles»*, 1907.
Fotografía: © Original
Poster Barcelona.

co lo hizo la frustrada previsión de llevar la muestra a Madrid.⁸ Asimismo, se convocó un concurso para el cartel anunciador de la exposición y para el diseño del catálogo; en diciembre se concedieron los premios, y Santiago Ferrer fue el responsable del cartel, mientras que Joan Vallhonrat se encargó de la portada del catálogo.⁹

Gracias a la prensa de la época podemos realizar un seguimiento de la organización, inauguración y posterior recepción, tanto por parte del público como por la crítica. Teniendo en cuenta que el proyecto originariamente debió de ser algo modesto (al ser concebido por una agrupación artística), sorprende el alcance y renombre que consiguió: son numerosos los artículos que aparecieron, ilustrados o no con algunas de las obras expuestas, sus artífices o el espacio que aco-

gió la exposición. Incluso nos encontramos ante el curioso caso de una publicación nueva, *De Tots Colors*, que decidió dedicarle su primera portada, con la reproducción de una de las obras expuestas, el autorretrato del pintor valenciano Manuel Benedito.¹⁰ Diferentes diarios se hicieron eco del evento, tanto catalanes (*La Publicidad*, *Hojas Selectas*, *La Esquella de la Torratxa*, *La Veu de Catalunya*, *El Poble Català*, *De Tots Colors*, *Cu-Cut!*, *La Ilustración Artística*, *Il·lustració Catalana*) como españoles (*La Ilustración Española y Americana*, *La Época*, *El Día*, *El País*, *El Imparcial*, *Heraldo de Madrid*, *El Correo Español*, *El Siglo Futuro*) o incluso extranjeros (*Caras y Caretas*, desde Buenos Aires), y hoy en día constituyen un valioso material para reconstruirlo. Durante los días previos a su apertura, varios de estos

oficiales de bellas artes, en dicho certamen no se concedieron premios o reconocimientos, lo que quizá dificultó su compra.

⁸ «Documento núm. 72/3», *op. cit.*

⁹ «Acta: Barcelona, 8/IX/1907». *Círculo Artístico. Actas de las Juntas Directivas. Año 1905 á 1910*, pág. 66. Biblioteca Joaquim Mir del Reial Cercle Artístic, Barcelona.

¹⁰ *De Tots Colors. Revista Popular*, año 1, núm. 1, 3 de enero de 1908, portada. En su interior también se podía leer un artículo al respecto (pág. 14).

medios ya auguraban: «promete ser un verdadero acontecimiento artístico».¹¹

El 21 de diciembre, a las tres de la tarde, tuvo lugar el *vernissage*, durante el que se procedió a los últimos retoques¹² y al que acudió solo un número selecto de invitados, especialmente del mundillo artístico, comenzando por los mismos autorretratados.¹³ De hecho, la prensa de la época nos ha dejado algunas fotografías, como un par tomadas por Enric Castellà, prácticamente idénticas o consecutivas,¹⁴ valioso documento gráfico de la época en que su objetivo pudo captar a algunos de los protagonistas (reconocemos al propio Gili i Roig, pero también a Isidre Nonell, Pablo Gargallo, Federico Beltrán Massés, Segundo Matilla, Enric Casanovas, Pere Torné Esquiús (?), etc.) o una vista general del interior con los asistentes, en este caso disparada por Adolf Mas.¹⁵ Durante dicho acto se comentó la necesidad e importancia de celebrar más a menudo este tipo de manifestaciones artísticas.¹⁶ A las diez de la mañana del día siguiente, domingo, se procedió a la inauguración oficial, con la presencia de las autoridades, entre las que figuraba el alcalde de Barcelona, Ángel Ossorio y Gallardo, nombrado presidente de honor. Parece que acabó «resultando muy animada la fiesta», según refirió la prensa.¹⁷

¹¹ «Noticias generales». *Heraldo de Madrid*, año 18, núm. 6227, 15 de diciembre de 1907, pág. 4.

¹² *El Poble Català*, año 4, núm. 675, 22 de diciembre de 1907, pág. 2.

¹³ *El Poble Català*, año 4, núm. 674, 21 de diciembre de 1907, pág. 2.

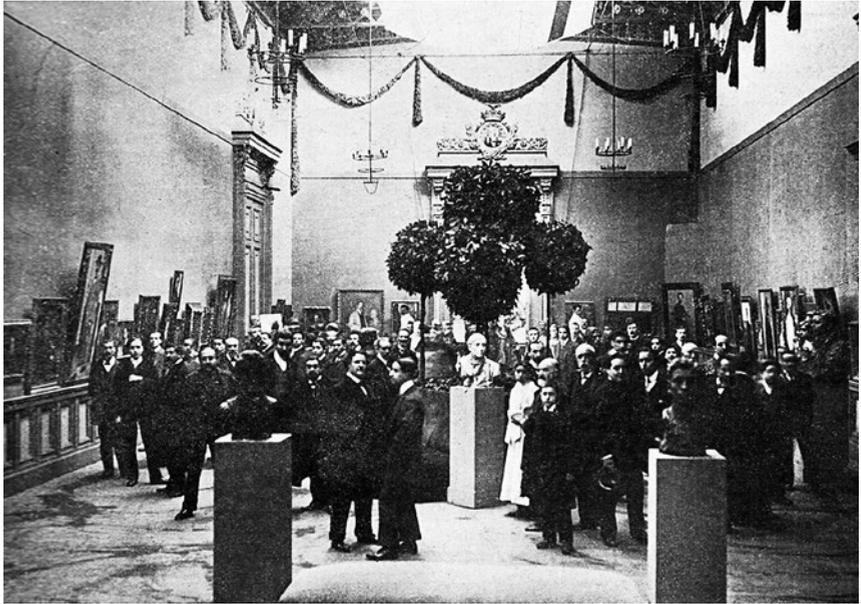
¹⁴ Una de ellas apareció reproducida en: *La Esquella de la Torratxa*, año 29, núm. 1513, 27 de diciembre de 1907, pág. 835; y en *La Ilustración Española y Americana*, año 51, núm. 48, 30 de diciembre de 1907, pág. 5 (el cliché original se conserva en el Arxiu fotogràfic de Barcelona, núm. reg. 62529). La otra ilustró los artículos de *Hojas Selectas*, núm. 73, 1908, pág. 175; y «De España. La escuela de policía. Exposición artística en Barcelona». *Caras y Caretas*, año XI, núm. 489, 15 de febrero de 1908, pág. 7.

¹⁵ Publicada en *Ilustració Catalana*, año 6, núm. 240, 8 de enero de 1908, pág. 5.

¹⁶ *La Veu de Catalunya*, año 17, núm. 3113, 21 de diciembre de 1907 (edición de tarde), pág. 3.

¹⁷ AGENCIA FABRA (1907). «Barcelona. Alarma en un buque. La fiesta de Santo Tomás. La Exposición de retratos». *La Época*, año 54, núm. 20537, 22 de diciembre, pág. 5.

Adolf Mas, *Inauguración de la «Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles», 21 de diciembre de 1907.* Fotografía: © cortesía del archivo de Gabriel Pinós.



Pronto fue aclamado como el gran evento al que había que acudir, puesto que, además del «unànime aplaudiment»¹⁸ de público y crítica, se vio como «uno de los mejores actos realizados en pro del arte por este Círculo».¹⁹ Entre los calificativos y expresiones que más se repitieron figuraron los de exposición de «éxito»,²⁰ gracias a la originalidad²¹ y excepcionalidad del tema,²² por lo que resultaba una «ma-

¹⁸ «Acta: Barcelona, 31/XII/1907». *Círculo Artístico. Actas Juntas Generales. Año 1902 al 1911.* Biblioteca Joaquim Mir del Reial Cercle Artístic, Barcelona.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ Entre los artículos que emplearon dicho término podemos mencionar: «Exposición de Autorretratos». *La Publicidad*, año 30, núm. 10407, 22 de diciembre de 1907 (edición de mañana), pág. 2: «La Exposición puede considerarse un éxito por el número de obras expuestas y por la notable calidad de algunas»; y *Hojas Selectas*, núm. 73, 1908, pág. 174: «Tanto por el número, que asciende a doscientos, como por la calidad de las obras expuestas, puede considerarse un verdadero éxito esta Exposición».

²¹ *La Esquella de la Torratxa*, año 29, núm. 1513, 27 de diciembre de 1907, pág. 846.

²² HIC (1908). «Arts plàstiques». *De Tots Colors. Revista Popular*, año 1, núm. 1, 3 de enero, pág. 14.

nifestació d'art ben digna de lloansa».²³ Y, efectivamente, así fue. Durante los meses que duró la muestra, la afluencia de público fue constante, incluso en los primeros días en que hizo mal tiempo.²⁴ Podemos decir que fue el gran suceso artístico del momento, como dan fe los numerosos reportajes que se publicaron.

Los mismos organizadores, conscientes de su importancia, cuidaron de todos los detalles para que así lo fuera. Por ejemplo, previeron la realización de un concierto de música en el Palacio de Bellas Artes;²⁵ pero sobre todo publicaron un lujoso catálogo oficial, ilustrado con un número considerable de las obras expuestas y cuya portada fue realizada por uno de los expositores, Joan Vallhonrat —como ya hemos indicado antes, ganador del susodicho concurso—.²⁶ Asimismo, poco después aparecía incluso su variante más desenfadada, un catálogo humorístico.²⁷ De hecho, son años en que triunfaba por doquier la caricatura, como reflejan los versos satíricos y dibujos sobre la muestra recogidos en diversos medios: precisamente, la autocaricatura tuvo reservada una plaza especial en el certamen que estamos analizando.



Joan Vallhonrat,
Portada para el catálogo
de «Auto-retratos de
Artistas Españoles
en el Palacio de Bellas
Artes», 1907. Biblioteca
Joaquim Mir del Reial
Cercle Artístic,
Barcelona. Fotografía:
© el autor.

²³ «Manifestación de arte bien digna de alabanza» (trad. del autor). INGLADA, A. R. (Alexandre de Riquer) (1907). «L'Exposició d'auto-retrats a la Sala Reina Regent». *El Poble Català*, año 4, núm. 682, 30 de diciembre, pág. 3. En esta y en las citas siguientes se ha respetado la transcripción original.

²⁴ *El Poble Català*, año 4, núm. 680, 28 de diciembre de 1907, pág. 2.

²⁵ *El Poble Català*, año 5, núm. 713, 30 de enero de 1908, pág. 2.

²⁶ *La Veu de Catalunya*, año 18, núm. 3125, 4 de enero de 1908 (edición de tarde), pág. 2. El catálogo en cuestión es: *Auto-retratos de artistas españoles en el Palacio de Bellas Artes. Exposición organizada por el Círculo Artístico*. Barcelona: Círculo Artístico, 1907.

²⁷ *Exposición de Auto-retratos de Artistas Españoles. Catálogo humorístico*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega, 1908. Incluye poemas satíricos de, entre otros, Apelles Mestres, Pitarra hijo y Emili Tintorer. Este tipo de publicaciones constituía una práctica bastante más habitual de lo que uno pudiera imaginar; así, por ejemplo, tenemos constancia de algún catálogo similar editado en paralelo a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid.

El número total de obras ascendió a 206, sobre todo pinturas, aunque también hubo dibujos, caricaturas y esculturas. Esta cantidad considerable obligó a repartirlas en tres espacios del Palacio de Bellas Artes: así, aparte de la prevista Sala de la Reina Regente, se tuvieron que distribuir en las dos estancias adyacentes, tal como informó la prensa.²⁸ La crítica destacó que la decoración era «sobria y severa», pero «simpática».²⁹

Entre los nombres más relevantes o interesantes, podemos citar los de Josep Guardiola, Fernando Álvarez de Sotomayor, Josep Arrau, Manuel Benedito, Federico Beltrán Masses, Juli Borrell, Francesc Casanovas, Feliu Elias, Francesc Galofre, Pablo Gargallo, Baldomer Gili i Roig, Francesc Gimeno, Ramon Llisas, Andreu Larraga, Néstor, Lluís y Frederic Masriera, Luis Menéndez Pidal, José Moreno Carbonero, Ramon Pichot, Ernest Soler de las Casas, Maurici Vilomara, Francesc Torrecassana, Pablo Uranga, Lluïsa Vidal, Joan Vallhonrat, Josep Aguilera, Lluís Bagaria, Ramon Casas, Eduardo Egozcue, Apelles Mestres, Isidre Nonell, Ricard Opisso, Josep Lluís Pellicer, Ismael Smith, los hermanos Oslé y los Renart, etc.; y estos son solo algunos de los más conocidos. Si bien en su mayoría se trataba de obras inéditas, un pequeño número se había expuesto con anterioridad, como en el caso de las efigies de Agustí Robert i Suris³⁰ y la de Casas,³¹ por ejemplo.

De los nombres y obras reproducidas en el catálogo se deduce una gran diversidad de tendencias estilísticas, aspecto que ya fue detectado por la prensa. Varias son las causas que pueden justificar dicha variedad:

²⁸ En concreto, se trataba de las salas que, durante el pasado mes de abril, habían acogido la escuela holandesa y portuguesa de la V Exposición Internacional. Uno puede hacerse fácilmente la idea del espacio total ocupado si consulta el catálogo de dicha muestra y observa el plano. Véase *V Exposición Internacional de Bellas Artes é Industrias Artísticas: catálogo ilustrado*. Barcelona: Imp. de Henrich, 1907, pág. xxiv.

²⁹ Inglada (1907), «L'Exposició d'auto-retrats...», *op. cit.*, pág. 3.

³⁰ *Idem*.

³¹ «Exposición de Auto-retratos». *La Publicidad*, año 30, núm. 10407, 22 de diciembre de 1907 (edición de mañana), pág. 2; y «Barcelona-Actualidades artísticas. Exposición de auto-retratos». *La Ilustración Artística*, año 27, núm. 1359, 13 de enero de 1908, pág. 54.

- La procedencia: la representación nacional fue variopinta, ya que participaron artistas de Madrid, Gijón, Valencia, Alicante, las islas Canarias, Bilbao o Sevilla y, por supuesto, de Barcelona y el resto de Cataluña.
- La prensa destacó ocasionalmente la participación de mujeres artistas. Revisando el catálogo, encontramos cuatro como mínimo:³² Lluïsa Vidal, Carolina del Castillo Campo, Carlota Fereal y Consuelo de Olaguer Feliu.
- La inclusión de disciplinas distintas, más allá de pintura y escultura.

No obstante, la razón principal se debió a la interesante mezcla de diferentes generaciones de artistas, entre consagrados y noveles. Si nos fijamos, prácticamente estuvieron todos los artistas catalanes importantes, aunque del resto de España faltaron algunos imprescindibles, como Ignacio Zuloaga o Joaquín Sorolla —por citar dos nombres típicos— o como Nicanor Piñole, a pesar de la petición directa que le hizo Gili i Roig, sabedor de su predilección por el tema.³³ De ahí que parte de la crítica también lo echara de menos: «y es tan plausible la finalidad del certamen como lamentable que a él no hayan acudido artistas meritísimos, que podían exponer obras de indiscutible importancia, coadyuvando a la realización de una iniciativa tan merecedora de aplauso».³⁴

Entre las obras que más destacó la prensa —en general de forma positiva, aunque la unanimidad nunca existe y hubo consideraciones encontradas—, podemos recordar los siguientes retratos: el de Ramon Pichot («en Pichot, segueix ab les seves maníes d'imitació»,³⁵ pero otro justamente indicaba que «devém confessar que'l *chef d'oeuvre* per excelencia és el retrat del artista català, instalat à París, en Ra-

³² Hay expositores que se limitaron a indicar las iniciales de su nombre, lo que dificulta acertar en el sexo y aportar un número más preciso.

³³ CARANTOÑA, Francisco (1998 [1964]). *Nicanor Piñole. Vida, obra y entorno del pintor*. Gijón: Trea, pág. 102.

³⁴ «Exposición de Auto-retratos». *La Ilustración Artística*, 13 de enero de 1908, pág. 54.

³⁵ «Pichot sigue con sus manías de imitación» (trad. del autor). Inglada (1907), «L'Exposició d'auto-retrats...», *op. cit.*, pág. 3.

món Pichot: el quadro resulta valent de colorit y de irreprochable dibuix»);³⁶ el de Segundo Matilla («ha fet de sa *efigie* la millor obra potser que hagi sortit del seu expert pinzell»,³⁷ palabras elogiosas, teniendo en cuenta que su faceta principal era la de paisajista; mientras que otro apuntaba que «Matilla es lo qui'ns fa reviuire més lo tipo moral del pintor. Un diría, al vèurel enfront de la tela ahont pinta, que està a punt d'explicar aquells picants qüentos de la rebotiga de ca'n Parés. Es ell, no hi hà dubte; podràn retreure sos adversaris (¿quí es que no'n té?) alguns defectes, més no li negaran la perfecta semblanza»);³⁸ el de Ramon Llisas («en Llisas ha sabut trobar un lloc original per colocar el mirall que'l reflexava»);³⁹ el de Feliu Elias («su obra es sobria de color y está bien pintada[.] además en ella están bien retratados el carácter y la expresión del culto caricaturista decorador que todos conocemos. Es un buen auto-retrato»);⁴⁰ el de Joaquim Renart («en Renart ha sabut fer un conjunt molt decoratiu, lligant el retrat amb el fons de la guineu»,⁴¹ por lo que se distinguía «per la *politesse* en la presentació»);⁴² el de Isidre Nonell («en Nonell

³⁶ «Debemos confesar que el *chef d'oeuvre* por excelencia es el retrato del artista catalán, instalado en París, Ramón Pichot: el cuadro resulta valiente de colorido y de irreprochable dibujo» (trad. del autor). PICARÍN (1908). «Un cop d'ull á la Exposició d'auto-retrats». *La Esquella de la Torratxa*, año 30, núm. 1516, 17 de enero, págs. 54-55.

³⁷ «[...] ha hecho de su *efigie* la mejor obra quizás que haya salido de su experto pincel» (trad. del autor). *Ibidem*.

³⁸ «Matilla es quien nos hace revivir mejor el tipo moral del pintor. Uno diría, al verlo frente a la tela que pinta, que está a punto de explicar aquellos cuentos de la trastienda de la Sala Parés. Es él, no hay duda; podrán echarle en cara sus adversarios algunos defectos (¿quién no los tiene?), pero no le negarán la perfecta semejanza» (trad. del autor). «Belles Arts». *Ilustració Catalana*, año 6, núm. 242, 19 de enero de 1908, págs. 38-39.

³⁹ «Llisas ha sabido encontrar un lugar original para colocar el espejo que lo reflejaba» (trad. del autor). Inglada (1907), «L'Exposició d'auto-retrats...», *op. cit.*, pág. 3.

⁴⁰ TRIPET, César (1908). «Auto-retratos». *La Publicidad*, año 31, núm. 10484, 19 de enero (edición de mañana), pág. 2.

⁴¹ «Renart ha sabido hacer un conjunto muy decorativo, ligando el retrato con el fondo del zorro» (trad. del autor). Inglada (1907), «L'Exposició d'auto-retrats...», *op. cit.*, pág. 3.

⁴² Picarín (1908), «Un cop d'ull...», *op. cit.*, págs. 54-55.

repeteix aquell perfil d'emperador romà del baix Imperi»,⁴³ y «ha tenido una idea felizmente revolucionaria —como todo lo de Nonell— y ha expuesto dos caricaturas espléndidas en lugar de presentar un óleo».⁴⁴ Entre los escultores, se destacaron los nombres de Enric Casanovas («sa ben estudiada testa quína semblansa es extraordinaria»)⁴⁵ y de Ismael Smith («árbitro de la elegància»⁴⁶ y «en la part d'esculptura el jovincel Smith se'n emporta la palma. El seu treball es elegant y atrevit á la vegada, resultant dintre el seu género lo millor de la secció».⁴⁷ Y, evidentemente, el «comisario» Gili i Roig también recibió sus menciones («no amamos estos retratos á base de simbolismos realistas; a pesar de todo, la pintura de Gili y Roig es discretamente artística, aunque le quisiéramos ver menos enfadado, así como hubiésemos celebrado poder admirar el rostro de la deliciosa máscara-musa»;⁴⁸ aunque por otro lado «en Gili Roig posa y darrera d'ell fa posar una model emmascarada. L'un y l'altra són més de cartró que de carn».⁴⁹

No obstante, probablemente el artista que causó más sensación fue el canario Néstor, al que le dedicaron numerosos elogios por su capacidad de trascender el autorretrato, al haber aportado sabias influencias foráneas, poco cultivadas hasta ese momento por los pintores catalanes. Ello provocó que el crítico Eugeni d'Ors, Xenius, lo calificara de «noucentista» en su decisivo «Glosari» de *La Veu de Catalunya*:

⁴³ «Nonell repite aquel perfil de emperador romano del bajo Imperio» (trad. del autor). Inglada (1907), «L'Exposició d'auto-retrats...», *op. cit.*, pág. 3.

⁴⁴ Tripet (1908), «Auto-retratos», *op. cit.*, pág. 3.

⁴⁵ «[...] su bien estudiada cabeza cuya semejanza es extraordinaria» (trad. del autor). Picarín (1908), «Un cop d'ull...», *op. cit.*, págs. 54-55.

⁴⁶ Hic (1908), «Arts plàstiques», *op. cit.*, pág. 14.

⁴⁷ «[...] en la parte de escultura el jovencito Smith se lleva la palma. Su trabajo es elegante a la par que atrevido, y dentro de su género resulta lo mejor de la sección» (trad. del autor). Picarín (1908), «Un cop d'ull...», *op. cit.*, págs. 54-55.

⁴⁸ Tripet (1908), «Auto-retratos», *op. cit.*, pág. 2.

⁴⁹ «Gili Roig posa y tras él hace posar a una modelo enmascarada. Uno y otra son más de cartón que de carne» (trad. del autor). Inglada (1907). «L'Exposició d'auto-retrats...», *op. cit.*, pág. 3.

Vos, missenyor don Nestor Maria Martínez de la Torre, noucentista que sou, canari y anglòfil, pinteu —encara— sortosament pera vos, porque això és privilegi, o d'extrema joventut o d'extrema velluria, més ab les mans que ab la sanch... Així feu pintura de marqués —de marqués lligítim—[,] com ens revela aquesta obra vostra elegantíssima en la Exposició d'auto-retrats.⁵⁰

La buena acogida de su autorretrato por la crítica y el anhelo de conocer más obra de este autor probablemente lo convencieron para recalar durante una temporada en la capital catalana.

Del culto al yo al culto al artista en la nueva sociedad urbana del siglo XIX

El éxito de que gozó esta exposición solo puede entenderse por el contexto histórico-social en que tuvo lugar, heredero del culto al individuo ya existente en el siglo anterior, focalizado en este caso en la figura del artista. Ese clima propició el auge del retrato y, por consiguiente y en concreto, de la decisiva variante del autorretrato. Barcelona pudo llevar a cabo este tipo de muestra en un momento en que se afianzaba como la segunda gran ciudad del Estado español y, sin duda, una de las más relevantes en el ámbito artístico, si no la que más. Sus artistas eran cada vez máspreciados y su público —esto es, los ciudadanos, los habitantes de la metrópolis— quería saber más de ellos, como figuras destacadas en la configuración estética de ese nuevo escenario urbano. Pero vayamos ahora a los orígenes que hicieron posible esta nueva situación.

Durante el siglo XIX se asistió a un paulatino proceso de exacerbamiento del yo por parte de una sociedad que había dejado atrás el Antiguo Régimen y su estructura estamental. Ello se tradujo, por

⁵⁰ «Vos, mi señor don Néstor María Martínez de la Torre, novecentista que sois, canario y anglófilo, pintáis —todavía— afortunadamente para vos, porque esto es privilegio o de extrema juventud o de extrema ancianidad, más con las manos que con la sangre... Así hacéis pintura de marqués —de marqués legítimo—, como nos revela esta obra vuestra elegantísima en la Exposición de Autorretratos» (trad. del autor). XENIUS (1908). «Glosari. Néstor, noucentista». *La Veu de Catalunya*, año 18, núm. 3141, 21 de enero (edición de mañana), pág. 1.

ejemplo, en la proliferación de diarios personales, memorias o autobiografías. En el terreno artístico, aumentó la demanda de retratos entre un número creciente de estratos sociales, deseos de satisfacer su vanidad; y, desde un primer momento, este fue uno de los géneros más numerosos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes españolas.⁵¹

Dicha tendencia no solo se dio a título individual, sino que también fue instigada desde las mismas instituciones, que pretendían ensalzar y destacar así a personajes especialmente relevantes de la historia —pero también de su tiempo—, concebidos como modelos por su catadura moral, fuerza, sensibilidad o creatividad, personajes transformados en arquetipos éticos que habían de ser tenidos en cuenta: eran «los héroes», a los que ya se había referido el gran pensador británico Thomas Carlyle en su obra homónima de 1841. La consecuencia más evidente fue la multiplicación de biografías literarias, pero asimismo la erección de monumentos escultóricos o retratos pictóricos oficiales. Hacia la época de este certamen, podemos recordar en Cataluña un proyecto —finalmente truncado— para hacer un monumento-panteón de catalanes ilustres, en 1896.⁵²

El uso moral, didáctico, político e histórico del retrato dio pie a la creación de galerías de retratos nacionales durante el siglo XIX, siguiendo esa confianza en el individuo defendida por Carlyle, quien en su libro *Los héroes* escribía que «la Historia universal [...] es, en el fondo, la historia de los grandes hombres».⁵³ Así, si bien la primera se inauguró en Suecia en 1822, fue sobre todo en el ámbito anglosajón donde más arraigaron: la primera se constituyó en Londres en 1856, a la que seguiría pronto en 1889 la variante escocesa y, ya en el siglo XX, la estadounidense en Washington. Esa tendencia general también la encontramos en España, en el proyecto de 1876 de crear un Museo Iconográfico Nacional, que comenzó con buen pie aloján-

⁵¹ GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús (1987). *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral, pág. 28.

⁵² «Monumento-panteón de catalanes ilustres». *La Ilustración Artística*, año 16, núm. 791, 22 de febrero de 1897, pág. 138.

⁵³ CARLYLE, Thomas (1985 [1841]). *Los héroes*. Madrid: Sarpe, pág. 31.

dose en una galería en el Museo del Prado, pero que acabó agonizando por desidia durante la primera década del siglo xx.⁵⁴

Este interés por el retrato se manifestó igualmente por parte de la historiografía del arte, pues en el período finisecular, justo cuando hay que ubicar nuestra exposición, aparecieron numerosos estudios sobre este género a lo largo de la historia, por eruditos como Jacob Burckhardt, Aby Warburg o Alois Riegl.

Evidentemente, entre todos estos «grandes hombres», tal como decía Carlyle, podríamos incluir a los artistas. En cierta manera, su situación se diferenciaba de la del resto, puesto que, además de formar parte de esa iconografía, eran igualmente los creadores de esas imágenes. A la problemática del retrato de artista visto por un colega habría que añadir la modalidad específica del autorretrato, es decir, el retrato ejecutado por el mismo modelo: justo aquí es donde lo social y lo individual se entremezclaban y, por lo tanto, el artista podía planificar estrategias propias de proyección visual; de ahí el lugar singular que ocupa.

En los nuevos planteamientos que realizaron, pues, sobre este género resultó crucial el proceso particular de individualización que llevaron a cabo los creadores ante los cambios históricos y sociales. Procedieron a una reflexión sobre su persona, pero también sobre su situación profesional, devenir que en cierta manera quedaba refrenado en sus obras. El artista era consciente de esas transformaciones, ya que ahora gozaba de más movilidad y libertad, pero igualmente tenía una mayor inestabilidad económica y era muy variable su reputación. Dichas preocupaciones se fueron enriqueciendo con el tiempo, gracias al desarrollo de nuevas disciplinas centradas en la subjetividad, como la fisionomía, la frenología, la psicología o el psicoanálisis.

Ante este cambio de panorama, resultó clave su relación con el resto de la sociedad y, en concreto, dentro de un modelo urbano en

⁵⁴ De ello ya hablamos en la tesis. Véase BEJARANO, Juan C. (2016). *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*, op. cit., pág. 136. Posteriormente, más información ha sido aportada por: ALONSO CABEZAS, María Victoria (2018). *Representaciones de masculinidad y asociacionismo. El retrato de artista en la pintura española del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Tesis doctoral, págs. 296-300. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/31690> (consulta: 17/11/2019).

continuo crecimiento. Temerosos de que en la sociedad posrevolucionaria se produjera una regresión en la consideración del artista de manera que pasara a verse como mero profesional, es decir, como un trabajador más en el organigrama capitalista, y recelosos por tanto de que su obra pudiera convertirse en una simple mercadería, se propusieron transformar las relaciones comerciales con sus clientes. Así, para contrarrestar la posible visión mercantil de su trabajo y figura, llevaron a cabo un proceso en el que intentaron revestirse de un aura especial. Ese proceso de mitificación, en cierta manera, se acentuó ante el miedo que suponía perder su personalidad, en una época de emergentes aglomeraciones urbanas que tendían a la uniformización. Todo ello favoreció su distanciamiento de la sociedad, de la que, empero, en última instancia no podían separarse del todo («Un artista no es un evento aislado», como dijo Wilde),⁵⁵ pues al fin y al cabo dependían de ella. El crítico literario Ferdinand Brunetière reconoció que «el arte empieza cuando el individuo toma conciencia de lo que le distingue de sus semejantes»;⁵⁶ con estas palabras manifestaba la necesidad del artista moderno de diferenciarse del resto de la población. Ante tal problemática, el autorretrato desempeñó un papel fundamental en la construcción de este nuevo prototipo, unas efigies que pasaban a ser una grieta social, entre la identidad y la pertenencia.

Siguiendo la clasificación establecida por Julián Gállego, fue a partir del siglo XIX cuando el autorretrato llamado confidente —el más íntimo y psicológico— tuvo un mayor desarrollo:⁵⁷ más allá de sus posibilidades estéticas, el arte podía ser una herramienta para la introspección y el autoconocimiento. Ello no significó que se abandonara el uso tradicional de promoción social en torno a su figura, sino que a veces es fácil ver solapadas ambas finalidades.

Durante aquellos años, observamos que el arquetipo del artista fue del interés común. En las letras encontramos numerosas mues-

⁵⁵ Citado en GAUNT, William (2002 [1945]). *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*. México: Fondo de Cultura Económica, pág. 136.

⁵⁶ Citado en CIRICI PELLICER, Alexandre (1951). *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà, pág. 22.

⁵⁷ Bejarano (2016). *Iconos del yo...*, op. cit., págs. 73-74.

tras, en ficción y en ensayos específicos, dedicadas a su figura. Recordemos a autores como Honoré de Balzac, Émile Zola, Charles Baudelaire, Joséphin Péladan, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Jean-Martin Charcot, Cesare Lombroso, Max Nordau, Otto Rank, Julius von Schlosser..., aunque nos gustaría destacar que el primer *bestseller* de la historia, *Trilby* (1894), de George du Maurier, se ambientaba en el mundillo artístico de la ciudad por antonomasia, París, de manera que se confirmaba el potencial comercial asociado a la figura del artista y en ese contexto metropolitano. Atraía, pues, lo que los diferenciaba del resto de la sociedad —su *modus vivendi y operandi*—, con conceptos como «genio» e «imaginación», con los que se los asociaba estrechamente y que muchos explotaron premeditadamente desde el Romanticismo. Así, si la obra de arte pasaba a ser un espejo del alma, más justificado quedaba el anhelo de conocerlos fisionómicamente, para dar con las claves que explicasen sus creaciones. Como ya sostuvo el crítico Raimon Casellas, «en aquets temps de psicologies y individualismes, tant o més que coneixe l'obra ens interessa coneixe a l'artista que l'ha produhida».⁵⁸

Esto explica en parte el creciente cultivo del autorretrato, conscientes sus responsables de que el rostro podía ser su mejor carta de presentación y donde podían explotar mejor como reclamo una imagen de la diferencia.⁵⁹ Efectivamente, a finales del XIX se produce el punto álgido de la «identification suprême de l'artiste à son art»,⁶⁰ una equivalencia arriesgada puesto que no siempre se correspondía con la realidad, al mezclar vida, arte y sus simulacros. Ese interés hacia el artista —y hacia su imagen— quedó ratificado de diferentes maneras.

⁵⁸ «En estos tiempos de psicologías e individualismos, tanto o más que conocer la *obra* nos interesa conocer al *artista* que la ha producido» (trad. del autor). Citado en CASTELLANOS, Jordi (1983). *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. 1. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, pág. 316.

⁵⁹ Algunos lo llevaron más lejos, por ejemplo a través del dandismo, aspecto en el que no entraremos en detalle.

⁶⁰ Citado en MOULIN, Joëlle (1999). *L'autoportrait au XX^e siècle. Dans la peinture, du lendemain de la Grande Guerre jusqu'à nos jours*. París: Société Nouvelle Adam Biro, pág. 10.

Por un lado, las publicaciones periódicas comenzaron a prestarles más atención, mediante la creación de secciones de variado talle donde se hablaba de ellos. Podían tener el formato de crónicas bohemias, como las que enviaba a *La Vanguardia* Santiago Rusiñol desde París, bajo el título «Desde el Molino», ilustradas por su compañero Casas; o tratarse de propuestas más ortodoxas, como galerías de artistas ilustres —históricos y actuales—, con la correspondiente reproducción de su efigie. Respecto a esto último, por relación directa con las fechas de la exposición que estamos comentando, cabe destacar un par de ejemplos: la sección «Els nostres artistes en caricatura», que publicaba la revista *De Tots Colors*;⁶¹ y «Galería de los Uffizi de Florencia. Colección de Autorretratos de Artistas Célebres», que, entre el 6 de enero de 1908 y el 13 de abril —en torno a la fecha en que estuvo abierta la muestra barcelonesa—, publicó semanalmente *La Ilustración Artística*. La estructura acostumbraba repetirse: una biografía literaria acompañada de una imagen del personaje en cuestión, que a principios del siglo xx solía ser una fotografía tomada del natural o una reproducción a partir de un autorretrato del artista; características que pueden aplicarse también para reportajes monográficos, que se multiplicaron entonces por igual. Así, sabemos que el diario *ABC* le solicitó al mismo Gili i Roig alguna fotografía para ilustrar un artículo sobre su figura.⁶²

Como acabamos de ver, la fotografía fue cada vez más apreciada por sus posibilidades de estrategia visual y promoción del artista. De hecho, solo un par de años antes Francesc Serra partió de esa combinación de premisas (fotografía + imagen del artista) para lanzarse a una aventura de la que salió más que airoso. En 1905 publicó y expuso durante unos días en los escaparates de la Sala Parés de Barcelona una serie de veinticinco postales titulada *Nuestros artistas*, que además podían adquirirse. Gracias a las críticas positivas aparecidas en algunos de los principales diarios de Barcelona, el proyecto tuvo una acogida excelente; tan buena, que permitió diez años más tarde

⁶¹ Véase nota núm. 10.

⁶² BOSCH, Oriol (2013). *Baldomer Gili i Roig i la fotografia*. Lérida: Museu d'Art Jaume Morera, pág. 33, nota núm. 56.

ampliar la edición con una segunda serie de treinta y cinco postales.⁶³ Probablemente, el éxito de este proyecto debió de animar a Gili i Roig a organizar algo similar, pero en este caso con obras plásticas de los mismos pintores y escultores, en que el tema fueran ellos.⁶⁴ A modo de anécdota, comentemos que el pintor ilerdense era fotógrafo aficionado: aparte de las imágenes ya mencionadas y tomadas por Castellà y Mas, así como de otras que capturaban el interior de la Sala Reina Regente,⁶⁵ de este mismo espacio conocemos alguna adicional realizada por el propio Gili i Roig.

Como acabamos de ver, en la organización de dicha exposición fue decisivo el papel de una institución como el Círculo Artístico, al que pertenecía Gili i Roig. En realidad, el deseo y necesidad de aso-

⁶³ Sobre la importante contribución de Francesc Serra a la redefinición del artista moderno, hablamos con mayor profundidad en la tesis (Bejarano [2016], *Iconos del yo...*, *op. cit.*, págs. 273-275). Posteriormente retomamos este tema y fuimos más a fondo en la comunicación «Francesc Serra and the construction of the image of the artist through photography in *fin-de-siècle* Catalonia», en el marco de la VII International Conference «The Making of the Humanities», celebrada por la Society for the History of Humanities (Universidad de Ámsterdam), entre el 15 y el 17 de noviembre de 2018.

⁶⁴ Las posibilidades de reconocimiento y éxito del artista, asociadas con las exposiciones, se acababan entremezclando en esta propuesta —artífice, obra y medio de difusión—, un hecho del que se había empezado a ser consciente durante el siglo XIX. En 1866, Enrique Mélida lo corroboraba al decir que «la vida del pintor en España, en los tiempos que alcanzamos, se cuenta de Exposición en Exposición, o mejor dicho, de campaña en campaña... Donde se encargan pocos cuadros, donde casi sólo se vende lo que se expone si merece premio, se comprende bien que las Exposiciones y el éxito que en ellas puedan tener las obras sean preocupación constante, fija, tenaz del artista que sólo en las mismas puede cifrar su porvenir». Véase MÉLIDA, Enrique (1866). «Vida y obra de Víctor Manzano». En: *El Arte en España*, tomo V. Madrid: Imprenta Galiano, pág. 127 (citado en GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús [1997]. «Exposiciones y público en el siglo XIX en España». *Documentación Social. Revista de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada*, núm. 107, abril-junio, pág. 91).

⁶⁵ *La Veu de Catalunya*, año 17, núm. 3116, 24 de diciembre de 1907 (edición de tarde), pág. 2; *La Esquella de la Torratxa*, año 29, núm. 1513, 27 de diciembre de 1907, pág. 835; *Hojas Selectas*, núm. 73, 1908, pág. 175; y «Barcelona. Actualidades artísticas. Exposición de auto-retratos». *La Ilustración Artística*, año 27, núm. 1359, 13 de enero de 1908, pág. 54.

ciarse por parte de los artistas —donde lo individual se conectaba con lo colectivo— se acentuó a lo largo del siglo XIX de una manera más o menos oficial,⁶⁶ gracias a lo cual se asentaron y difundieron ciertos estereotipos, como la bohemia. El entramado urbanístico y la concentración de población —y, en concreto, de artistas— permitieron la aparición de espacios alternativos como la Sala Parés o la taberna de Els Quatre Gats en 1897, lo que propició lentamente la celebración de muestras monográficas que, por primera vez, requerían a menudo una efigie —autorretrato o no— del artista representado.

El artista, entre la creación y la cosificación

Desde las páginas de *La Publicidad* se especificaba que se trataba de «una Exposición tan original, la primera en su género que se celebra en España».⁶⁷ Y, de hecho, a tenor de la información que hemos manejado, prácticamente podríamos asegurar que fue la primera exposición temporal dedicada a dicho tema, no solo en España (como bien indica el periodista), sino también en Europa (Francia, Inglaterra e Italia, especialmente).⁶⁸

Durante este período, tal como se ha señalado en alguna ocasión, se vivió una auténtica «anthropomania»,⁶⁹ una fascinación hacia el

⁶⁶ Este fue el tema de base de investigación de la tesis de María Victoria Alonso Cabezas, ya mencionada.

⁶⁷ «Exposición de Auto-retratos». *La Publicidad*, año 30, núm. 10407, 22 de diciembre de 1907 (edición de mañana), pág. 2.

⁶⁸ Tras consultar algunos de los principales estudios que pudieran arrojar luz al respecto —REYERO, Carlos (coord.) (1992). *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma 1873-1903*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; CASADO ALCALDE, Esteban (1990). *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*. Barcelona: Lunwerg— o la tesis ya mencionada de María Victoria Alonso Cabezas, y tras preguntar a varios historiadores de diversas nacionalidades y expertos en el tema, como Carlos Reyero, Pascal Bonafoux y Elizabeth Prettejohn (a los que agradecemos su colaboración), no hemos encontrado de momento una exposición similar ni en España ni en ninguno de los principales países europeos que destacaban entonces en el ámbito artístico, como Italia, Francia o Inglaterra.

⁶⁹ BURNS, Sarah (1996). *Inventing the modern artist. Art and culture in gilded age America*. New Haven / Londres: Yale University Press, pág. 235.

ser humano que se tradujo en el arte en un gran interés por las manifestaciones retratísticas. Ya hemos indicado antes algunos ejemplos generales y concretos. También se dio mediante la celebración de exhibiciones. Así, pocos años antes, en 1899, Ramon Casas había dado a conocer en la Sala Parés su galería de catalanes ilustres —incluida su imagen—, una muestra que alcanzó tanto éxito que Pablo Picasso quiso emularla poco después. En 1902 tuvo lugar en Madrid una exposición nacional de retratos, primera de una serie que trató frontal o tangencialmente el tema: «Exposición de retratos y dibujos antiguos y modernos» (Barcelona, 1910); «La miniatura retrato en España» (Madrid, 1916); «Retratos de mujeres por artistas españoles anteriores a 1850» (Madrid, 1918); «Retratos de niño en España» (Madrid, 1925); I Saló Mirador. «Cent anys de retrat femení en la pintura catalana» (Barcelona, 1933), etc. Por lo tanto, no ha de extrañarnos que no transcurriera mucho tiempo hasta que tuvo lugar una muestra como la que comentamos y que habría de situarse en este contexto. Con todo, a diferencia de lo que cabe imaginar, no hemos hallado nada similar en Europa respecto al autorretrato; de ahí la excepcionalidad e importancia de dicho evento, un símbolo en la reafirmación del estatus alcanzado por el artista, donde a su vez se consolidaba la variante del autorretrato planteado como un género autónomo e independiente respecto al retrato común, pero también por sus posibilidades tácticas.

Dichas iniciativas pueden considerarse intentos más modestos y menos trascendentes de lo que significaban, por ejemplo, las National Portrait Galleries británicas, coincidentes todas en ese culto al individuo. En el fondo, era su condición de exposiciones temporales con fecha de caducidad y sin una sede fija lo que las diferenciaba en gran parte de esas galerías. No obstante, en lo que respecta España es posible hallar ejemplos fallidos, nunca consolidados.⁷⁰ Relacionados estrictamente con el tema del autorretrato, podríamos señalar dos casos. En 1896 se quiso reanudar la «Galería de retratos de pensionados de la Academia española en Roma» (en realidad, autorretratos),

⁷⁰ Alonso Cabezas (2018), *Representaciones de masculinidad y asociacionismo...*, *op. cit.* Véanse especialmente los caps. 2 y 3.

puesto que nunca había existido una voluntad firme de continuidad desde la ejecución del más antiguo de ellos, en 1874.⁷¹ Probablemente, para ello tuvieron en cuenta un referente cercano, la famosa galería de autorretratos de la Galería de los Uffizi, en Florencia, iniciada en 1664 por Leopoldo de Médici; una tradición que se mantuvo en las siguientes generaciones, de manera que a día de hoy es la colección más famosa en el mundo sobre dicha iconografía. Su fama en el siglo XIX no pasó desapercibida en otros países, hasta el punto de que el pintor francés Louis-Charles-Auguste Couder la calificó de «Panthéon de la peinture».⁷²

De hecho, bajo esa influencia y en ese mismo período, observamos que, durante un breve lapso (1888-1914), también en Francia se acondicionó una sala en el Pabellón Denon del Museo del Louvre para acoger autorretratos de artistas (si bien sobre todo de artistas ya históricos).⁷³

Como podemos ver, en todos estos ejemplos se trataba de propuestas más o menos permanentes, estables, que a veces abogaban por una cierta historicidad. En cambio, la propuesta de Barcelona resultaba altamente original, como así había expresado la prensa, y probablemente respondió a las necesidades de una realidad sociológica. La popularidad de la figura del artista favoreció, por tanto, la materialización de dicha muestra, donde el artista dejaba de ser solo creador para ser también objeto de atención. Con ello se iniciaba un proceso de (auto)cosificación, de transformación de la persona en obra, en objeto fetiche, que podía así ser disfrutado por la naciente cultura del ocio en las grandes ciudades. A diferencia de una galería oficial de retratos o dispuesta en una academia, una exposición tem-

⁷¹ *Ibidem*, págs. 285-295; Reyero (1992), *Roma y el ideal...*, *op. cit.*, págs. 78 y 152; y «Colección de arte. El patrimonio de la Academia. Pinturas, esculturas, grabados». En *Real Academia de España en Roma*, 2017. Disponible en: www.accademiaspagna.org/coleccion-arte/ (consulta: 20/11/2019).

⁷² BONAFOUX, Pascal (dir.) (2004). *Moi! Autoportraits du xx siècle*. París/Milán: Musée du Luxembourg / Skira, págs. 13-15.

⁷³ BONNET, Alain (1998). «Le musée des portraits d'artistes au musée du Louvre (1888-1914)». En: CHAPPEY, Frédéric; PRÉVOST-MARCILHACY, Pauline (coords.), *Face à face. Portraits d'artistes*. París: Somogy, págs. 56-69.

poral podía asociarse a fines lucrativos, de promoción de los artistas para mejorar la venta de sus obras.⁷⁴ Con ello se difuminaban los límites entre los ideales ligados con el mundo académico y los intereses de la sociedad de consumo.⁷⁵

⁷⁴ Burns (1996), *Inventing the modern artist...*, *op. cit.*, pág. 57. Como señaló el *New York Times*, «the art dealer could advertise flamboyantly, the artist not at all» («el marchante de arte podía hacer publicidad de manera descarada, pero el artista no», trad. del autor); de ahí que pudiéramos calificar la actitud de Gili i Roig y del Cercle Artístic casi de vanguardista, algo que en cierta manera reconoció la prensa al advertir «su originalidad».

⁷⁵ La decisiva dinámica expositiva del mundo artístico, inserta asimismo en el panorama cultural de las ciudades, permitió que acabaran entremezclándose intereses dispares, de manera que el artista quiso aprovecharse de ello, sabedor de que ambas esferas, la pública y la artística, confluían en el gran evento de la exposición, y que de ella dependía su éxito o fracaso, cada vez más en manos del espectador corriente. Véase nota núm. 64.

TESTIMONIOS FOTOGRÁFICOS DE LA METRÓPOLIS. EL DOCUMENTALISMO LÍRICO Y LA MODERNIDAD

Laura Cornejo Brugués

Universidad de Gerona

La nueva imagen urbana y la fotografía

Con la modernidad, el marco urbano se proclama como el centro indiscutible de la creación artística. Durante los siglos XIX y XX las ciudades van consolidando su forma, y desde su gestación se convierten en el tema iconográfico por excelencia, individuado en el intercambio entre pintores, fotógrafos y cineastas, quienes las recrean, imaginan e interpretan subjetivamente a través de su mirada. Durante las primeras décadas del siglo XX, la fotografía ejercerá un rol fundamental como expresión documental de la euforia y el ritmo de la nueva cultura urbana. Su testimonio visual contribuirá a representar la apoteosis de la metrópolis no solo como espacio real y escenográfico, sino también como objeto en sí mismo. Con todo, algunos fotógrafos supieron, además, leer y mostrar otra imagen de la ciudad moderna, o ese rostro espectral y misterioso oculto tras la vorágine de la aceleración, la tecnología y el progreso.

La fotografía, con su representación de la ciudad y de las calles y su continuo y fluido sucederse de hechos y personas, goza de una larga y prolífica historia desde finales del siglo XIX. El camino abierto por esas primeras vistas urbanas parisinas grabadas en placas metálicas escasamente sensibles por uno de los inventores de la fotografía, Louis Daguerre, dejó paso al conocido como *Album du vieux Paris* (1865-1868), de Charles Marville, quien por encargo de la Comisión de Monumentos Históricos retrató las callejuelas del centro parisino antes de ser derribadas, y las nuevas avenidas que iban configurando el plan urbanístico del barón Haussmann; llegaron asimismo las vis-

tas estereoscópicas de Adolphe Braun e Hippolyte Jouvin, quienes fotografiaron los puentes y bulevares de París y capturaron el ajetreo de la ciudad.

Durante las décadas de desarrollo del impresionismo, la fotografía había logrado paulatinamente superar su asociación a la mera reproducción mecánica de la realidad, y compartía con la pintura una nueva valoración de la visión y la percepción de la naturaleza a través de los sentidos. El diálogo de ida y vuelta entre pintura y fotografía,¹ guiado por una nueva forma de mirar y de crear imágenes, pone en evidencia ciertas analogías y contribuye a incrementar un gusto e interés mutuos por las temáticas urbanas, a la vez que muestra vertientes comunes al captar el movimiento, lo instantáneo, lo mutable; un intento, en definitiva, de representar una poética visual del tiempo. En *El pintor de la vida moderna*, escrito a lo largo de 1859 y 1860, Charles Baudelaire propone las categorías definitorias de la nueva era: lo efímero, lo fugaz, lo transitorio y lo instintivo. Pintores y fotógrafos empezaron a ver la ciudad y sus espacios de una manera radicalmente distinta de como venía siendo habitual en la representación de los paisajes urbanos, ahora ligados a cualidades como la rapidez y la incertidumbre; y algunos términos propios del lenguaje fotográfico, como «instante», «efecto» o «impresión», se introducen en el vocabulario de la pintura. Sin duda, la circulación vertiginosa de imágenes impresas o fotográficas que desencadena «la libertad de trasposición, de desplazamiento, de transformación, de parecidos y simulaciones»² influye en la nueva visualidad que introducen los artistas en el ámbito de la metrópolis.

Es sabido que la fotografía ganó el pulso de convertirse en el medio más eficaz para plasmar esa predilección del nuevo arte por el momento concreto, irreplicable, efímero, que puede immortalizar o documentar una escena experimentada. Por ello, impresionistas como Monet, Pissarro, Renoir o Caillebotte imitaron muchas de las estrategias compositivas de Daguerre, Le Gray, Soulier, Braun o Mar-

¹ ALARCÓ, Paloma (2019). *Los impresionistas y la fotografía*. Madrid: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

² FOUCAULT, Michel (1975). «La peinture photogénique». En: *Gérard Fromanger: Le désir est partout*. París: Galerie Jeanne Bucher, págs. 1-11.

ville; pintaron así la ciudad moderna desde un punto de vista alto y dotaron a la composición de ángulos visuales con un aire fortuito y agitado. En contrapartida, los fotógrafos adoptaron ciertos códigos pictóricos a la hora de encuadrar sus tomas. A través del objetivo fotográfico, la mirada se concentra en la idea del fragmento, con la consecuente aceptación de que el mundo ya no se ve ni se representa en su amplitud, sino por una porción concreta de la realidad. La aparición de puentes, fábricas o estaciones de ferrocarril en los paisajes fotográficos o pictóricos a finales del siglo XIX fue el reflejo del interés por captar los nuevos escenarios de la era de la industrialización. La mirada se focaliza en reproducir los bulevares y sus paseantes ociosos, las calles bulliciosas propias de una capital en efervescencia, las escenas mundanas de los cafés, el circo y el ballet, y las buhardillas o las periferias del Sena.

La fotografía urbana encontró sus raíces estéticas e ideológicas en la modernidad parisina tan sugestivamente descrita por el filósofo alemán Walter Benjamin, quien, en el ensayo *París, capital del siglo XIX*, captó con gran intuición el alcance de las transformaciones urbanas en la cultura. La ciudad que describe Benjamin es el paradigma del nuevo espacio físico y mental de la modernidad; una materialización de la fugacidad de los nuevos tiempos, que impone una nueva experiencia visual y mental en el sujeto. La fotografía de calle será la heredera de la pasión por los encuentros huidizos e imprevistos que la ciudad propicia, y, en virtud de las condiciones de su producción, París se revelará a los ojos de esos primeros fotógrafos como un todo fragmentario donde reina sin contrapeso lo anecdótico, lo fantástico, lo poético y lo humorístico; donde las superposiciones extrañas o absurdas son moneda corriente; donde los habitantes se relacionan de maneras inesperadas o maravillosas con sus entornos construidos; donde lo ordinario deja de serlo y aparece bajo una nueva luz, lo que nos hace entender la ambigüedad esencial de toda imagen: la dialéctica entre realidad y ficción, entre verdad y representación.

El París de las primeras vanguardias prebélicas (1905-1915) será la ciudad paradigma de los movimientos artísticos contemporáneos que participarán en la construcción de la ciudad y su imagen. Con ellos hemos aprendido a valorarla en sus cualidades estéticas y como una obra de arte, en consonancia con la idea de «arte total» de la que

se hicieron eco Lewis Mumford (1966)³ y Giulio Carlo Argan (1984).⁴ Los pintores y fotógrafos inventarán formas de aproximarse a la ciudad, de representarla, de construirla, de crear su imagen. La velocidad, el anonimato y la diferencia, que el filósofo alemán Georg Simmel describió en *La metrópolis y la vida mental* (1903) como responsables de la condición definitoria de la modernidad urbana, se encuentran sistemáticamente narrados y representados en las agitados y dinámicas obras que postulan los futuristas, los dadaístas, los expresionistas alemanes y los constructivistas rusos, quienes mostraron tanto la seducción por la realidad de la metrópolis como el rechazo del caos y la perversión que conllevó el progreso.

Ya sea exaltando su belleza o sus tensiones, la fotografía y el cine se convertirían en los medios por excelencia para capturar y transmitir el principal mensaje tras la ciudad registrada por la cámara: un paisaje de extremos voluptuosos. En *Sobre la fotografía* (1973),⁵ la escritora y filósofa norteamericana Susan Sontag individuó al fotógrafo de calle con el *flâneur* de Baudelaire, identificándolo con ese paseante urbano, consumidor de imágenes urbanas, que sintetiza en su figura el anonimato que impera entre las promesas de la ciudad. El fotógrafo-*flâneur* sabe que las ciudades tienen una historia subterránea que solo él es capaz de entrever, velada tras lo presente y lo actual, y más allá del espectáculo breve y cambiante de la vida urbana.

Una buena fotografía debe aspirar a ser mucho más que una reproducción fidedigna de lo dado. Cuando una mirada impone su estilo, la veracidad exagerada de la cámara da cabida a otra dimensión de lo visible que desborda la mera verosimilitud icónica. La imagen expresa, entonces, en lo que se reproduce con evidencia, la cara opaca de su verdad, abre otros espacios a fin de que se cumpla la plenitud de su significación visual.⁶

³ MUMFORD, Lewis (1966). *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectiva*. Buenos Aires: Infinito.

⁴ ARGAN, Giulio Carlo (1984). *Historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia.

⁵ SONTAG, Susan (2019). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Arcadia.

⁶ SCHNAITH, Nelly (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina, pág. 44.

Durante las primeras décadas del siglo xx, la tecnología y el lenguaje fotográficos se alían para ver la ciudad y dar cuenta de ella en su calidad de documento. La luz ambiental, el efecto granulado, la cámara de 35 milímetros, el encuadre instintivo, el gran angular preenfocado sirven para brindar una nueva visión del mundo, generalmente de asombro y seducción por la belleza de la metrópolis contemporánea, que cambió el concepto tradicional del arte. Liberada de complejos en la medida de su prodigiosa extensión y relevancia, la fotografía se convirtió en un medio más y se incorporó definitivamente y en pie de igualdad como un producto de las corrientes artísticas de vanguardia.

La fotografía urbana se expandirá con el movimiento de la fotografía directa, que en los años veinte propició la visión heroica de la ciudad. Baste recordar el Nueva York captado por el fotógrafo Paul Strand y el pintor Charles Sheeler en el documental *Manhatta* (1921), con las masas de gente circulando por las calles de la urbe, la voráginde de los transportes y los imponentes rascacielos. La reivindicación de la fotografía como medio artístico autónomo se produjo como reacción al pictorialismo, y se defendía la estética de una fotografía «pura», sin contaminación con la pintura. El principal objetivo de la fotografía directa era obtener resultados a través de un lenguaje y manejo de la técnica estrictamente fotográficos, evitando las manipulaciones en el procesado y reclamando la nitidez de la imagen. Todo ello ofrecía una descripción expositiva y una percepción definida de lo externo, de lo público, frente al uso de técnicas de desenfoque de la fotografía pictorialista, que con la borrosidad apostaban por la ambigüedad de la imagen. En *Comprender los medios de comunicación* (1964), Marshall McLuhan definiría las imágenes borrosas como metáforas visuales producto de nuestra imaginación, incluso alucinatorias, que no podemos mirar de manera desapasionada. Fue precisamente esta pugna entre lo borroso y lo nítido la que marcó los límites entre la fotografía del siglo xix y la del nuevo siglo, que exigía una «salvación visual» mediante la nitidez y la objetividad, y que estuvo capitaneada por grandes fotógrafos europeos y norteamericanos como Paul Strand, László Moholy-Nagy, Aleksandr Ródchenko, André Kertész, Florence Henri, Walker Evans y Edward Weston, entre otros.

El documentalismo lírico de Eugène Atget

Frente a la vitalidad de la vida urbana, y ante el desbordado entusiasmo por la metrópolis, que conduce a artistas y fotógrafos a tomar como referencia los monumentos inéditos de la modernidad, con sus formas y espacios deslumbrantes, aparece un personaje que parece nadar a contracorriente: Eugène Atget. Quizá sin saberlo, será reconocido póstumamente como el precursor de la fotografía directa y el documentalismo fotográfico por destacados poetas, escritores, artistas, fotógrafos, coleccionistas, curadores e historiadores. Su legado, realizado entre las décadas de 1890 y 1920, influyó hasta dos generaciones de fotógrafos posteriores, desde Walker Evans a Lee Friedlander.

Este francés probó suerte como marinero, actor y pintor antes de lanzarse a fotografiar las partes viejas de París ajenas al gran proyecto de modernización y demolición; un París popular, sin la burguesía de los bulevares y exento del frenesí y la agitación asociados a las grandes urbes. Atget, ajeno al triunfo de la técnica y la máquina, se encuentra al margen de la fotografía de vanguardia, cuyos motivos de representación son los nuevos iconos urbanos que están consolidando el paisaje artificial de la metrópolis. Sin embargo, su mirada ayudó a promover las calles de la ciudad como un tema digno para la fotografía, y su obra rastrea las transformaciones urbanas con un estilo único. Atget personifica el hilo comunicante entre la fotografía topográfica decimonónica y el documentalismo tan propio del siglo xx. Simboliza el puente que separa el medio vernáculo de la fotografía de autor, y derriba el dilema entre lo documental y lo artístico.

En 1908 el artista alemán August Endell publicó el texto *Belleza de la metrópoli*, exaltando la ciudad como «ese milagro de belleza y poesía; una fábula, la más multiforme y variopinta, nunca narrada por el poeta; una patria, una madre, que colma cotidianamente a sus hijos de alegrías siempre vivas».⁷ En esos mismos años, también la de Atget es una mirada seducida por la belleza de París; reproduce

⁷ PIZZA, Antonio; PLA, Maurici (2002). *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, pág. 181.

con detalle y encanto poético sus calles y callejones, los interiores de las casas, los parques, patios y porterías, o imágenes arquitectónicas que incluyen catedrales, palacios, casas burguesas y tugurios. Fotógrafo de los pequeños oficios, de los puestos callejeros, las tabernas, los escaparates y los jardines, amplía su catálogo con las numerosas rejas, arcos, puertas y escaleras que se dedicó a documentar. Pero la atención de Eugène Atget huye totalmente de los tópicos de la *belle époque*; no hay rastro de cancanes, de domingos en el campo ni de botellas de absenta en las mesas. Su intención es otra: preservar con sus instantáneas los restos de ese París de principios del siglo XX, consciente de lo que el progreso infligiría a las calles, a sus gentes, a los oficios y comercios. Su empeño documental proviene de un deseo de crear, no belleza, sino memoria.

Su apego a la práctica documental queda corroborado por el letrero que colgó Atget en su estudio, donde se podía leer «Documents pour artistes», dando a entender que el propósito de sus fotografías era que los artistas las utilizaran como recursos para su trabajo. Diseñadores, editores, arquitectos, escenógrafos y pintores, como Georges Braque, Maurice Utrillo y Maurice de Vlaminck, recurrieron a ellas. Al final de su vida, en 1927, Atget había reunido más de ocho mil negativos, en los que anotó con precisión el nombre, la ubicación y la función de infinidad de lugares cotidianos. La modernidad de su obra, alejada de la revolución técnica introducida en la fotografía del momento —Atget usaba aparatos viejos y placas muy grandes—, radica en la originalidad de una propuesta artística que será reconocida por el movimiento de la nueva objetividad y el surrealismo.

Mientras él hacía su documentación monumental de París, el mundo del arte no hacía ningún caso a la fotografía o la observaba con desprecio [...]. Y, sin embargo, los artistas no dudaron en usar partes de sus «documentos» para sus cuadros. Se dejaron inspirar. Lo cierto es que mientras que los pintores podían pintar vistas idílicas de la vida, omitir o añadir detalles, el objetivo estaba limitado a una realidad sin adulterar, a las verrugas y arrugas de la escena inmediata.⁸

⁸ ABBOTT, Berenice (1964). *The world of Adget*. Nueva York: Horizon Press, págs. XXI-XXII.

La obra de Atget pone en tela de juicio muchas cuestiones acerca de binomios tradicionalmente opuestos como arte frente a artesanía, fotografía artística frente a documento, trabajo frente a archivo, además de plantear reflexiones sobre la esencia de la fotografía documental. Porque ¿es posible reproducir testigos neutrales y objetivos, documentales, sin pretensiones artísticas? Para Estrella de Diego, todo trabajo documental parte de la experiencia del fotógrafo y por tanto quedará teñido de todas las ambigüedades y desplazamientos implicados en la autobiografía.⁹ En la obra de Atget, la noción del concepto de autor está magistralmente involucrada. Al recorrer su colección de imágenes de un París vacío, como congelado en el tiempo y, a la vez, cercano a la desaparición, se descubre a un hombre que pasea obsesivamente su cámara para encontrar su mirada y, por tanto, para encontrarse consigo mismo, en un imaginario parisino como escenario solitario y melancólico. Su encuadre en lo «documental» —entendido a la manera de Eugène Atget, como documentos sin pretensiones artísticas— tiene algo de «ficcionalidad», de «performatividad»: «Quién sabe si ese regusto a “ficcionalidad” de la fotografía documental no se debe también a las poluciones autobiográficas que toda fotografía implica: mirar es irremediablemente implicarse, volverse a narrar».¹⁰

Las imágenes arquitectónicas de Atget superan la frontera de lo documental para adentrarse en el terreno de lo lírico. Sus documentos cuestionan la verdad que se atribuye al objetivo fotográfico, su rol de meras referencias objetuales, para convertirse en interpretaciones visuales derivadas de las decisiones de su autor. La ciudad de París se exhibe, en el paseo de un fotógrafo como Eugène Atget, como un decorado perfectamente dispuesto a acoger las historias formadas en su imaginación. Tal vez por ello su obra fue percibida como un presagio del surrealismo, descubierta por Man Ray y revelada por Berenice Abbott. Y tal vez por ello un maestro de la fotografía urbana, Walker Evans, supo expresar con gran elocuencia que en las to-

⁹ DE DIEGO, Estrella (2019). «Berenice Abbott: visualitats a l'entremig». En: *Berenice Abbott. Retrats de la modernitat*. Barcelona: Fundació Mapfre, pág. 12.

¹⁰ *Idem*.



Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève*, junio de 1925. Copia sobre gelatina de plata. 17 × 22,2 cm. Colección Abbott-Levy. Concesión de Shirley C. Burden. © MOMA, Museo de Arte Moderno de Nueva York.

mas de Atget reinaba una poesía que no era «la poesía de la calle» o «la poesía de París», sino la proyección de su persona.

Eugène Atget, el «supuesto anacrónico», fue el primer fotógrafo genuinamente moderno del siglo xx. Encarnó aquello que todavía hoy se considera la quintaesencia del fotógrafo urbano contemporáneo: ávida curiosidad, observación adiestrada capaz de ver más allá de la superficie, ojo para el detalle, discurso narrativo coherente y, por supuesto, una comprensión lírica de la ciudad.

La modernidad espectral invade la metrópolis¹¹

El realismo documental practicado por Eugène Atget no es un realismo crítico ni provocador, sino más bien un realismo que anuncia lo que acaecerá en el futuro urbanístico parisino. Su empeño por cap-

¹¹ ARGULLOL, Rafael (2013). «La modernidad espectral». *Maldita perfección. Escritos sobre el sacrificio y la celebración de la belleza*. Barcelona: Acantilado, págs. 146-156.

tar instantáneas de ese tránsito entre pasado y presente se materializa a través de una «estética del vacío» que da forma a esa especie de absoluto silencio que rodea sus paisajes parisinos. Su ingente archivo fotográfico se erige sobre la base de una parálisis temporal, la de una ciudad fantasmal habitada por personas cuyo movimiento no existe; cuando Atget retrata vendedores, repartidores o prostitutas, estos se nos aparecen como personajes mudos que representan su oficio como estatuas humanas petrificadas.

Identificamos la modernidad con la persecución de lo nuevo; sin embargo, como apunta el escritor Rafael Argullol, hay asimismo una *modernidad espectral* no menos importante que la dinámica y revolucionaria, cuyas señas de identidad son la inmovilidad y la introspección. Es una modernidad poco confiada en el progreso, históricamente descreída y escéptica ante la capacidad de transformación ética del arte. El rechazo de la velocidad y de una modernidad que abogaba por la aniquilación sistemática de lo viejo son marca de la casa Atget, quien tampoco nos hace testigos de la irrupción del automóvil, que tanto idolatrarón los futuristas.

Las concepciones estéticas de Atget chocan con los presupuestos ideológicos sobre los que se sostiene la corriente principal de la vanguardia, igual que lo hizo la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, «quien *pintó el vacío* con una radicalidad poco frecuente en la tradición occidental, convirtiéndose en el mejor ejemplo pictórico de esta modernidad espectral». ¹² Obras como *Enigma de una tarde de otoño* (1910), *Enigma del oráculo* (1910), *Enigma de la hora* (1911) y *La meditación matutina* (1911) integran la poética de la inmovilidad y del silencio en una arquitectura hecha de plazas, arcadas, torres, chimeneas, locomotoras, bajo la exigencia de un lenguaje objetivo, desolado y gélido. La pintura del italiano nos remite a esa quietud tensa de las imágenes de Eugène Atget; ambos representan una «metafísica arquitectónica» que envuelve las estatuas de los parques y los maniqués de los comercios. La cosificación del mundo explica una parte de la fuerza insólita que contienen las obras del fotógrafo y el artista, donde cada objeto tiene su epifanía particular en el seno de un espacio urbano cerrado, y en un tiempo suspendido en el que ni siquiera

¹² *Ibidem*, pág. 153.

hay memoria sino tan solo recuerdos que vagan, como fósiles, en una atmósfera irreal.

Las fotografías que Atget realizó de escaparates parisinos en los que los comerciantes habían colocado juntas mercancías que no guardaban ninguna relación entre sí indican una facultad para convertir lo común en insólito y lo cotidiano en mágico. Dicha sucesión de objetos o fragmentos que emergen ante nosotros como aparecidos en un sueño fascinó a los artistas surrealistas, quienes detectaron en Atget un talento intuitivo para registrar los objetos y a la vez aislarlos de sus relaciones lógicas, descontextualizarlos de su entorno y desactivarlos de sus funciones ordinarias. Con un lenguaje desconcertantemente objetivo, Atget expresa el triunfo de los objetos sobre las emociones, otorgándoles otro carácter significativo que sirvió de inspiración al imaginario surrealista y su universo urbano.

Antes que la mayoría de los fotógrafos, Atget descubre que toda imagen es una «alucinación precisa». Salvador Dalí lo proclama claramente en un texto publicado en 1929: «El simple hecho de la transposición fotográfica implica ya una invención total: el registro de una realidad inédita».¹³ Toda imagen conlleva un *logos* latente, pero ese *logos* solo «habla» sometiéndose a las modalidades expresivas propias de las formas visibles. Por ello, la «verdad» de la imagen fotográfica está más en las dimensiones que sugiere que en la superficie que muestra. Tras los logros del fotógrafo Atget, el realismo ya no consistirá en oponer un mundo «real» a un mundo imaginario, sino en exacerbar la exploración visual de la realidad forzándola a que exhiba sus propios fantasmas, jocundos, inquietos o trágicos.

Cámara en mano, Atget sucumbió a ese flujo errático de la ciudad, documentó sus vacíos, registró sus recuerdos petrificados y apostó por una realidad que existe, pero cuyo enigma es imposible de captar por nuestros sentidos. En la capital francesa, hacia 1925, también deambulaba como un *flâneur* por el Sena el fotógrafo húngaro André Kertész. La influencia de Atget le hizo apostar por el género documental y la fotografía de calle, aunque Kertész encarnara a la perfección los

¹³ DALÍ, Salvador (1929). «El testimonio fotográfico». *La Gaceta Literaria*, núm. 6, febrero. Reproducido en: DALÍ, Salvador (1994). *¿Por qué se ataca a La Gioconda?* Madrid: Siruela, pág. 63.



André Kertész, *Meudon*, 1928. Copia sobre gelatina de plata (ca. 1970). 24,4 × 19,7 cm. © André Kertész y Jeu de Paume, París.

postulados de la fotografía de vanguardia. Virtuoso de la composición, el empleo de geometrías y de ángulos exagerados, sus juegos de luces y sombras —como formas con entidad propia que trascienden la prolongación de los cuerpos u objetos— y su atención por los detalles configuraron una objetividad que, sin embargo, dejaba ver mucho más que el sujeto capturado. Con el ánimo de representar su ciudad de elección, Kertész aportó una visión y técnica muy particulares que añadían un extrañamiento o intimidación con las cosas y los lugares, según condiciones de aparición que nos impelen a imaginar lo que desborda lo familiar y revelan su inquietante extrañeza. La emblemática París se transforma en un paraje visto por primera vez, casi una propuesta freudiana con su término «siniestro»: lo conocido que se ha hecho extraño e imposible de reconocer.

En 1928, cuando el famoso galerista Julien Levy lo definió como el líder más prolífico de la nueva escuela fotográfica documental, André Kertész realizó la fotografía *Meudon*. La imagen ejemplifica esa perfección tan suya, donde todos los elementos de la composición parecen haber sido captados de manera sincrónica: un segundo antes o un segundo después la fotografía no tendría interés. En la toma se aprecia la cotidianidad de una escena callejera: el tren con su icónica columna de vapor, un hombre cargando con lo que parecería un cuadro, personas transitando, los trabajos de construcción a los pies del puente... Todo parece encajar en los parámetros de la normalidad hasta que nos percatamos de la intensa irrealidad del entorno; ese tren que cruza el viaducto en un barrio periférico es más bien un juguete desconcertante.

Sin advertirlo expresamente, *Meudon* nos recuerda que vivimos en una relación de constante familiaridad y extrañamiento respecto a lo visible —que tanto nos resulta *heimlich* como *unheimlich*—, mos-

trándonos brochazos inusuales o fantasmales en sus elementos cotidianos y verosímiles. Esta obra de Kertész ejemplifica los límites que la modernidad descubre en la fotografía documental con sus ansias de verdad: hay más en lo visible de lo que el principio de realidad da a ver en él. La liberación de la fotografía en el siglo xx podrá producirse como desmitificación de su estigma realista y como explotación de la fuerza potencial de ese realismo hiperbólico que suele conducir a visiones no canónicas de lo existente: «En esa oferta inagotable de lo visible habrá de intervenir la mirada ejecutora de la fotografía para imponer a las apariencias la inmovilidad trascendente del instante. La descarga del disparador debe sancionar el difícil compromiso entre *sometimiento* a lo visible y *liberación* de lo visible».¹⁴ Pero, en tal caso, hay que plantearse en otros términos el concepto mismo de realidad en cuanto que abarca mucho más de lo que instituye el principio de realidad culturalmente vigente. Entonces resulta más fácil leer lo imaginario en la trama rigurosa de lo real, y la cámara, en manos de Kertész, pudo convertirse en uno de los instrumentos privilegiados de esa lectura.

Berenice Abbott es otro ejemplo de artista que, a la lucidez y claridad del documento, supo añadir una expresión artística caracterizada por la libertad y la creatividad, o nociones integrantes e imprescindibles en el programa de la modernidad fotográfica. Las opciones excluyentes entre «fotografía documental» o «fotografía artística» dejaron de ejercer presión entre estos autores, para los que la fotografía podía ser arte y documento; incluso una misma imagen fotográfica podía ser las dos cosas a la vez. Abbott se formó técnicamente como asistente en París de Man Ray, pero pronto encontró su propio camino acercándose al estilo de Eugène Atget; la fotógrafa lo reivindicó internacionalmente desde que a finales de los años veinte compró su archivo fotográfico, y conservó su legado hasta que en los años sesenta fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Desde finales de los años veinte, y siguiendo el ejemplo parisino de Atget, la fotógrafa entrenó su lente en la topografía que se modernizaba frenéticamente en Nueva York. Reunidas más tarde en la serie «Changing New York» (1939), sus imágenes constituían un retra-

¹⁴ Schnaith (2011), *Lo visible y lo invisible...*, op. cit., pág. 58.

to de la gran metrópolis del siglo xx, con sus rascacielos recientes o en construcción, alzados al lado de casas más viejas y mucho más pequeñas que parecían tener los días contados. Abbott supo utilizar el medio fotográfico como testimonio visual, o esa forma nueva de percepción, expresión y comunicación que anhelaba la modernidad; su visión específicamente fotográfica se muestra libre de complejos respecto al pictorialismo y a las bellas artes tradicionales. Y, sin embargo, aunque su cámara retrata de modo exhaustivo cómo compiten las características arquitectónicas antiguas y nuevas con la luz y las sombras cambiantes, para crear orden dentro de lo arbitrario, su manera de fotografiar la ciudad tiene algo de artístico y un poco de documento, a pesar de la decisión de la fotógrafa de mantener su trabajo al margen de pretensiones artísticas. Sucediendo a Atget, los paisajes urbanos de Abbott transmiten la relación oculta entre los espacios construidos y la presencia o ausencia humana, en las entrañas de una ciudad que funciona según una misteriosa lógica interna.

La ciudad de estas fotografías está abandonada, despoblada, es inmensa. Abbott juega con el tiempo. Su Nueva York es profundamente moderna y al mismo tiempo arqueológica. Vemos la ciudad como si fuéramos el futuro: en sus obras, los edificios, el río, el horizonte, los puentes, no son sólo documentos históricos sino un paisaje extranjero descubierto por un visitante curioso. Los edificios se manifiestan como templos, monumentos o elementos de la naturaleza; las calles excavadas por su mirada penetrante resaltan los detalles singulares. Se nos revela una sociedad por lo que habita y lo que ha dejado.¹⁵

El París de Atget, suspendido en el tiempo, hasta un cierto punto antiheroico o más bien heroico de una manera del todo nueva, hizo ver a Abbott —y a Kertész— ese juego de desplazamientos en la estructura íntima de una ciudad. Todos suponen que el inevitable carácter documental de la fotografía podía captar, aun en su realismo, los parajes de la ciudad como «paisajes del inconsciente». A menudo, lo inquietante y extraño se entromete en las imágenes neoyorquinas

¹⁵ HOFFMAN, Cara (2019). «Dins el futur majestuós, brutal i solitari». En: *Bernice Abbott. Retrats de la modernitat*. Barcelona: Fundació Mapfre, pág. 28.



Berenice Abbott,
*Armería y comisaría
 central de Policía*, 1937.
 Copia sobre gelatina
 de plata. 46,4 × 59,1 cm.
 Donación de Jonathan
 A. Berg, 1984.
 © International Center
 of Photography.

de Berenice Abbott. Una enorme pistola suspendida de una armería parece apuntar a la calle de abajo. Otra escena singular muestra una estatua a punto de ser descubierta en Times Square, alzándose sobre la ciudad como una momia tumefacta. La injusticia económica también oscurece la vida de la ciudad, en fotografías de chozas improvisadas a lo largo de la calle Houston, en callejuelas decrepitas detrás de los edificios de viviendas Old Law, así como en retratos de hombres sin hogar desplomados en las aceras bañadas por el sol.

Abbott entendió —y de ahí la traducción cultural en su propia serie— que toda foto documental —y la de Atget lo es hasta donde una foto puede ser documental sin fisuras— tiene siempre una enorme dosis de autobiografía: un hombre con su cámara que recorre la ciudad en busca de rincones. Atget fue para Abbott una especie de iniciador de la «tipología» de la modernidad como maravillosa contaminación, territorio intermedio.¹⁶

¹⁶ De Diego (2019), «Berenice Abbott...», *op. cit.*, pág. 19.

LA CIUDAD FILMADA: VISIONES DE BARCELONA A TRAVÉS DEL PATRIMONIO CINEMATográfico (1896-1929)

Isabel Fabregat Marín

Universidad de Barcelona

En este texto se analiza la imagen de Barcelona a través del patrimonio cinematográfico con un caso de estudio, el Fondo de la Filmoteca de Cataluña que se conserva en el Centro de Conservación y Restauración CR2 de Terrassa. Se recoge cómo aparece representada la ciudad desde los primeros films hasta la Exposición Internacional de 1929, qué imágenes se muestran y qué lugares se escogen.

La investigación tiene como punto de partida el proyecto I-Media-Cities en torno a las ciudades filmadas, del cual formamos parte investigadores de GRACMON de la Universidad de Barcelona y especialistas de la Filmoteca de Cataluña.¹ Se partía de un corpus de más de quinientos films de entre 1896 y la Guerra Civil relacionados con la ciudad de Barcelona, si bien la selección objeto de estudio para el proyecto «Entre ciudades» quedó delimitada. En primer lugar, por la cronología, de 1896 a 1929 —es decir, desde las primeras filmaciones hasta el gran certamen celebrado en Montjuïc—, y, en segundo lugar, por el foco de interés puesto en el espacio urbano, para observar cómo aparece representado este.

Se trata de un grupo variado de unos ciento setenta films, en su mayor parte de los años veinte, con un número mucho menor del

¹ Véase SALA GARCIA, Teresa-M.; BRUZZO, Mariona (eds.) (2019). *I-Media-Cities. Innovative e-environment for research on cities and the media*. Barcelona: GRACMON, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporani; Edicions de la Universitat de Barcelona y la plataforma <https://imediacities.hpc.cineca.it/app/catalog>.

cine de los orígenes y de la década de 1910. La gran mayoría se produjeron en Cataluña, con algunos casos extranjeros; fueron iniciativa de las propias productoras, de la Sociedad Atracción de Forasteros, empresas, aficionados, etc. Hay además una gran variedad de géneros: films de promoción turística, noticiarios, reportajes, documentales, familiares y algunos de ficción.

Así pues, el estudio se basa en esta colección, por tanto, en el patrimonio que se ha preservado, aunque se desconoce qué proporción de la producción representan estos films (desde el punto de vista del tema que nos ocupa) dentro de todo este amplio período. Igualmente, se considera que el material filmico conservado actualmente es una muy buena muestra, de gran riqueza e interés.

El vínculo entre ciudad y cine existe desde el momento del nacimiento de este, ya que el ritmo de las ciudades modernas conecta con la nueva tecnología del momento.² En este sentido, se puede observar una gradación con respecto a la mayor o menor presencia de la ciudad y el papel que desempeña Barcelona en los films: en aquellos sobre la ciudad, donde es la protagonista, o bien en los marcados por los eventos, donde la ciudad es telón de fondo.

En primer lugar nos centraremos en los films en que la urbe adquiere protagonismo, y se muestran distintas zonas y espacios, así como imágenes de sus calles en movimiento. Es el caso de la conocida película *Barcelona en tranvía* (Ricardo de Baños, 1909), donde se lleva a cabo un itinerario que parte del paseo de Gracia y llega hasta la calle Craywinckel, filmado en un tranvía. Este tipo de films efectúa un recorrido por los lugares considerados más emblemáticos y monumentales, claramente con fines de promoción turística —de hecho, el propio nombre de la ciudad aparece habitualmente en el título: por ejemplo, *Barcelone, principale ville de la Catalogne* (Segundo de Chomón, 1912), *Barcelona, perla del Mediterraneo* (Cabot Film, Sociedad Atracción Forasteros, 1913) o *Barcellona e le sue attrattive* (Mario Ca-

² Sobre este binomio existe numerosa bibliografía. En el caso de Barcelona, por ejemplo: CAPARRÓS, José M. (2013). «Barcelona, escenario y protagonista de películas». En: CAMARERO, Gloria (ed.), *Ciudades europeas en el cine*. Madrid: Akal, págs. 47-65. ANTONIAZZI, Sara (2018). *Cine, ciudad e imagen filmica: Barcelona en pantalla*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

serini, 1916). Es decir, se destacan los iconos de la Barcelona de la época —algunos de los cuales eran recientes, nacidos con motivo de la exitosa Exposición Universal de 1888—. En *Barcelona en tranvía*, por ejemplo, se destacan las Ramblas y la plaza Cataluña, el «elegante “Paseo de Gracia” dove si raduna il fiore della società barcellonese»,³ la zona del Arco de Triunfo y el parque de la Ciutadella,⁴ o la catedral y el puerto con el monumento a Colón en la plaza del Portal de la Pau. En una comparativa con las postales barcelonesas de principios de siglo, como las postales editadas por Ángel Toldrà Viazo, se constata una coincidencia de los lugares y paseos escogidos de la ciudad.⁵

Los films muestran vistas panorámicas, edificios y monumentos, pero también las calles, los transportes y la vida en la ciudad con sus habitantes. En ciertas ocasiones se incluyen imágenes explícitas de la construcción y transformación del espacio urbano. Así, en el film *Iris park* (Joan Solà Mestres, 1911) se puede ver tanto la construcción de este centro de ocio en el ensanche barcelonés, como la inauguración con la fachada de estilo modernista y la pista de patinaje. Pero las imágenes más ilustrativas aparecen con motivo de la Exposición de 1929, por ejemplo, en el documental de los años veinte titulado *Barcelona se prepara para la exposición (1929)*, testimonio de las obras de acondicionamiento de distintos puntos de la ciudad, como la Via Laietana o la avenida Diagonal. En otros films se pueden ver los trabajos en la cercana avenida del Marqués de Duero (actual avenida Paralelo) y, evidentemente, en la montaña de Montjuïc, que acogió este gran acontecimiento internacional.⁶

³ Según uno de los intertítulos del documental turístico *Barcellona e le sue attrattive* (Mario Caserini, 1916).

⁴ En el caso del parque, que se abrió para los barceloneses una vez acabada la Exposición, se puede identificar la entrada (al lado del desaparecido Palacio de Bellas Artes y del monumento a Rius i Taulet), la cascada, el Palacio de Industrias y el edificio del antiguo arsenal.

⁵ Sobre esta relación, véase: RODRÍGUEZ-SAMANIEGO, Cristina (2020). «*Voyage charmant*: escultura pública y tarjeta postal en la Barcelona de 1900». En: MARTÍNEZ NESPRAL, Fernando Luis; SALA, Teresa-M. (eds.), *Entre ciudades: Barcelona, Buenos Aires, Puebla. Paisajes culturales de la modernidad (1888-1929)*.

⁶ Cabe destacar el gran número de films que se han conservado en relación con este importante evento de la ciudad, en los cuales se documentan los

Obras en Via Laietana,
fotograma de *Barcelona
se prepara para la
exposición* (1929).
FilMOTECA de Cataluña.



En segundo lugar, la ciudad también es el marco en el que se llevan a cabo todo tipo de actos, actividades o eventos, tanto públicos como privados, y el lugar donde suceden no es arbitrario, sino que las autoridades o los ciudadanos escogen unos puntos concretos por su simbolismo, representatividad, tradición, modernidad, etc. Se trata de imágenes filmadas al aire libre, en el espacio urbano, donde están presentes tanto celebridades y personajes destacados de la época, como el público, los ciudadanos que participan en ellos, y que muchas veces se acaban convirtiendo en una multitud.

En relación con la imagen de la ciudad moderna que se está construyendo o se acaba de construir, hay una serie de films en torno a las

preparativos —como *La conmemoración del 13 de septiembre, 1928; Pre-exposició Internacional 1929; Visita de S. M. i A. R. de Rumania al Poble Espanyol, 1929*—, pero especialmente se ofrecen imágenes de la exposición, que fue filmada tanto por profesionales como por aficionados: como *Exposició Internacional de Barcelona*, reconstrucción del film oficial de Ramón de Baños y CINAES, 1929-1930; *Montjuich, Jardín (Barcelona 1929)*, de Delmiro de Caralt; *Exposició Internacional de Barcelona, 1929*, de Llorenç Llobet Gràcia; *Exposició Internacional de Barcelona, 1929*, de Ramon Calonge Farré; o el reportaje familiar *Exposició Internacional de Barcelona Pueblo Español*.

ferias y exposiciones entre 1920 y 1929, que se ubicaban en los dos enclaves de las exposiciones de la ciudad. Primero en el Salón de San Juan (el actual paseo de Lluís Companys) y el parque de la Ciutadella, con la celebración de las ferias de muestras anuales iniciadas en la década de 1920,⁷ y posteriormente en el recinto de Montjuïc,⁸ donde culminan con la Exposición Internacional.

Los films también recogen una gran variedad de eventos relacionados con el ámbito de la cultura y la sociedad barcelonesas, desde rituales sociales y celebraciones, como las procesiones de la Mercè y de Santa Eulalia,⁹ hasta bodas y bautizos en templos emblemáticos del centro histórico, como la catedral y la iglesia de Santa Maria del Pi, pero también en la iglesia de la Concepción, situada en el Eixample, o la de la Bonanova, de los cuales hay testimonio únicamente de las entradas y salidas de los protagonistas y sus invitados.¹⁰ Asimismo, a través de las imágenes se constata que la ciudad de Barcelona es un gran espacio de ocio que ofrece entretenimiento y deportes de todo tipo: desde corridas de toros en el Torín de la Barceloneta de las primeras filmaciones —con la cámara fija, como un cuadro del pintor modernista Ramon Casas— hasta teatro o el parque de atracciones del Tibidabo;¹¹

⁷ Por ejemplo, *Barcelona. Primera Feria Oficial de Muestras* (Studio Films, 1920), con imágenes del Palacio de Bellas Artes, obra del arquitecto August Font; o la *II Feria Oficial de Muestras de Barcelona* (1921) y la *Inauguración Oficial de la III Feria de Muestras* (1922), en que se aprecia el interior y el entorno del Palacio de la Industria. Ambos palacios están actualmente desaparecidos.

⁸ Por ejemplo, *Salón Internacional del Automóvil. Mayo-junio 1922* (Narcís Cuyàs, Cuyàs Films, 1922), en el Palacio de Arte Moderno (actual Palacio de Alfonso XIII); *Feria Oficial de Muestras de Barcelona. Quinta* (1924); o *Exposició d'automòbils i d'avionetes a Montjuïc* (1927), en el Palacio de Alfonso XIII y el Palacio Victoria Eugenia.

⁹ *Barcelona. Celebración del VII centenario del descenso de Ntra. Sra. de la Merced* (Gaumont Barcelona, 1918) y *Barcelona. Processó Santa Eulàlia presidida pel Baró de Viver* (Pathé Journal, 1928).

¹⁰ *Barcelona. Bateig a la catedral* (Narcís Cuyàs, Cuyàs Films, 1923); *Casament Riba i Garcia* (Cuyàs Films, 1919); *Barcelona. Boda aristocràtica* (1917); *Enlace de Luis Salvans y Paquita Bosch en la iglesia de N^a S^a de la Bonanova* (Joan Salvans i Piera, 1928).

¹¹ *Espagne: courses de taureaux, II* (Cinématographe Lumière, 1897); *Barcelona, perla del Mediterráneo* (1913).

Fotograma de la zona del puerto de Barcelona en *Barcelone, principale ville de la Catalogne* (Segundo de Chomón, 1912). Filmoteca de Cataluña.



desde competiciones de fútbol en el campo del Futbol Club Barcelona de Les Corts, atletismo, combates de boxeo (por ejemplo, en la Monumental, *Combat de Boxa Uzcudun-Spalla*, Fructuós Gelabert, 1926) o concursos hípicos,¹² hasta la celebración de carnavales con desfiles por el paseo de Gracia (*Barcelona. Carnaval de 1928*), visitas al zoo (*Toros y fútbol en Gerona 1928* o *Zoo de Barcelona. Travesía Lindberg*, Pathé Baby, 1928), etc.

También tiene protagonismo la zona del puerto, un espacio muy presente y frecuentado que se puede situar en los dos ámbitos de actividad de los barceloneses: entre el ocio —con las embarcaciones de recreo *Las Golondrinas* o el Real Club Marítimo— y el trabajo, con las imágenes de los estibadores en los muelles, barcos, tinglados y mercados.¹³

¹² En el concurso del Real Club de Polo (*Barcelona. Concurso hípico*, 1918) el noticiario indica en el intertítulo «Vista de la concurrencia de las tribunas», y captura a las mujeres elegantemente vestidas para la ocasión que desfilan delante de la cámara.

¹³ Por ejemplo, *Déchargement d'un navire* (Alexandre Promio, Cinématographe Lumière, 1896); *Panorama du port, I* y *Panorama du port, II* (Cinématographe Lumière, 1897-1898); *Puerto de Barcelona* (Fructuós Gelabert, 1903);

En relación con el ámbito del trabajo, se filman las fábricas, mercados y tiendas de la ciudad. Se puede ver, por ejemplo, la importante fábrica textil La España Industrial en el barrio de Sants,¹⁴ con una vista exterior de los espacios y su entorno (en el reportaje también aparecen los obreros entrando y saliendo de trabajar, imagen de referencia de los films de los inicios del cine) o el edificio de Catalana de Gas y Electricidad en la Barceloneta.¹⁵ Asimismo, el film *Sociedad Franco Hispano Americana per a la construcció de pianos i harmoniums Cussó de Barcelona* (Cabot Film, 1913) resulta muy interesante por la panorámica inicial de la ciudad y por cómo se muestran los espacios y los procesos de trabajo en su interior. Cabe destacar el reportaje comercial dedicado a La Castellana, junto al teatro del Liceo, donde se capta la vida animada de las Ramblas con los transeúntes, los tenderos y clientes de la famosa charcutería en las estrechas aceras y el tráfico a finales de los años veinte.¹⁶

En el campo de la política y el ámbito público existe un amplio abanico de temas. Desde sucesos como la huelga general de 1917 (*La huelga general de agosto en Barcelona*, Andreu Cabot, 1917), de la cual se muestra el despliegue militar en diversos puntos de la ciudad, ya sean del centro («La artillería en plena Plaza Catalunya») o de otras zonas más alejadas («En los barrios extremos el ejército tomó posiciones», según indican los intertítulos); o la visita del general Miguel Primo de Rivera a Barcelona el 16 de septiembre de 1928 (*La conmemoración del 13 de septiembre*, 1928). En cambio, de otros episodios anteriores de la historia de Barcelona, como fue la Semana Trágica, no se han localizado documentos. También tienen una presencia importante las inauguraciones de infraestructuras (como las obras del *rec comtal* en 1916)¹⁷ y las varias visitas reales a la Ciudad

Visita de la escuadra inglesa a Barcelona (Fructuós Gelabert, 1907); *Barcelona, perla del Mediterráneo* (1913); *Barcellona e le sue attrattive* (Mario Caserini, 1916); o *XVIII Campionat d'Hivern, Copa Nadal 1924* (Gaumont Barcelona, 1924).

¹⁴ *Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y panas «La España Industrial»* (Cabot Film, ca. 1927).

¹⁵ *Fabricación de gas de hulla* (Emérita Films, 1929).

¹⁶ *La Castellana* (1929).

¹⁷ *Inauguració del rec comtal. Barcelona, 15 de maig de 1916* (Josep Gaspar, Gaumont Barcelona, 1916).

Condal (del rey Alfonso XIII, de la infanta Isabel, de los reyes de Italia),¹⁸ así como homenajes póstumos a personalidades destacadas de la sociedad, con la inauguración de un monumento público: al actor Iscle Soler en la plaza de Sant Agustí, cerca del Teatro Romea, en 1918 (el busto fue realizado por el escultor Pablo Gargallo);¹⁹ al primer presidente de la Mancomunidad de Cataluña, Enric Prat de la Riba, en el Patio de los Naranjos de la Generalitat de Catalunya (1918),²⁰ o al aviador Juan Duran en Montjuïc (1928).²¹ Encontramos asimismo cortejos funerarios por la muerte de personalidades, como el del conde Güell, con la comitiva desde su domicilio particular en el Park Güell y la suntuosa carroza fúnebre por la cercana calle Larrard en 1918,²² o la comitiva en el paseo de Gracia por la muerte del arquitecto municipal Pere Falqués dos años antes.²³

El protagonismo recae en los actos y personas, ya sean eventos políticos, festivos o religiosos, aunque el entorno urbano en el que se desarrollan tiene un papel importante, bien para reforzar el mensaje o por el vínculo con los protagonistas, por su representatividad, etc. En muchas ocasiones destaca, además, la multitud, la gran presencia de la gente que asiste o que está en las calles. La cámara capta el flujo, a veces interminable, de los ciudadanos que pasan delante de ella.

¹⁸ *Visita de S. M. el rey D. Alfonso XIII a la Fundición Masriera & Canpins* [sic], 1904; *Salón Internacional del Automóvil. Mayo-junio 1922* (Narcís Cuyàs, Cuyàs Films, 1922); *La gran revista de los somatenes de Cataluña* (Vilaseca y Ledesma, S. A., 1923); *Alfons XIII (Visites a Barcelona, Madrid i Cartagena* (Vilaseca y Ledesma, S. A., 1923); *Barcelona. Alfons XIII. Visita obres Plaça de Catalunya y Barcelona. Arribada d'Alfons XIII. Visita a la Casa de l'Ardiaca i a l'Ajuntament* (Pathé Journal, 1927); *Barcelona. Corpus Christi*, 1929. *Llegada a Barcelona de S. A. R. la infanta Isabel* (Gaumont Barcelona, 1918). *Feria Oficial de Muestras de Barcelona. Quinta* (1924); *Barcelona 12-6-1924. Visita de SS. MM. los reyes de Italia a la Exposición* (1924).

¹⁹ *Barcelona. Solemne inauguración del monumento al gran actor catalán Ascisclo Soler* (Gaumont Barcelona, 1918).

²⁰ *Barcelona. Acte de descobriment d'un bust de Prat de la Riba* (Gaumont Barcelona, 1918).

²¹ *Inauguració d'un monument a Joan M. Duran* (1928).

²² *Entierro del vizconde de Güell* (Gaumont Barcelona, 1918).

²³ *Enterrament Pere Falqués i Urpí*. 1916.

Por último, la ciudad aparece en algunos casos como escenario o telón de fondo en films de ficción. Lllaman la atención, por ejemplo, los jardines de la Torre dels Pardals en un drama de los años veinte, o las calles que se muestran en la comedia sobre la vida del célebre boxeador Hilario Martínez *Una aventura de Hilario Martínez* (Reinhardt Blothner, 1928). También se vislumbra el puerto en el inicio cómico de Joaquín Montero en *Monterograff 2º. Prólogo cinematográfico: el autor en busca de asunto* (Joaquín Montero, 1914), o bien el Park Güell en el drama *Carmen o la hija del bandido*, de Ricardo de Baños (Albert Marro, Hispano Films, 1911) y en el serial *La secta de los misteriosos* (Albert Marro, Hispano Films, 1917).

Un caso aparte entre este grupo lo constituye el film *Gent i paisatge de Catalunya* (Josep Gaspar, 1926), donde las diferentes localizaciones de la ciudad de Barcelona que aparecen están intrínsecamente ligadas a la vida de los diferentes protagonistas, ya que se los filma en sus casas, lugares de trabajo, o sitios muy vinculados a su trayectoria. Por ejemplo, Apelles Mestres, en su casa particular, en el pasaje Permanyer, y Lluís Plandiura, en su casa de la calle de la Ribera, en el barrio del Born; Lluís Millet, en el Palau de la Música Catalana, y Enric Morera, en la Escuela Municipal de Música en el parque de la Ciutadella; o Santiago Rusiñol, en el barrio de la Ribera y pintando en los jardines de Montjuïc y de Martí Codolar.²⁴

También es interesante constatar como las obras de Antoni Gaudí —actualmente indiscutibles imágenes de referencia de la ciudad— aparecen en contadas ocasiones en comparación con otras de la época. En el documental turístico *Barcellona e le sue attrattive* (Mario Caserini, 1916) se filma con detalle la Pedrera, edificio que aparecerá en otras filmaciones por su ubicación en el paseo de Gracia, eje importante de la ciudad, pero más bien de pasada. El Park Güell se muestra en cambio en un número mayor de películas: en el documental de

²⁴ Sobre este film, véase: GRAS, Irene; SALA, Teresa-M.; FABREGAT, Isabel (en prensa). «Celebritats i paisatges urbans filmats del modernisme en el context de la dictadura de Primo de Rivera». En: *Actes del III Congrés Internacional coupDefouet sobre Art Nouveau*. Barcelona: 27-30 de junio de 2018 (www.artnouveau.eu/es/congress_mainstrands_3rd.php?strand=1 [consulta: 16/3/2020]).

promoción turística *Barcelona, perla del Mediterráneo* (1913), con la escalinata monumental y la plaza; en el funeral del conde Güell (Gaumont, 1918); entre las noticias de la *Exposició Internacional de Barcelona* (la reconstrucción del film oficial a partir de las filmaciones de CINAES y Ramón de Baños, 1929-1930), cuando el infante Jaime inaugura los grupos escolares «Primo de Rivera»; y en algunas películas de ficción. La Sagrada Familia, sin embargo, solo se ha podido identificar una vez entre los films conservados, y se trata, además, de una vista lejana, dada su cercanía con la fábrica de Pianos Cussó, objeto del documental industrial.²⁵

Las obras de Josep Puig i Cadafalch también adquieren cierta relevancia en el corpus que estamos analizando. Determinados edificios cobran protagonismo en el mencionado film *Gent i paisatge de Catalunya* (Josep Gaspar, 1926), como es el caso de la casa Terradas, el palacio del Barón de Quadras, la casa Pich i Pon, y el interior de la residencia particular del arquitecto, situada en la calle Provenza, número 231. Los Palacios del Arte Industrial y del Arte Moderno (actualmente denominados Palacio de Victoria Eugenia y Palacio de Alfonso XIII, respectivamente), a su vez, aparecen en diversos films, tanto relativos a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, como a las ferias de muestras celebradas en la ciudad, como es el caso de *Feria oficial de Muestras de Barcelona. Quinta reunión* (1924). Sin embargo llama la atención la ausencia en pantalla de edificios representativos, tales como la casa Martí (1896) —que albergó la taberna de Els Quatre Gats—, la casa Amatller (1900) o el Palacio Macaya (1901).²⁶

Entre todas estas filmaciones, hay algunas realizadas por aficionados durante las décadas de 1910 y 1920. Es interesante constatar como los lugares públicos donde se realizan las filmaciones son esencialmente los mismos: lo que cambia es el punto de vista y el foco de atención, ya que generalmente los protagonistas son los familiares.

²⁵ *Sociedad Franco Hispano Americana para la construcción de pianos y harmoniums Cussó S.F.H. A Barcelona* (Cabot Film, 1913).

²⁶ Sobre el tema, véase: FABREGAT, Isabel; GRAS VALERO, Irene; SALA GARCIA, Teresa-M. (en prensa). «Josep Puig i Cadafalch en pantalla. Presències i absències de la ciutat filmada». En: *Puig i Cadafalch arquitecte de Catalunya*.

Por ejemplo, en un reportaje de 1928-1929 que recoge escenas familiares en el parque de la Ciutadella, delante del actual edificio del Parlamento y de la escultura *Desconsuelo* de Josep Llimona.²⁷ O en la filmación de la visita a la Exposición de 1929 hecha por Modest Solsona i Roca, que consta de cuatro rollos;²⁸ el reportaje *amateur* filma céntricos monumentos y plazas de la ciudad, así como de la Exposición Internacional (con las fuentes, luces, estands, pabellones, atracciones), con la presencia de su mujer y sus hijos. En otros casos de filmaciones de aficionados aparecen escenas lúdicas de la familia en el ámbito privado, sobre todo espacios al aire libre como patios, jardines, azoteas o las terrazas de las casas.

A modo de conclusión, podemos decir que son diversos los emplazamientos urbanísticos representativos de la ciudad de Barcelona relacionados con la modernidad que reflejan la idea de que se trata de una ciudad en movimiento, llena de efervescente actividad, que crece y se transforma. Por un lado está el puerto, sobre todo en los primeros films: las primeras imágenes en movimiento de Barcelona muestran especialmente la zona del puerto con panorámicas, imágenes filmadas desde una embarcación en movimiento. En los films de la década de 1910, el puerto continúa siendo el lugar más destacado, pero se le suma la zona de la Exposición de 1888, con el parque de la Ciutadella y el Salón de Sant Joan, y el eje de la plaza Cataluña, entre la vieja ciudad (las Ramblas) y la nueva (paseo de Gracia). Y, por otro lado, Montjuïc, con la conquista y transformación de la montaña con la Exposición Internacional de 1929. La visión de la ciudad se sitúa entre las dos exposiciones que marcaron su historia y desarrollo, pero también cabe destacar la presencia de los diferentes barrios, municipios en origen, que se habían anexionado a la ciudad. Por ejemplo, en el barrio de Sants, la *Procesión de las Hijas de María, de la iglesia parroquial de Sans* (Fructuós Gelabert, 1902) o la *Vista general de la fábrica de hilados, tejidos, estampados y panas «La España Industrial»* (Cabot Film, ca. 1927); en el Poblenou, con la salida del edificio

²⁷ *Escenes familiars* (1928-1929).

²⁸ *L'Exposició Universal de Barcelona I, L'Exposició Universal de Barcelona II, L'Exposició Universal de Barcelona III y L'Exposició Universal de Barcelona IV* (Modest Solsona i Roca, 1929).



Fotograma de la *Procesión de las Hijas de María, de la iglesia parroquial de Sans* (Fructuós Gelabert, 1902). Filmoteca de Cataluña.

de la Aliança Vella;²⁹ el campo de fútbol en Les Corts,³⁰ o en Gràcia la iglesia dels Josepets³¹ y el Park Güell.

Es evidente el carácter simbólico de las diferentes zonas y calles o paseos que se escogen para filmar la ciudad moderna, con sus lugares destacados y presentes en el imaginario colectivo (también como lugares de la vida de los barceloneses), así como la ciudad que se ha transformado y que se volverá a transformar, y que se expande, entre la exposición que acogió a finales de siglo XIX y la exposición que se preparaba para acoger al final del primer tercio del siglo XX.

²⁹ *Sortida de l'Aliança Vella del Poble Nou* (1910).

³⁰ Por ejemplo: *Partit de Futbol F. C. Barcelona-Nuremberg* (Narcís Cuyàs, Cuyàs Films, 1923); *F. C. Barcelona - Nacional de Uruguay*, 1925; *Gent i paisatge de Catalunya* (Josep Gaspar, 1926).

³¹ *Barcelona en tranvía* (Ricardo de Baños, Hispano Films, 1909); *La huelga general de agosto en Barcelona* (Andreu Cabot, Cabot Film, 1917).

**LA CIUDAD ESPECTACULAR:
ARQUITECTURAS, IMÁGENES
Y DISPOSITIVOS ÓPTICOS**

PLACER Y MALESTAR. (HIPER)ESTIMULACIÓN SENSORIAL EN LA CIUDAD ESPECTÁCULO

Sonsoles Hernández Barbosa

Universidad de las Islas Baleares

La experiencia sensorial constituye uno de los aspectos constitutivos de la sensibilidad moderna que resultan claves a la hora de entender de qué forma el individuo del siglo XIX experimentó los cambios que se estaban produciendo en la ciudad, fruto de la industrialización. La dimensión sensible de los cuerpos no ha dejado de ser interpelada hasta nuestros días; de hecho, se encuentra cada vez más presente en nuestra sociedad del capitalismo avanzado. Uno de los ámbitos en los que reconocemos de forma más explícita esta demanda es el *marketing*. Apelar a los sentidos mediante estrategias de comercialización sensorial se ha convertido en una tendencia internacional para promocionar cualquier tipo de producto, y si funciona no es precisamente por su originalidad sino porque en el ámbito del *marketing* se entiende que la creación de experiencias sensoriales asociadas a un producto genera un vínculo positivo y perdurable con este. Desde la posición de consumidores, los anuncios que se presentan bajo eslóganes del tipo «despierta tus sentidos» revelan nuestra condición de individuos del capitalismo tardío como «recolectores de sensaciones», en palabras del sociólogo Zygmunt Bauman, reflejo de la instrumentalización de la sensorialidad con vistas al consumo.¹

La movilización de la experiencia sensible se encuentra enraizada en los orígenes de la cultura capitalista. La apropiación de los cuerpos por parte del sistema ha sido uno de los temas centrales para la

¹ BAUMAN, Zygmunt (1997). *La postmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal, pág. 221.

teoría crítica postestructuralista. Los trabajos de Michel Foucault en torno al control social de los cuerpos y en particular de la visión como forma de vigilancia —en su *Vigilar y castigar*— o el estudio de Guy Debord sobre la espectacularización de aquellos son solo un par de ejemplos de la *French theory*.² Desde entonces, y sin olvidar el trabajo pionero de Lucien Febvre con su célebre artículo de 1941 «La sensibilité et l'histoire», las humanidades se han embarcado en el estudio de las experiencias subjetivas, ya sea con la francófona «historia de las mentalidades» o «historia de las sensibilidades», con punto de partida en la obra de Febvre, como con la historia de las emociones en el caso de Alemania y del Reino Unido.³ En el contexto anglófono de Norteamérica —en universidades estadounidenses pero también de Canadá—, una corriente que bebe de la antropología, la *sensory history*, ha puesto el acento en el estudio de la experiencia sensorial. Estas corrientes han tenido un papel fundamental a la hora de plantear que las experiencias subjetivas pueden —y deben— ser objeto de la historia, cuando se pensaba que frente a la historia con mayúsculas —la historia de las instituciones y de las ideas— las emociones o las experiencias subjetivas carecían de valor epistemológico.

Así, por un lado, todas estas líneas de pensamiento, con sus tradiciones diferentes y sus singularidades metodológicas, coinciden en extraer las experiencias subjetivas de la esfera de lo particular para referirse a ellas como experiencias subjetivas compartidas. Y por otro, han hecho hincapié en cómo, frente a una pretendida «naturalidad» frecuentemente defendida desde la neurología y las ciencias biomédicas, las experiencias subjetivas tienen historia, de manera que los contextos acaban definiendo, por ejemplo, ante qué circunstancias se puede sentir placer o cuáles provocan el llanto; por decirlo

² FOUCAULT, Michel (1986 [1975]). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno. DEBORD, Guy (1976). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellet.

³ FEBVRE, Lucien (1941). «La sensibilité et l'histoire». *Annales d'Histoire Sociale*, vol. III, núms. 1-2, enero-junio, págs. 5-20. Una versión inglesa de este texto, probablemente más accesible, puede encontrarse en: FEBVRE, Lucien (1973 [1941]). «Sensibility and history: how to reconstitute the emotional life of the past». En: BURKE, Peter (ed.), *A new kind of history*. Londres: Routledge and Kegan Paul, págs. 1-26.

de otro modo, nos han permitido referirnos a su historicidad. El estudio de las experiencias subjetivas en el pasado permite desnaturalizar experiencias presentes como la ansiedad o el estrés. Así, dichas afecciones aparecen ligadas a unas condiciones sociales y laborales específicas, a una forma de producción determinada regida por la productividad y el control del tiempo, lo cual llevó a reconocer los primeros casos de ansiedad laboral, insomnio y estrés ya a finales del siglo XIX.⁴

Además de destacar las continuidades, para el caso que nos ocupa quisiera llamar la atención sobre las rupturas. En particular, sobre la pertinencia de situarnos en el inicio de la cultura capitalista. Si bien los orígenes del capitalismo se remontan al siglo XVI, en la Europa comercial de los Países Bajos, hay que esperar a la Revolución Industrial y al siglo XIX para que este se manifieste plenamente. Ubicarnos en los inicios de este nuevo paradigma histórico nos permite encontrar elementos de discontinuidad respecto a la sociedad preindustrial. Es más, el que nos situemos en los orígenes de la cultura capitalista y presumamos la no naturalidad de la experiencia sensible nos permite entender los cambios que pudieron suponer para un individuo del XIX algunas de las transformaciones que afectaron a la ciudad moderna.

Entre todas las problemáticas implicadas en el binomio sentidos-capitalismo, me centraré aquí en la cuestión de los efectos que la nueva cultura capitalista genera en el individuo moderno mediante la estimulación de los sentidos; en concreto, abordaré los de placer y malestar. Exploraremos de qué modo la instrumentalización de los sentidos en el contexto urbano genera en el individuo efectos placenteros, de deleite, pero también, y como reverso de estos, nuevas afecciones hasta el momento inexistentes. Poner el foco sobre ambas dimensiones supone un ángulo fundamental para entender los cambios que introdujo la metrópolis moderna en la sensibilidad.

Para ello, el enfoque propuesto, además de integrar algunas de las concepciones teóricas de la época en torno a los efectos que la metró-

⁴ BONEA, Amelia; DICKSON, Melissa; SHUTTLEWORTH, Sally; WALLIS, Jennifer (2019). *Anxious times. Medicine and modernity in nineteenth-century Britain*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

polis moderna ejerce sobre la sensibilidad —es decir, una visión teórica desde arriba—, partirá en gran medida de un análisis desde abajo, desde la relación entre el individuo y la nueva cultura material producto de la industrialización. Concretamente me centraré en el ámbito del comercio y de la cultura del ocio, con el objeto de explorar de qué modo en ambos contextos se crean unas condiciones específicas para la sensibilidad que conducen a los efectos señalados. Tras un apunte contextual relativo al nuevo paisaje sensorial de la ciudad moderna pasaré a referirme a los efectos de placer que esta genera en los dos contextos apuntados: los grandes almacenes y la cultura del ocio, para posteriormente centrarme en los efectos de malestar.

Aspectos contextuales: el paisaje sensorial de la metrópolis moderna

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, las ciudades europeas se espectacularizan en dimensiones y apariencia. París y Londres pugnan por convertirse en capitales de la modernidad. En París, durante el Segundo Imperio, la reforma haussmanniana (1853-1868) impone 300 km de avenidas rectilíneas sobre la villa medieval, en un proceso de planificación y renovación urbana que se reproducirá en otras ciudades europeas y latinoamericanas. Las medidas higienistas imperantes introducen sistemas de alcantarillado así como un mobiliario urbano específico. Los medios de transporte públicos dan cuenta de la ampliación de la extensión urbana. En París se encargan de ello las compañías de ómnibus, hasta la llegada del tranvía en 1870, que en 1900 se complementa con el servicio de metro. Contribuye a esta renovación la aparición de la luz de gas, que al final de siglo se sustituirá por luz eléctrica.

Producto de esta renovación urbana se desarrollan los ensanches, que albergan edificios de nueva construcción adaptados a la populosa ciudad moderna, como estaciones de ferrocarril, bancos y mercados. En relación con estos últimos, su surgimiento se integra en la formalización de los espacios dedicados al comercio, de modo que los puestos de carácter ambulante pasan a ser progresivamente sustituidos por espacios fijos. En París es el caso del gran mercado central de Les Halles. Los mercados, sustitutos de los puestos de venta

itinerantes, contribuyen a transformar el paisaje sensorial de la ciudad introduciendo un nuevo espacio formalizado en lo visual y más aséptico en lo olfativo, acorde con las medidas higienistas y en la línea del proceso de desodorización que la ciudad emprende a partir de mediados del XVIII, según el cual el hedor pasa a convertirse en sinónimo de insalubridad.⁵ Los estímulos —visuales, olfativos, sonoros— asociados a la materia orgánica quedan así encerrados en el interior de los mercados, como retratan los cuadros de Victor Gabriel Gilbert, especialista en la representación de este tipo de espacios. En todo caso, la ciudad se libera así en buena medida de los estímulos olfativos y sonoros propios de la venta de productos perecederos. En cuanto al paisaje sonoro, las consignas de viva voz (*cris*) asociadas al comercio ambulante heredadas del medievo tienden a ser reprimidas, tanto por la propia dinámica de las nuevas infraestructuras comerciales —como espacios de venta formalizados— como por instrumentos legislativos. En general, en el paso de los siglos XIX al XX sobreviene un cambio en la actitud hacia el sonido: al tiempo que en la ciudad se introducen nuevos sonidos —asociados a los automóviles, a sus motores y a sus cláxones— se produce un descenso del umbral de intolerancia hacia aquel.⁶

Nuevos regímenes de placer urbano

La cultura del consumo

El modo de venta al público de productos manufacturados presenta una transformación paralela a la que experimentan los productos

⁵ Respecto al proceso de desodorización en la ciudad moderna, véase el clásico: CORBIN, Alain (2008 [1982]). *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social XVIII^e-XIX^e siècles*. París: Flammarion.

⁶ Véase al respecto del sonido: CORBIN, Alain (2019 [2016]). *Historia del silencio. Del Romanticismo a nuestros días*. Barcelona: Acantilado, pág. 72; y BOUTIN, Aimée (2015). *City of noise. Sound and nineteenth-century Paris*. Champaign: University of Illinois Press. Para una historia cultural de los sentidos en el siglo XIX, véase: CLASSEN, Constance (ed.) (2014). *A cultural history of the senses. In the age of Empire*. Londres: Bloomsbury; en particular, para la cuestión que nos ocupa, véase el capítulo 1, de Kate FLINT, «The social life of the senses: the

perecederos. Frente al comercio informal, el bazar especializado introduce novedades como los precios fijos, nuevas fórmulas de crédito y los escaparates, de tal modo que la tienda burguesa se convierte en uno de los símbolos de la modernidad.⁷ Como evolución de esta y de la galería comercial, la tipología de los grandes almacenes constituye un espacio clave en el proceso de espectacularización de la ciudad, cuyo desarrollo coincide con el auge de la economía capitalista a partir de 1848.⁸

En efecto, desde mediados del siglo XIX, los grandes almacenes se convierten en espacios innovadores en la incorporación de técnicas de *marketing*. En ellos se desarrollan estrategias de venta que asientan el comercio moderno, por ejemplo, el catálogo de venta a distancia, los períodos de rebajas o el reparto de producto a domicilio, de modo que podemos entender estos espacios como laboratorios de ensayo del *marketing* capitalista. El estudio de los mecanismos empleados en ellos me ha permitido identificar dos fórmulas movilizadoras de la sensorialidad para favorecer la venta: la creación de una atmósfera favorable a la compraventa, por un lado, y, por otro, el establecimiento de una nueva relación con el producto.

Veamos en qué consistía esa atmósfera en favor de la venta basada en el componente sensorial. Pongamos el ejemplo de un gran almacén icónico: el parisino Bon Marché, ubicado en la calle Sèvres del distrito VII de París, cuyas obras de construcción se iniciaron en 1869 y que llegó a convertirse en el de mayor superficie hasta el advenimiento de la Primera Guerra Mundial. El interior estaba distribuido en torno a un espacio central al que daban las galerías de los pisos superiores como logias de un teatro. Destacaba por su amplitud y por la luminosidad proporcionada mediante luz cenital. En horario vespertino estaba iluminado por lámparas de araña que, junto con la de-

assaults and seductions of modernity», págs. 25-45, y el capítulo 2, de Alain CORBIN, «Urban sensations: the shifting sensescape of the city», págs. 47-67.

⁷ CRUZ VALENCIANO, Jesús (2014). *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid: Siglo Veintiuno, pág. 205.

⁸ HAZEL HAHN, Haejeong (2009). *Scenes of Parisian modernity: Culture and consumption in the nineteenth century*. Nueva York: Palgrave Macmillan.



coración de las paredes a base de cascadas de seda y las escalinatas, ofrecían un aspecto majestuoso.

Cada uno de los elementos del interior de los grandes almacenes formaba parte de una puesta en escena pensada para crear un ambiente mágico y encandilador. El interior abierto al público se configura en una atmósfera, en el sentido propuesto por el sociólogo Georg Simmel como parte de su teoría de la percepción: un conjunto de capas de lo sensible que conforman un campo de fuerza sinestésico donde los cinco sentidos se ven interpelados.⁹ Esto convierte a los grandes almacenes en polos de atracción en el interior de la ciudad que tienen que singularizarse ante otros comercios del mismo tipo.

Imagen del interior del Bon Marché, 1878. Fuente: Bibliothèque Nationale de France VA-270 (J)-FOL. Imagen H50954.

⁹ CARNEVALI, Barbara (2016). «Aisthesis et estime sociale. Simmel et la dimension esthétique de la reconnaissance». *Terrains/Théories*, núm. 4. Dossier «Théories de l'estime social», pág. 7.

A ello contribuían el juego con las gamas de tonalidades, la disposición escenográfica de los objetos y la ambientación perfumada, lo cual contrasta con las condiciones de empleo de los trabajadores de la casa —mujeres en buena medida—; convivía aquí el hedonismo del cliente, que disponía asimismo de salón de lectura y sala de bufé, con la disciplina férrea del trabajador. A partir de 1870 el acabado de los productos que se vendían era tan deslumbrante que ellos mismos ejercían de suntuosa decoración del espacio de venta: las alfombras cuelgan de las balconadas, los tejidos visten las paredes, se hacen guirnaldas con bolsos femeninos.¹⁰ Estos ejemplos revelan que se da entidad a la puesta en escena como elemento favorecedor de la venta, lo cual va acompañado de la aparición de una nueva profesión: el *étalagiste*, la persona encargada de montar los escaparates y la decoración interior. La vista al público de los productos ya no es únicamente consecuencia del almacenaje, por acumulación, tal como en los antiguos gabinetes de curiosidades y los museos, de los que recoge el empleo de la vitrina, sino que ahora la mercancía se presenta según el criterio de la espectacularidad.¹¹

A todos los objetos que desde el origen de los grandes almacenes se iban añadiendo como productos de venta en ellos se suma uno: el vestido confeccionado (*ready-to-wear*) alternativa al traje a medida

¹⁰ MARREY, Bernard (1979). *Les grands magasins des origines à 1939*. París: Picard, pág. 98.

¹¹ En relación con las vitrinas de los grandes almacenes, y a partir del caso de las de Berlín, la historiadora Christina Wessely apunta a la idea de la exposición ordenada como contrarresto al caos de la ciudad moderna. Recogido en: HOCHADEL, Oliver (2020). «Looking east. Gustave Loisel and the networks of exchange between zoological gardens before 1914». En: GANTNER, Eszter; HEIN-KIRCHER, Heidi; HOCHADEL, Olivier (eds.), *Interurban knowledge exchange in Southern and Eastern Europe, 1870-1950*. Londres: Routledge. Sobre la exposición de productos en el comercio véanse también: LASC, Anca I.; LARA-BETANCOURT, Patricia; PETTY, Margaret Maile (eds.) (2018). *Architectures of display. Department stores and modern retail*. Nueva York: Routledge; CROSSICK, Geoffrey; JAUMAIN, Serge (eds.) (1999). *Cathedrals of consumption. The European department store, 1850-1939*. Aldershot: Ashgate; TIERSTEN, Lisa (2001). *Marianne in the market. Envisioning consumer society in fin-de-siècle France*. Berkeley: University of California Press.

heredero del sistema gremial y al de segunda mano.¹² El vestido confeccionado forma parte de esos objetos cuyo acabado ejerce de elemento decorativo. La estetización de la prenda de ropa hace que el espacio comercial quede asimilado a un museo, a una sala de exposición; de hecho, el propio término «exposición» se empleaba para hablar de las muestras de objetos que se presentaban en los interiores comerciales para ocasiones puntuales. Era el caso de las exposiciones de *étrennes*, que se realizaban con motivo de los regalos de año nuevo.

Sin duda, si algo acentúa la dimensión puramente estética de la compra de vestimenta es la moda, que en el siglo XIX ya cambia por décadas y refuerza una concepción del producto alejada de la necesidad y vinculada a cuestiones de gusto y refinamiento. Como consecuencia de ello, Simmel señala a principios del siglo pasado una dinámica de «ansia de novedad», lo cual implica un «embotamiento de la sensibilidad» como característica contemporánea.¹³ La moda contribuye a la constante renovación y saturación de los estímulos, y se sitúa en los orígenes de la cultura de la sobreestimulación.

Si bien, por un lado, la creación de una atmósfera sinestésica se constituye en un modo a través del cual la sensorialidad favorece la venta, el otro mecanismo es el de la nueva relación físico-sensorial que se establece con el producto en el espacio comercial. Con anterioridad, el producto se ofrecía únicamente a demanda; ahora, en cambio, se puede tocar, manosear, probar, lo cual es posibilitado por la exposición del género, el *open display*, que permite a las clientas probarse, por ejemplo, los guantes que se exhiben en los expositores. Esto pone en juego el sentido del tacto, considerado tradicionalmente desde la estética un sentido animal frente al oído y, sobre todo, frente a la vista, los sentidos teóricos e instructivos por excelencia. El tacto, desechado del museo y la sala de exposiciones, permite a los clientes de grandes almacenes un contacto físico directo con los productos,

¹² MILLER, Michael B. (1981). *The Bon Marché. Bourgeois culture and the department store, 1869-1920*. Londres-Boston-Sídney: George Allen and Unwin, pág. 35.

¹³ SIMMEL, Georg (2014 [1905]). *Filosofía de la moda*. Madrid: Casimiro, pág. 44.

lo cual despierta deseos fetichistas. El objetivo de Aristide Boucicaut, fundador del Bon Marché, era que, una vez probados los guantes, las clientas no se quisieran desprender de ellos, lo cual conduciría inevitablemente a la compra.¹⁴ Lo que no entraba en sus planes era que esta estrategia condujese también a toda una plaga cleptomaniaca.

Émile Zola presenta en su novela *El paraíso de las damas* (*Au bonheur des dames*, 1883) diversos episodios de cleptomanía. Es más, establece incluso una clasificación de ladronas: las mecheras profesionales, las maniáticas —«que padecían una perversión del deseo, un nuevo tipo de neurosis»— y las mujeres encintas, especializadas en determinados robos.¹⁵ La cleptomanía llegó incluso a medicalizarse y fue objeto de estudio científico. De este modo, el robo no se entiende tanto como delito sino como una enfermedad cuyas características, por otra parte, evolucionan desde finales del siglo XIX hasta entrado el siglo XX.¹⁶ Así, el doctor Dubuisson, en su tratado *Les voleuses de grands magasins* (1902), se refiere a la singularidad de la práctica, que reposa en la frecuencia del acto y la particularidad de las circunstancias que lo rodean.¹⁷ Entre estas se encuentran, por un lado, la falta de móvil aparente y, por otro, el hecho de que las mujeres *magasinistas* fuesen de condición acomodada; el doctor no tiene en cuenta hasta qué punto esas mujeres tenían autonomía en la

¹⁴ Acerca de la subjetividad femenina en los grandes almacenes británicos y cómo esta aparece ligada a cuestiones de deseo y control mental, véase el trabajo de Krista Lysack, realizado en el ámbito de los estudios literarios: LYSACK, Krista (2008). *Come buy, come buy. Shopping and the culture of consumption in Victorian women's writing*. Ohio: Ohio University Press.

¹⁵ ZOLA, Émile (2016 [1883]). *El paraíso de las damas*. Barcelona: Alba, pág. 384.

¹⁶ En un primer momento se consideró la cleptomanía como una enfermedad exclusivamente femenina, y las teorías freudianas hicieron una lectura de esta práctica como producto del inconsciente, ligada a la compensación de frustraciones emocionales. En la década de 1920 la cleptomanía deja de entenderse como una enfermedad, para pasar a ser vista como una neurosis orientada a la búsqueda de una gratificación. A mediados del siglo XX ya se considera únicamente como un conjunto de síntomas en lugar de una enfermedad. ABELSON, Elaine S. (1989). *When ladies go a-thieving. Middle-class shoplifters in the Victorian department store*. Nueva York: Oxford University Press, págs. 197-207.

¹⁷ DUBUISSON, Paul (1902). *Les voleuses de grands magasins*. Lyon: A. Storgk.

administración de la economía familiar.¹⁸ La dificultad para explicar este tipo de hurto contribuye a que sea pensado como una patología. La cleptomanía se vincula con la psicología y fisiología femeninas, con los ciclos irregulares de menstruación, con el embarazo y la menopausia. Años después del texto de Zola, Dubuisson plantea una triple categorización alternativa de mujeres *magasinistas*: las monomanías vinculadas a daños cerebrales (parálisis, demencia), las vinculadas al agotamiento físico y moral (neurastenia, mujeres con debilidad mental) y también a las mujeres histéricas y, por último, aquellas que presentan características fisiológicas ligadas al sexo (menstruación, embarazo, menopausia) incidentes en el sistema nervioso y el cerebro.¹⁹

De este modo, Dubuisson define la práctica como propia de «mujeres a quienes alguna enfermedad o afección cerebral pone en la incapacidad de resistir a las sugerencias perniciosas del gran almacén y que son como empujadas fatalmente al robo».²⁰ Es más, llega a en-

¹⁸ En su magnífica historia del bolsillo extraíble, Burman y Fennetaux ponen de manifiesto cómo este objeto revela la búsqueda de autonomía por parte de mujeres de todas las clases sociales, a la hora de llevar consigo y sin ser vistas objetos preciados: linimentos, té, tabaco, utensilios para la costura, dinero, recibos de los prestamistas. Se emplearon desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX, cuando se empiezan a sustituir por bolsillos incorporados en los vestidos. Este objeto contribuye así a forjar una individualidad de la que las mujeres son privadas socialmente. BURMAN, Barbara; FENNETAUX, Ariane (2019). *The pocket: a hidden history of women's life, 1660-1900*. New Haven / Londres: Yale University Press.

¹⁹ Dubuisson (1902), *Les voleuses...*, *op. cit.*, págs. 57-58. Las neurosis fueron muy comunes en el último tercio del siglo XIX; aglutinaban antiguas dolencias ligadas a estados de melancolía, hipocondría o histeria que en este momento pasaron a vincularse al sistema nervioso. La histeria, particularmente, estaba asociada al cuerpo femenino desde su propia etimología (procede del término griego *hystéra*, que designa al útero). Véase, entre la amplia bibliografía dedicada al tema de las enfermedades nerviosas decimonónicas en el ámbito de las humanidades médicas: DRINKA, George Frederick (1984). *The birth of neurosis. Myth, malady, and the Victorians*. Nueva York: Simon and Schuster; y LOGAN, Peter Melville (1997). *Nerves and narratives. A cultural history of hysteria in nineteenth century British prose*. Berkeley: University of California Press.

²⁰ «[...] femmes que quelque infirmité ou quelque maladie cérébrale met dans l'incapacité de résister aux suggestions pernicieuses du grand magasin

marcarla en un tipo de degeneración, siguiendo la conceptualización establecida por Bénédict Morel, que permitía dotar de entidad clínica al pesimismo antropológico que pesaba sobre la cultura y la sociedad contemporáneas.²¹

Sin embargo, la naturaleza de la mujer no es lo único a lo que se achaca la responsabilidad del robo. Zola relata en su novela cómo los propios empleados de los almacenes estaban compinchados con las clientas para facilitar el hurto, del que ambas partes se benefician. E incluso se acusa a los grandes almacenes de ser responsables del robo, afirmando que la manera en que se presentan los productos «suscita el apetito del robo».²² Así, el propio doctor Dubuisson declara que «es imposible pasar algunas horas dentro de uno de estos establecimientos monstruosos [...] sin sentir una sensación particular de irritación, de laxitud física, de aturdimiento. La vista, el oído, el olfato, es decir, los más delicados de nuestros sentidos, se cansan rápidamente en medio de esta multitud bulliciosa, ruidosa, maloliente», lo que nos habla del impacto que en la época ejercían estos espacios sobre la sensibilidad.²³

Según esto, dos fuerzas se conjugarían en el robo: la fisiología femenina —la «locura de ovarios»— y el papel seductor del gran alma-

et qui sont comme poussées fatalement au vol». Dubuisson (1902), *Les voleuses...*, *op. cit.*, pág. 46.

²¹ La formulación en 1857 de la teoría de la degeneración en la especie humana por parte de Bénédict A. Morel (1809-1873) en su *Traité des dégénérescences* constituyó el pistoletazo de salida de su difusión en Europa. Véase: CAMPOS MARÍN, Ricardo; MARTÍNEZ PÉREZ, José; HUERTAS GARCÍA-ALEJO, Rafael (2000). *Los ilegales de la naturaleza: medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pág. XI.

²² Dubuisson (1902), *Les voleuses...*, *op. cit.*, pág. 35.

²³ «Il est impossible de passer quelques heures dans l'un de ces établissements monstrueux —fût-on le plus solidement constitué du monde— sans y éprouver une sensation toute particulière d'énervement, de lassitude physique, d'étourdissement. La vue, l'ouïe, l'odorat, c'est-à-dire les plus délicats de nos sens, se fatiguent rapidement au milieu de cette foule grouillante, bruyante, odorante». Las traducciones son de la autora. Dubuisson (1902), *Les voleuses...*, *op. cit.*, pág. 187.

cén —la «borrachera de los sentidos»—.²⁴ El papel tentador del gran almacén sería tal que llegará a plantearse la cuestión de si la ladrona de grandes almacenes es realmente culpable de sus actos. Dubuissou concluye que es igual de culpable la víctima que el delincuente, «la mujer roba, pero es el comercio el que la empuja a robar», justificación reveladora de la fascinación que estos espacios despertaban.²⁵

De este modo, en la segunda mitad del siglo XIX, dentro de las dinámicas de mercado capitalista regidas por la moda y donde la compra deja de estar movida por criterios de supervivencia, la apelación a los sentidos se vuelve más que pertinente. Frente al criterio racional del discurso, la sensibilidad ejerce de intermediaria entre los deseos y los nuevos productos, con lo que, en un sentido amplio, la venta se ajusta a la transitoriedad propia de la experiencia moderna y, en cierto modo, el criterio estético se vuelve cotidiano.

Ocio urbano

En el momento en que la compra adquiere este carácter hedonista acaba integrándose en el ámbito del ocio. El entretenimiento es intrínseco a las sociedades industrializadas, las cuales, frente a las sociedades rurales, establecen la división del tiempo entre trabajo y vida.²⁶ Con la modernidad, la ciudad se convierte en espacio privilegiado para disfrute del ocio, particularmente de la clase burguesa. Junto con las artes escénicas y las celebraciones tradicionales —especialmente enraizadas en la Europa católica— aparecen nuevas formas de consumo que convierten la ciudad en el espacio de lo espectacular. Es el caso de entretenimientos tan singulares como la visita morbosa a los cadáveres en la morgue o la aparición de los primeros museos de cera.²⁷

²⁴ MORENO SEGARRA, Nacho (2017). *Ladronas victorianas. Cleptomanía y género en el origen de los grandes almacenes*. Madrid: Antipersona, pág. 73.

²⁵ «La femme vole, mais c'est le magasin qui la pousse à voler». Dubuissou (1902), *Les voleuses...*, *op. cit.*, pág. 223.

²⁶ THOMPSON, Edward Palmer (1967). «Time, work-discipline, and industrial capitalism». *Past & Present*, núm. 38 (diciembre), pág. 90.

²⁷ La dimensión espectacular de la ciudad en los inicios de la cultura de masas ha sido estudiada por SCHWARTZ, Vanessa R. (1998). *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris*. Berkeley: University of California Press.

La emergencia de la cultura del ocio se puede valorar a través de las exposiciones universales, que a finales de siglo acaban convirtiéndose en espacios de acogida de la cultura del ocio. El cambio de orientación que experimentan a lo largo de la segunda mitad del XIX —de eventos destinados principalmente a la industria y al comercio a acontecimientos orientados al ocio— nos permite entender la importancia que este adquiere según avanza el siglo, como ejemplo de una «cultura urbana del entretenimiento», un proceso de democratización del placer conducido por la clase burguesa.²⁸ Las exposiciones universales se presentan, así, como incipientes parques de atracciones, unos espacios que, a su vez, empiezan a concebirse como autónomos en torno al cambio de siglo.²⁹ De hecho, la palabra «atracción» para designar cada uno de los dispositivos circulaba ya en la época con el mismo significado que hoy le atribuimos; el término concentra la fascinación producida por el ocio. Estos nuevos espacios destinados al entretenimiento introducen nuevos regímenes de placer en un momento de auge de la industria del ocio.³⁰

Centrémonos en uno de los géneros de atracción que más éxito cosechó a lo largo del siglo XIX y que pobló también las zonas de recreo de las exposiciones universales: los panoramas, por los que se estima que a lo largo del siglo XIX pasaron casi cien millones de

²⁸ Véase: CSERGO, Julia (1995). «Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIX^e – début XX^e siècle». En: CORBIN, Alain (ed.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*. París: Aubier, págs. 128, 146.

²⁹ Este es el caso de los conocidos como Lunaparks. Véase: LANQUAR, Robert (1991). *Les parcs de loisirs*. París: Presses Universitaires de France, pág. 10.

³⁰ El establecimiento de nuevos regímenes de placer vinculados a los parques de atracciones es planteado por: SASTRE-JUAN, Jaume; VALENTINES-ÁLVAREZ, Jaume (2016). «Technological fun. The politics and geographies of amusement parks». En: HOCHADEL, Olivier; NIETO-GALAN, Agustí (eds.), *Barcelona: an urban history of science and modernity, 1888-1929*. Nueva York: Routledge, págs. 92-112. En relación con los parques de atracciones de Barcelona en la sierra de Collserola y la colina de Montjuïc, Sastre y Valentines desvelan aquí que no solo deben abordarse como espacios autónomos de entretenimiento, sino que además el nuevo régimen de placer que introducen vehicula discursos ideológicos vinculados al higienismo, la gestión del conocimiento científico, la planificación urbanística o el progreso tecnológico.



Panorama de la batalla de Waterloo. Waterloo, Bélgica. Fuente: fotografías de la autora.

personas.³¹ De todas las atracciones existentes en la época me centro en esta porque el cambio de papel otorgado a los sentidos resulta clave en la evolución del género panorama a lo largo del siglo. Los panoramas consistían en enormes rotondas —algunas de más de 6.000 m²— en cuyo perímetro interior, en 360 grados, se disponían telas que generaban entornos envolventes en la totalidad del campo de visión del público. Los espectadores quedaban así herméticamente rodeados por paisajes agrestes, vistas de ciudades o escenas bélicas.

Si el panorama rotonda se había presentado inicialmente vinculado al sentido de la vista, como un cuadro gigante que ocupaba la totalidad del campo visual del espectador, este género evoluciona de forma que a lo largo del siglo xx incorpora el movimiento de las telas —artificio empleado, por ejemplo, para simular viajes en tren—. Pos-

³¹ Cifra recogida en: GRAU, Oliver (1999). «*The panorama: history of a mass medium* by Stephan Oettermann (review)». *Leonardo*, vol. 32, núm. 2, pág. 143.

teriormente introduce el movimiento de la plataforma —e incorpora así el sentido háptico— y a finales del siglo XIX se convierte en una atracción inmersiva que, para cumplir su función de simulación realista, apela a los cinco sentidos. Esto aparece ejemplificado por el *mareorama*, una atracción que se presentó en la Exposición Universal de París de 1900 y cuyo propósito era simular un viaje en barco por el mar Mediterráneo. Ubicada en la esquina noroeste del Champ de Mars frente al Sena, consistía en una estructura en forma de barco gigante con capacidad para 1.500 personas. El mecanismo de pistones hidráulicos sobre el que se situaba la estructura permitía imitar el balanceo de las mareas —de ahí el nombre—, lo que producía sus consecuentes episodios de mareos y vómitos entre el público. En torno a ella, a través de un sistema de poleas, se desplegaban lienzos —de 1 km de largo por 13 m de alto— en los que aparecían representadas las vistas de diferentes escalas del pasaje: Susa en Túnez, Venecia, Nápoles y Estambul. Al mismo tiempo, una orquesta interpretaba música sinfónica inspirada en el folclore de cada uno de los países mientras la tripulación vaporizaba esencias marinas, de modo que mediante la apelación a los cinco sentidos se generaba la ilusión del viaje.³²

El panorama multisensorial supone así un paso fundamental en la génesis de experiencias simuladas: el momento en que al espectador —del cuadro expandido que es el panorama— se lo dota de corporeidad y se empieza a concebir su presencia más allá de un ojo abstracto; un ser con cuerpo y sensibilidad, ambos fundamentales en la génesis de la simulación.

A su vez, el género del panorama ejemplifica los mecanismos de obsolescencia propios del capitalismo y cómo este se sustenta sobre una dinámica de fabricación de productos tecnológicamente cada vez más sofisticados que sustituyen a los anteriores, que van quedando

³² Para más información e imágenes acerca de esta atracción consúltense mis artículos: «Beyond the visual: panoramatic attractions in the 1900 World's fair». *Visual Studies*, vol. 32, núm. 4 (2017), págs. 359-370. DOI: 10.1080/1472586X.2017.1288071; y «1900 world's fair or the attraction of the senses: the case of the *Maréorama*». *The Senses and Society*, vol. 10, núm. 1 (primavera de 2015), págs. 39-51. DOI: 10.2752/174589315X14161614601600.

do caducos. Estos objetos contribuyen también a modelar la sensibilidad del individuo moderno, empujando los límites del simulacro un poco más lejos.

Malestar en la metrópolis moderna

Como apuntaba, el tiempo de ocio pasa a formar parte del sistema y a ser contemplado por oposición al tiempo de trabajo, pero a la vez en relación con él. A partir de la implantación del capitalismo, el tiempo, que con anterioridad adoptaba variadas y múltiples formas, se encaja en la dicotomía entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio. Y su experiencia, previamente definida por fenómenos naturales y, por tanto, variable, queda marcada por la conciencia del reloj y la disciplina temporal propia de la producción capitalista exigida por la sincronización de la producción. En las sociedades del capitalismo maduro el tiempo de ocio ha de ser en buena medida justificado como tiempo de consumo o en cualquier sentido de utilidad. Incluso una actividad que pudiera parecer puramente placentera como era el disfrute de balnearios, tan común entre las clases altas decimonónicas, responde a un ocio racionalizado y productivo. En este sentido tenemos que entenderlos como lugares donde el tiempo y las actividades están regulados y ordenados, regidos por una justificación médica; espacios propicios para las acciones de negocios y alianzas familiares que podían conducir a la movilidad social.³³ El ocio se ha convertido en una actividad disciplinada y productiva.

En el caso de los panoramas, la justificación de su pertinencia —en un evento plagado de panoramas como la Exposición Universal de 1900— venía dada, precisamente, por la instrucción que proporcionaban, de modo que se insertaban en ese nuevo régimen de placer propio de la modernidad que fusiona ciencia y entretenimiento. Sin embargo, presuponiendo su papel educativo, pronto empiezan a aparecer críticas a ellos, a sus excesos. Así, por ejemplo, a propósito de esta misma Exposición, el crítico Frédéric Passy sentencia: «Des-

³³ MACKAMAN, Douglas Peter (1998). *Leisure settings: bourgeois culture, medicine, and the spa in modern France*. Chicago: University of Chicago Press.



Tarjeta postal de la noria («Grande roue») de la Exposición Universal de 1900. Fuente: Archive Historique de la Ville de Paris. Documents éphémères. Exposition universelle de 1900.

de el punto de vista de la instrucción que se nos promete, por tanto, estos inmensos panoramas han resultado ser demasiado grandes, contienen demasiadas cosas y, a menos que se posea todo el tiempo del mundo así como piernas y ojos infatigables, conocimientos enciclopédicos y una memoria sin fallas, o uno se ciña estrictamente al ámbito de una o dos especialidades, resulta casi imposible recorrerlos de forma real»³⁴. En la misma línea se sitúa el periodista de tendencia anarquista Émile Gautier, quien afirma que estos objetos, más que instruir, «hipnotizan a las masas».³⁵

Más allá de la eficacia instructiva de los panoramas y sin movernos del contexto de esta misma exposición universal, empiezan a aparecer discursos que llegan a advertir de la peligrosidad de algunas atracciones. Es el caso de los discursos que suscitó una atracción aparentemente inocente como la noria. Si bien no se trataba de la primera noria construida —existía ya la pionera noria de Chicago de 1893—, París no tuvo su noria hasta esta

misma Exposición de 1900, ubicada en la avenida de Suffren, en la esquina suroeste del Champ de Mars.

La prensa de la época se hizo eco de cómo tras una apariencia de diversión esta atracción escondía «ataques de nervios y trastornos cerebrales», y evocaba con nostalgia el «columpio que inspiró a Watteau

³⁴ «Au point de vue de l'instruction que l'on s'en promet, enfin, ces immenses panoramas sont devenus trop vastes, contiennent trop de choses, et, à moins de posséder, avec l'entière liberté de son temps, des jambes et des yeux infatigables, des connaissances encyclopédiques, une mémoire sans défaillance, ou de se renfermer rigoureusement dans le cercle d'une ou de deux spécialités, il est devenu presque impossible de les parcourir avec un profit réel et durable». PASSY, Frédéric (1899). «L'Exposition de 1900». *La Grande Revue de l'Exposition*. Suplemento ilustrado de la *Revue des Revues*, núm. 1, noviembre, págs. 1-5.

³⁵ GAUTIER, Émile (1899). «La science en 1900». *La Grande Revue de l'Exposition*. Suplemento ilustrado de la *Revue des Revues*, núm. 2, diciembre, pág. 37.

y que bastó para divertir a tantas generaciones». ³⁶ El autor de esta crónica incendiaria, que firma únicamente con la inicial «F.», argumenta que el ocio busca cada vez emociones más intensas. Si a finales del XVIII el suave balanceo del columpio proporcionaba un placer agradable, ahora se vuelve insatisfactorio. Para generar ese mismo placer se precisan sensaciones más fuertes, planteamiento que debemos entender en el marco de un paradigma evolucionista, en auge durante la segunda mitad de siglo.

Ante la saturación de estímulos, tanto en cantidad como en intensidad, el cuerpo humano reacciona. Por un lado, lo hace a través de una recepción problemática, con un déficit de atención. Georg Simmel se refiere ya en su época al problema de la atención, una cuestión que a finales de siglo interesó a diferentes sectores de la sociedad, tanto a psicólogos como a representantes de instituciones que veían cómo los «despistes» de obreros en las fábricas costaban la vida a los trabajadores. El problema de la atención es identificado por Simmel como producto del exceso de estímulos que conducen a una falta de esta. Casi un siglo después, en la década de 1990, el historiador Jonathan Crary propone un giro en la concepción respecto a este problema de la atención. Crary apunta que lo que sucede en el XIX no es un déficit en la atención derivado del exceso de estímulos, por lo que no se trata de una patología, sino que el propio concepto de atención hay que entenderlo dentro de una estructura histórica marcada por las condiciones propias de la modernidad mecanizada. El concepto de atención nace ligado a un modelo específico de conducta, el propio de la lógica capitalista que reclama continuamente la atención del consumidor. ³⁷

Pero si bien la hiperestimulación genera un nuevo tipo de recepción —marcada por experiencias de fragmentación, conmoción y dispersión— ³⁸ también provoca nuevas patologías. Aparecen así a finales del XIX afecciones como la neurastenia, producto de un supuesto

³⁶ «Au jour le jour. Le supplice de la roue». *Le Soleil*, 9 de octubre de 1898. Firmado «F». Recogido en Archive Historique de la Ville de Paris. Documents éphémères. Exposition universelle de 1900.

³⁷ CRARY, Jonathan (2008 [1999]). «La modernidad y el problema de la atención». *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, págs. 21-83.

³⁸ *Ibidem*, pág. 11.

exceso de demanda del cerebro. La fatiga mental y su extensión en la neurastenia —literalmente «debilidad nerviosa»— se consideraban signo de una sensibilidad excesiva producto de un agotamiento nervioso derivado del intenso ritmo de la vida moderna; una enfermedad cuyos síntomas eran similares a lo que hoy en día enmarcaríamos bajo la denominación de «síndrome de fatiga crónica». La enfermedad de la neurastenia, que permitió otorgar entidad clínica a la fatiga patológica, experimenta gran auge en Europa, pero también en América y en el sudeste asiático a partir de 1880.

Lo interesante de esta enfermedad es que su origen no se situaba únicamente en la biología sino que podía generarla la cultura, como resultado de los estímulos de la gran ciudad, de las pautas de comportamiento modernas o de las nuevas condiciones laborales; de ahí que en la época pasase a ser considerada una de las enfermedades de la modernidad. El médico Luis Simarro, primer catedrático de psicología experimental de la universidad española, planteaba que «la fatiga, la neurastenia, el agotamiento y la degeneración son grados sucesivos de un mismo proceso fisiológico».³⁹ La neurastenia se convirtió así en un símbolo de la modernidad, tanto de sus logros como de sus consecuencias dañinas, cuyo último estadio era la degeneración social. De ahí que, en la línea de su pensamiento regeneracionista, Simarro enmarcase buena parte de sus discursos médicos en una acción dirigida al progreso social, a través de la educación (colonias escolares, higiene escolar), la única vía que concibe para hacer avanzar la sociedad y el antídoto natural a la degeneración.⁴⁰ La neurastenia, como la cleptomanía, resulta así una enfermedad específicamente moderna; ambas son producto de las nuevas condiciones materiales surgidas de la modernidad capitalista.

³⁹ SIMARRO, LUIS (1889). «El exceso de trabajo mental en la enseñanza». *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, núm. 288, 15 de febrero, pág. 39.

⁴⁰ Cfr. KAPLAN, Temma E. (1969). *Luis Simarro and the development of science and politics in Spain, 1868-1917*. Tesis doctoral (Harvard University), pág. 146. Sobre la neurastenia en el ámbito hispano y la figura de Luis Simarro, véase mi artículo: «Los discursos en torno a la sensorialidad en el fin de siglo: Luis Simarro y su lectura holística del ser humano, entre lo individual y lo colectivo». *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 94, núm. 7 (2017), págs. 1127-1144. DOI: 10.1080/14753820.2017.131708.

Hemos asistido a cómo afectaron a la experiencia sensible algunas de las transformaciones de la ciudad moderna, a través del ejemplo de los grandes almacenes y la cultura del ocio. Frente al honor, el parentesco y la moral religiosa, que habían regido las relaciones humanas en el Antiguo Régimen, la modernidad introduce una nueva forma de relación social por medio del consumo, marcado por una economía de los deseos. La compra deja de estar regida por criterios de supervivencia, de modo que responde más a la seducción del producto que al criterio racional de la necesidad. Este nuevo paradigma encaja con un presentismo que aspira iniciáticamente a la felicidad individual, que con la modernidad empieza a pensarse y a posicionarse en las expectativas del ser humano.⁴¹ En este contexto la sensorialidad pasa a ocupar un lugar central como intermediaria respecto a la democratización de una oferta de productos en constante transformación. Esta renovación afecta también, en el seno de la cultura del ocio, al género del panorama, pues se busca integrar el amplio abanico de la sensorialidad más allá del sentido de la vista. El panorama, en su evolución, modifica los límites del ilusionismo, empujando cada vez más lejos la capacidad realista. La cultura material modela así la sensibilidad, los límites de lo que el ojo considera real, del mismo modo que la moda tiende a modificar el gusto, los límites de lo que el ojo considera bello.

La otra cara de este proceso implica que el individuo queda sometido a dinámicas de hiperestimulación con derivación patológica que se empiezan a identificar a finales del siglo XIX. Hemos visto que

⁴¹ A este respecto, resulta significativa la introducción de la búsqueda de la felicidad en la Declaración de Independencia estadounidense (1776). Si bien está por hacerse una historia cultural de la felicidad, se pueden apuntar textos relativos a la historia de la idea o el concepto de felicidad: MCMAHON, Darrin M. (2006). *Happiness. A history*. Nueva York: Grove Press; WHITE, Nicholas (2006). *A brief history of happiness*. Oxford: Blackwell Publishing. O bien a la historia de la felicidad alternativa que propone Sara Ahmed, desde las infelices y otras figuras de los márgenes: AHMED, Sara (2019 [2010]). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra. A propósito de una historia cultural de la felicidad en el siglo XIX, está en curso el trabajo de Edward Brooker, cuyo proyecto de investigación puede leerse en: <https://emotionsblog.history.qmul.ac.uk/2017/10/meet-our-phd-students-ed-brooker/> (consulta: 6/2/2020).

la neurastenia se encuentra en el origen de discursos en torno a la degeneración de la especie. Hoy en día, superados estos discursos biologicistas pero recogiendo el testigo de los individuos decimonónicos como «recolectores de sensaciones», continúa siendo un desafío conjugar placer y malestar, que, en nuestro sistema capitalista, constituyen uno el reverso del otro.

MIRAR, SENTIR Y EXPERIMENTAR LA METRÓPOLIS A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA *AMATEUR*: EL CASO DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE 1929 EN BARCELONA

Núria F. Rius

Universidad Pompeu Fabra

Introducción

En este capítulo me propongo analizar los vasos comunicantes que se establecieron entre el diseño y la organización de la Exposición Internacional de 1929 en Barcelona y la práctica de la fotografía *amateur*, común y popular entre un sector de la ciudadanía barcelonesa en el período de entreguerras.

El objetivo de esta investigación es observar las posibilidades de análisis que permite el estudio de la fotografía *amateur* con relación a los juegos de identidad locales y nacionales que tuvieron lugar en Barcelona y Cataluña a caballo entre los siglos XIX y XX.

Las prácticas fotográficas *amateurs* han tendido a quedarse al margen de la historiografía al priorizarse el estudio de la fotografía profesional y artística, por entender estas últimas como las prácticas más legitimadas para elaborar saberes históricos y culturales. En este sentido, no faltan estudios dedicados a los fotógrafos profesionales que trabajaron en torno a la Exposición Internacional.¹ No sucede lo mismo con todos aquellos aficionados que acompañaron su visita al recinto expositivo de una intensa actividad fotográfica. Así lo demuestra la ubicuidad que presentan las imágenes fechadas en el año 1929

¹ Nos referimos, por ejemplo, a publicaciones como *Montjuïc 1915, primera mirada* (2007), *El registre fotogràfic de Montjuïc, 1915-1923. La metamorfosi d'una muntanya* (2008) o a los diferentes monográficos que se han dedicado a fotógrafos como Josep Brangulí, Alexandre Merletti, Lucien Roisin, Emili Godes, Josep Gaspar o Sebastià Jordi Vidal.

en la mayoría de los álbumes personales y los fondos fotográficos de muchas familias barcelonesas de clase acomodada. También, los centenares de clichés que se preservan en el Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya, una de las instituciones catalanistas estandarte de la época y caso de estudio sobre el que desarrollaré la investigación.

Intentaré argumentar dos tesis principales. La primera afirma que la transformación metropolitana de Barcelona en el primer cuarto del siglo XX, el diseño del conjunto arquitectónico y urbanístico de la exposición, y la práctica contemporánea de la fotografía *amateur* son dispositivos interrelacionados y, en parte, mutuamente dependientes. La segunda sostiene que la fotografía *amateur*, como pasatiempo de dedicación seria, conlleva fuertes implicaciones de autorrealización personal y de construcción de la identidad social y cultural. En consecuencia, su ejercicio trasciende lo personal y se convierte en una herramienta para reafirmar ideas hegemónicas de ciudad, de maneras de estar y sentirla, y de ser ciudadano en ella. Recurriré a herramientas conceptuales y teóricas procedentes de la sociología, los nuevos materialismos y el giro antropológico que ha caracterizado el estudio de lo fotográfico en los últimos años para argumentar dichas tesis.

La «Gran Barcelona» a través de la visualidad

La Exposición Internacional de 1929 fue una empresa económica y urbanística que se enmarca en el conjunto de iniciativas que se impulsaron en Barcelona desde finales del siglo XIX para adecuarla a la noción de ciudad moderna y metropolitana. De acuerdo con Ignasi Solà-Morales, la expansión de la antigua ciudad amurallada en el ensanche pronto dio paso a una nueva escala metropolitana, mediante la ocupación de todo el plan de Barcelona, la coordinación de los municipios existentes y el desarrollo de vías e infraestructuras de interconectividad. El proyecto de una «Gran Barcelona» contaba con el soporte de las clases dominantes y, según Solà-Morales, la Exposición Internacional operó como un instrumento nuclear de planificación urbana, así como una plataforma desde la que plantear el modelo no solo físico sino también ideológico de ciudad. La nueva y moderna

Barcelona respondía a una idea de ciudad de fuerte crecimiento industrial y económico en el Principado, motivo por el cual asumió un papel incuestionable de liderazgo y capitalidad.²

El foco en estas transformaciones entre 1914 y 1929 se justifica por el hecho de que la exposición de 1929 no es más que la culminación de todo este proceso de transformación urbanística de la ciudad. Podemos añadir también el de su visualidad, entendiendo esta como un dispositivo que se adquiere y que *dispone* a las personas a pensar y sentir(se) de un modo determinado.

Barcelona venía siendo sometida a cambios urbanísticos desde finales de 1700. No obstante, fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando la ciudad sobrepasó los estratos de Ciutat Vella, el Raval y la Barceloneta, no solo para desarrollar el plan del ensanche de Ildefons Cerdà, sino sobre todo con el fin de reordenarse y resignificarse en el ámbito social, tecnológico e histórico-simbólico. A comienzos de 1900, a pesar de que la ciudad se organiza desde un nuevo marco ideológico como es culturalmente el Noucentisme y, en su forma política, bajo la dirección de la Lliga Regionalista de Catalunya, continúan las transformaciones urbanísticas de Barcelona originarias del ochocientos. Sin embargo, ahora se despliegan según los principios del orden, la ciudad-jardín y el ocio, en un programa utópico con aspiraciones de renovación y modernidad que responde al mito de la ciudad como dicotomía de la ruralidad, y con el que nace el concepto moderno de municipalismo.³ Se impulsan nuevos espacios, como la plaza Cataluña, el zoológico, el Park Güell o el parque de atracciones del Tibidabo, en lo que es una articulación entre iniciativas municipales y privadas.

Tanto en las transformaciones de la segunda mitad del siglo XIX como en las que prosiguen hasta la celebración de la Exposición Internacional de 1929, solemos encontrar la interrelación entre ciudad mo-

² SOLÀ-MORALES, Ignasi (1976). «L'Exposició Internacional de Barcelona (1914-1929) com a instrument de política urbana». *Recerques*, núm. 6, pág. 138. Disponible en: www.raco.cat/index.php/Recerques/article/view/137537.

³ SABATÉ I CASELLAS, Ferran (2007). «Noucentisme: ciutat i salubritat (Barcelona 1900-1929)». *Gimbernat: Revista d'Història de la Medicina i de les Ciències de la Salut*, núm. 48, pág. 40.

derna y visualidad o lo que Scott McQuire ha conceptualizado como *media city*.⁴ Es decir, una ciudad que se conceptualiza y se organiza de acuerdo con la existencia de nuevas tecnologías no solo del transporte o de la producción material sino también de la visión, como es, en nuestro caso, la fotografía. Los nuevos lugares barceloneses son espacios pensados para una salud ciudadana, destinados a la familia y al ocio no conflictivo, así como para la formación de una ciudadanía visual, que contempla la ciudad, se maravilla y se emociona con ella.

El primer ejemplo claro lo encontramos ya en la construcción del monumento a Colón, erigido con motivo de la Exposición Universal de 1888. Un monumento que se impulsa con fines simbólicos y conmemorativos, pero también lúdicos, puesto que cuenta con una galería superior desde la que se podía contemplar un panorama de la ciudad: Montjuïc, las Ramblas y al fondo el ensanche, Ciutat Vella, Barceloneta y el puerto. Las fotografías que ya en 1888 tomó el retratista local Antoni Esplugas, así como las que elaboró en la atracción del globo cautivo, situado en los alrededores del parque de la Ciutadella, son ejemplos de una incipiente retórica visual de la ciudad moderna. Retórica que, por las dimensiones del espacio urbano, debe elaborarse desde cierta distancia. Gracias a las posibilidades de las nuevas tecnologías, la ciudad puede ser analizada «a vista de pájaro» y el observador, entretenerse en el juego de leerla, localizar sus elementos más significativos e identificarlos.

En el contexto que nos atañe, el del primer cuarto del siglo xx, un ejemplo paradigmático es el del Tibidabo. Atracciones como la Atalaya, el Ferrocarril aéreo o el célebre Avión redundan una vez tras otra en el goce de la contemplación visual aérea de la ciudad. Lo mismo sucede con la instalación del Teleférico que debía conectar el puerto de Barcelona con la montaña de Montjuïc. El proyecto fue ideado con motivo de la Exposición Internacional de 1929 pero no se inauguró hasta 1931. Sin embargo, sus propósitos de articular visualidad aérea y paisaje urbano son producto de la misma lógica.

Otros nuevos espacios del período como el zoológico o el Park Güell son, no por casualidad, dos de los lugares más comunes en la

⁴ MCQUIRE, Scott (2014). *The media city. Media, architecture and urban space*. Londres: SAGE.

producción fotográfica familiar del primer cuarto de siglo. Ya sea porque fotógrafos aficionados cargan con la cámara para retratar los momentos familiares que allí se desenvuelven, ya sea porque los nuevos fotógrafos ambulantes abastecen a la población de retratos económicos y rápidos, enmarcados en un escenario sin conflictividad social.⁵ Tanto en un caso como en el otro, lo que se activa aquí es una red de valores asociados al espacio y a la tecnología fotográfica, que son compartidos y afines entre sí, como el del tiempo libre, la familia y el esparcimiento social y afectivo en la ciudad. Se pueden tomar fotografías en estos espacios porque estos activan los valores que demanda la propia práctica fotográfica de carácter personal y doméstico.⁶

Esta relación entre espacio y visualidad en Barcelona es un fenómeno que debemos entender en un ámbito más amplio. Se trata, en líneas generales, del progresivo desarrollo de un sujeto moderno que adquiere nuevas disposiciones sensibles entre las cuales se halla la visual como herramienta con la que se construye y se median marcos de estar y pensar el mundo. Es decir, que existe una red de matrices visuales que, de acuerdo con teóricos como Norman Bryson, constituyen regímenes del ver



Autor desconocido:
retrato de fotógrafo
amateur y familia en
Montjuïc, ca. 1930.
Colección particular.

⁵ Hay una diferencia notable que debemos señalar entre la Barcelona de 1888 y la de 1929. La consolidación de las clases dominantes en la segunda se desarrolla, tal y como afirma Gary McDonogh, «con otros grupos sociales que brotaron de la misma revolución industrial [...]. Los esfuerzos de urbanización de la élite eran más bien de huida, indicada por el desarrollo suburbano del Parque Güell, el Tibidabo o los campos de Pedralbes» (McDONOGH, Gary [1993]. «La casa de los espejos: Las élites de Barcelona y las transiciones alfonsinas». *Espacio, Tiempo y Forma*, serie V, Historia Contemporánea, núm. 6, págs. 21-36).

⁶ En todos los casos, hacemos referencia a la articulación entre visualidad y ciudad modélica, sin conflictividad social. Ello a pesar de que, en paralelo, ateneos populares como el Enciclopèdic Popular del Raval están construyendo sus propios laboratorios fotográficos para armarse, ellos también, con la tecnología de la fotografía, aunque con diferente intencionalidad política.

o «pantallas de signos» que operan entre la retina y el mundo y que definen una visión elaborada socioculturalmente.⁷

En el caso de Barcelona, este crecimiento de una ciudadanía visual va de la mano del despliegue de una comunidad nacional visual. La visualidad, ya sea mediante el diseño del espacio o mediante materiales, es un elemento fundamental para el desarrollo de las identidades nacionales y, en este caso, nacional-urbana. Imágenes que parten de un referente real son, según Lucila Mallart,⁸ herramientas que permiten el tránsito entre la nación imaginada y la nación real. Puesto que, tal y como formuló teóricamente Benedict Anderson en 1983, no se pueden conocer todos los elementos y sujetos que conforman una comunidad, la imaginación —es decir, la producción de imágenes— es un instrumento que permite este tránsito. En este sentido, vale la pena mencionar aquí el papel pedagógico icónico-nacional que desempeñaron la prensa gráfica, las guías y los álbumes ilustrados sobre lugares señalados de Cataluña, por ejemplo la propia ciudad de Barcelona o algunas zonas de veraneo, como la Costa Brava. Estas publicaciones son una importante fuente de documentación para conocer las diferentes apreciaciones estéticas del espacio o, lo que es lo mismo, sus diferentes significaciones, como la «calle típica», el «racó», la «roca», etc. La práctica fotográfica *amateur* tomará cuerpo en el seno de este marco de experiencias estéticas y significados políticos y sociales.

Una ciudadanía fotógrafa *amateur* antes de 1929

En el momento de celebrarse la Exposición Internacional de 1929, una parte importante de la ciudadanía es ya culturalmente fotográfica. Por un lado, la fotografía no cesa de naturalizarse en diferentes espacios y soportes, como lo es, por ejemplo, la prensa gráfica del período. Por otro lado, la industria fotográfica, que se encuentra en un

⁷ BRYSON, Norman (1983). *Vision and painting: The logic of the gaze*. New Haven / Londres: Yale University Press.

⁸ MALLART, Lucila (2015). «Prensa ilustrada i construcció d'imaginariis nacionals a la Catalunya de finals del s. XIX. "La Ilustració Catalana" com a cas d'estudi». En: CAPDEVILA, Joaquim; SOTO, Joana; LLADONOSA, Mariona (eds.), *Imaginariis nacionals moderns: segles XVIII-XIX*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, págs. 197-214.

claro proceso de apertura del mercado, desarrolla un amplio abanico de aparatos con diferentes dificultades técnicas y rango de precios, e impulsa nuevos usuarios: niños, mujeres y trabajadores de cuello blanco se convierten ahora en clientes potenciales.

En Barcelona, la afición por la fotografía se había introducido a finales del siglo XIX a través de instituciones pedagógicas y culturales como la Escola Provincial d'Arquitectura de Barcelona, el Cercle Artístic o el Centre Excursionista de Catalunya (CEC). Rápidamente, esta se extendió entre empresarios, profesionales liberales y comerciantes, la mayoría afines al catalanismo político y cultural, que adoptaron la afición fotográfica de forma interrelacionada con otras prácticas, como el turismo y el excursionismo. En el período de entreguerras, la fotografía *amateur* fue una práctica distintiva y ubicua entre estos grupos sociales, a la que pronto se sumaron los emergentes trabajadores de cuello blanco o del sector terciario (empleados de banca, de oficinas de seguros, etc.).

En el desarrollo de las prácticas *amateurs*, la articulación entre fotografía y excursionismo fue especialmente significativa. El excursionismo de carácter científico y cultural se había extendido de forma preeminente entre un sector de la población barcelonesa y catalana como una práctica destinada al conocimiento y reconocimiento de las bellezas de la nación (naturales, artísticas, folclóricas, etc.). Así se explica la proliferación de entidades excursionistas, como el propio CEC, a lo largo del territorio. Por otra parte, la comprensión de la fotografía como una tecnología que podía documentar de manera objetiva y precisa formas, texturas y detalles facilitó la rápida integración de la cámara en los propósitos científicos y diletantes de dichas entidades. Sin embargo, esta articulación entre fotografía y excursionismo no es nueva, sino que forma parte de una práctica previa que ya vinculaba aparatos visuales con la observación y contemplación de otro dispositivo: el paisaje.

Para comprender el rol adjudicado a la fotografía en la experiencia espacial de la nación, debemos señalar en primer lugar la propia construcción moderna de la noción de paisaje como un marco visual que selecciona formas, las ordena y las autonomiza dotándolas de una entidad propia de conjunto. El paisaje se convierte así en motor de experiencia sensible y epistemológica para el sujeto observador.

El desarrollo de la noción de paisaje va intrínsecamente vinculado al diseño de experiencias estéticas como el entusiasmo o el pintoresquismo, formuladas en el siglo XVIII.

Desde el comienzo, estas experiencias estéticas fueron mediadas por aparatos visuales como, por ejemplo, el espejo de Claude. Este era un pequeño espejo tintado, de forma ligeramente convexa, que servía para enmarcar un fragmento del paisaje, aislarlo de la realidad circundante y reducirlo a escala más pequeña. A su vez, la superficie tintada volvía monocroma la imagen, lo que facilitaba su reproducción o bocetado por parte de artistas y dibujantes aficionados. Su uso fue común entre viajeros y excursionistas británicos, que se lanzaban a descubrir y experimentar la Inglaterra rural, como sería el caso del clérigo William Gilpin, autor del célebre tratado *Three essays on picturesque beauty, on picturesque travel and on sketching landscape* (1792). Así, el espejo de Claude era una tecnología que, al simplificar y sintetizar formas y colores, contribuía a una experiencia estética del paisaje que pasaba por la contemplación pero, sobre todo, por la capacidad del sujeto observador para reproducir imágenes. En este mismo desarrollo tecnológico debemos situar otros aparatos como la cámara lúcida, una herramienta pensada para el dibujo *amateur* basado en la copia, y que fue usada, entre otros, por William Henry Fox Talbot, antes de introducirse en la investigación en torno a la reproducción fotoquímica en la década de 1830.

De este modo, la fotografía *amateur* y su estrecho vínculo con la observación y la reproducción del paisaje no son más que la adaptación de este engranaje técnico-cultural ya existente a las posibilidades fotosensibles de algunos elementos químicos y a las facilidades tecnológicas que la industria de la fotografía consiguió desarrollar a finales del siglo XIX. Nos referimos, principalmente, a la consolidación de la fotografía instantánea mediante los nuevos negativos de gelatinobromuro, y a la producción industrializada, cada vez más masiva, de aparatos, accesorios y material fotográfico, que alejaba definitivamente la fotografía del carácter artesanal y autosuficiente que la había caracterizado durante medio siglo.

Cataluña fue una de las regiones españolas en las que más se extendió la afición por la fotografía, especialmente en el ámbito urbano, aunque también entre profesionales liberales del ámbito rural o in-

dustriales agrarios que solían guardar un estrecho vínculo comercial y cultural con Barcelona. Como ya hemos apuntado, su popularización debe entenderse no desde una óptica exclusivamente fotográfica —por ejemplo, por su aparente facilidad tecnológica— sino sobre todo por los valores asociados a ella y su afinidad con valores relacionados con otras prácticas igualmente extendidas en el período, como el tiempo libre en familia, el viaje y el excursionismo. Cuando hablamos de fotógrafos aficionados hacemos referencia principalmente a hombres de edad media que desarrollan la afición por la fotografía de forma integrada a un sistema más amplio de prácticas vinculadas a su espacio social, como las ya mencionadas o el deporte. Sucede que este espacio social al que pertenecen a la vez se identifica y se proyecta a través de estas mismas prácticas culturales.⁹

Pero no solo actúan los sujetos, sino que también lo hace la tecnología. Así, es necesaria una comprensión neomaterialista de la fotografía para observar cómo esta dispone a las personas a actuar de una cierta forma cuando ella se activa. La fotografía está cargada de valores, como el de registro documental o la memoria familiar, y de unos códigos que establecen qué debe fotografiarse y cómo. Su práctica responde a estas particularidades. Por eso, es común su uso para el ejercicio mnemotécnico y como herramienta para establecer relaciones con personas, objetos y espacios. La fotografía es una herramienta mediadora de la vida, tanto colectiva como privada, de un sector de la ciudadanía.

La práctica *amateur* pone en relación al sujeto-fotógrafo con espacios, temporalidades y emociones que operan con él y sobre él. Existe una relación espacio-tiempo que se refiere a los orígenes y esencias de la nación catalana y a su pasado histórico, eminentemente medieval. El espacio y el tiempo se sacralizan aquí para ser reimaginados en clave histórica y nacional. Existe otra relación espacio-tiempo que hace referencia a la ciudad y a la modernidad. La multitud, las nuevas tecnologías en transporte y en electricidad, el espectáculo deportivo, político o cultural, los momentos de celebración comunal como los carnavales o las fiestas de la Mercè remiten a una nueva metrópolis,

⁹ BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain (2003 [1969]). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós, pág. 109.

activa, estimulante, que funciona como motor de la nación moderna. Cada relación espaciotemporal es fruto de la misma modernidad, puesto que la nación moderna necesita de una legitimidad histórica y cultural que la remita a unos orígenes pretéritos, a la vez que la hiperestimulación de la metrópolis redefinirá de forma opuesta la naturaleza y la vida rural como el espacio de escape y esparcimiento de los sujetos urbanos.

La práctica fotográfica *amateur* se activará tanto en los escenarios de lo nuevo como en los del pasado, en Barcelona, en Cataluña y en los destinos más habituales de las clases acomodadas (el norte de España, Francia, Suiza, Alemania, etc.). En el caso de la imaginación histórica-nacional, la fotografía de paisaje y de arquitectura será la más común, y se corresponde con las numerosas publicaciones gráficas y álbumes ilustrados que ya hemos mencionado anteriormente. En el caso de Barcelona, sus calles y nuevos espacios públicos, edificios, festividades e innovaciones tecnológicas serán objeto fotográfico por excelencia, sobre todo cuando las condiciones lumínicas lo permiten: por ejemplo, son comunes las fotografías de noche que centran su atención en la instalación de la luz eléctrica en la vía pública, no así en el nuevo espacio que supone el ferrocarril soterrado. También, los procesos de urbanización de espacios como la plaza España o la de Cataluña centrarán la atención de los aficionados.

En conclusión, la transformación de la Barcelona metropolitana es concomitante y codependiente tanto de los imaginarios y prácticas distintivas de la burguesía y de la emergente clase media como de la definición misma con la que se propaga la fotografía *amateur*. Estos tres vértices se retroalimentan de forma permanente y definen lo fotográficamente barcelonés.

Correspondencias entre el diseño de Montjuïc, el ocio y la producción fotográfica

Esta ciudadanía fotógrafa acoge los eventos de 1929 como parte intrínseca de su práctica fotográfica ya asumida y naturalizada. Ideológicamente, reconoce la «recuperación» de Montjuïc. Antes, la montaña era territorio de barracas y cantera de piedra, y ahora es un nuevo espacio para el recreo y el esparcimiento de la ciudadanía. En cuanto

al contenido, la Exposición Internacional se basará en tres grandes pilares: industria, cultura y deportes. Mediante un recorrido de libre circulación a lo largo de las diferentes secciones, la Exposición ofrece un amplio elenco de actividades y atracciones que resultarán muy familiares a los visitantes-fotógrafos, como veremos. A su vez, el célebre diseño del juego de fuentes y luces mediante diferentes escalinatas, proyectado por el arquitecto Carles Buïgas, está pensado para estimular al ciudadano, y este corresponderá con una actuación fotográfica intensa.

Las correspondencias que describiremos entre el diseño de Montjuïc y el ejercicio de la fotografía *amateur* son de tres tipos: 1) correspondencias culturales, 2) correspondencias en las representaciones y 3) correspondencias emocionales. A pesar de que la fotografía sea una tecnología mecánica con capacidad para retratar cuanto esté enfrente de su objetivo, las fotografías elaboradas en la Exposición Internacional de 1929 demuestran que en realidad esto no es así, puesto que, por encima de la capacidad tecnológica, operan con mucha más fuerza los marcos culturales, de representación y emocionales desde los que el fotógrafo mira, detecta y valora el potencial fotografiable de lo que observa. Además, cabe añadir que la propia Sección de Fotografía del CEC organizó visitas grupales al recinto de Montjuïc, tanto para visitar la Exposición Internacional propiamente como para recorrer las calles del Pueblo Español.¹⁰

Arquitecturas, esculturas y celebraciones populares

La Exposición Internacional de 1929 se desplegó a través de una red de pabellones y palacios nacionales, como el de Suecia, el de Italia o el célebre de Alemania; o temáticos, como el de la Metalurgia, Electricidad y Fuerza Motriz, el de las Comunicaciones y Transportes, el de Arte Moderno o el de Artes Decorativas y Aplicadas, entre otros. Se construyeron también el Teatre Grec, el Estadio Olímpico, las pistas de tenis, el parque de atracciones de La Foixarda y, de forma especialmente significativa, el Pueblo Español. Todo este entramado

¹⁰ *Butlletí del CEC*, núm. 415, diciembre de 1929, pág. 435; suplemento al núm. 417, febrero de 1930, pág. 29.

se acompañó de numerosas intervenciones de jardinería y ornamentación mediante terrazas, balaustradas y esculturas.

En su conjunto, la Exposición Internacional de 1929 ofrecía varios elementos arquitectónicos y ornamentales que fueron objeto de atención de unos aficionados para quienes, en su cultura fotográfica, la experiencia del espacio se articulaba sobre todo mediante la toma de vistas generales, fachadas y detalles escultóricos. Por esta razón, uno de los tipos de fotografía más recurrentes que produjeron en 1929 los *amateurs* del CEC fue el de la fotografía de carácter monumental o arquitectónica, esto es, retratos de los diferentes pabellones y palacios, a menudo usando puntos de vista oblicuos para evitar las distorsiones de perspectiva propias de las fotografías frontales. El hecho de que la mayoría de los aficionados tienda a fijarse en la arquitectura y, especialmente, en su imagen exterior es síntoma de un código fotográfico común y compartido cuyo desarrollo no solo responde a su propia práctica *amateur*, sino también a la absorción de temas y puntos de vista habituales en postales, libros ilustrados de historia y cultura y guías locales, así como en la prensa gráfica del período. Se fotografía lo que está pensado para ser fotografiado o que es familiar a una cultura fotográfica ya madura entre esta ciudadanía.

Un primer ejemplo de la fuerza de las correspondencias —en este caso, de representación— es el hecho de no haber fotografiado el pabellón de Alemania, diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich. Sus códigos propios de la arquitectura del movimiento moderno, entonces emergente, no coincidían con los códigos naturalizados por los aficionados, motivo por el cual ninguno de ellos optó por fotografiar el edificio. Cosa que sí sucedió, sin embargo, con la escultura de estilo clasicista *Amanecer* de Georg Kolbe, situada en el estanque del interior del pabellón.

Otro ejemplo todavía más claro de correspondencias de representación lo constituye el complejo arquitectónico del Pueblo Español. Con el objetivo de recrear un pueblo ibérico ideal, se construyó un recinto amurallado en cuyo interior se reprodujeron numerosas calles, edificios, fuentes y plazas características de diferentes regiones del país. El proyecto fue diseñado por Miquel Utrillo y ejecutado con la ayuda del pintor Xavier Nogués y de los arquitectos Francesc Folguera y Ramón Reventós. Para ello, se llevaron a cabo distintos

viajes entre 1927 y 1928 con el fin de estudiar y documentar poblaciones de España y los aspectos pintorescos de cada lugar. Los instrumentos usados fueron el lápiz y la cámara fotográfica.¹¹ También usaron fotografías que, en años anteriores, el Arxiu Mas había realizado para la Junta de la Exposición Internacional de Barcelona, que en un primer momento debía celebrarse en 1917 y no en 1929. El estallido de la Primera Guerra Mundial y el golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera en 1923 postergaron el evento, a la vez que el gobierno de la dictadura españolizó unas iniciativas que, en sus inicios, tenían una noción más regionalista y etno-arqueológica.

Es importante aquí comprender el interés por la España histórica y monumental como una de las muchas acciones que tuvieron lugar desde principios del siglo xx en torno a la localización, documentación y estudio de patrimonio, tanto de la nación catalana como del resto de la Península. Una empresa global y compleja que se desarrolló entre diferentes agentes, instituciones políticas y culturales del país, como los arquitectos Elies Rogent y Lluís Domènech i Montaner, la Junta de Museus de Barcelona, el Institut d'Estudis Catalans o el Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de Catalunya (SCCM). En todas ellas, el uso de la fotografía fue indispensable para registrar y catalogar edificios y monumentos históricos, mobiliario y artes decorativas, pinturas, calles «típicas» y rincones pintorescos.

Entre estas acciones, en 1915 se inició la elaboración de un Repertorio Iconográfico de patrimonio y arte español que debía servir para preparar la sección histórico-artística de España de la Exposición Internacional de 1917; el encargado de ejecutarlo con centenares de clichés fotográficos fue el Arxiu Mas. Sucede que el CEC había sido una institución pionera en todo este entramado, que había fundado su Sección de Fotografía en diciembre de 1904 precisamente con el claro propósito de generar un archivo fotográfico que recogiera las bellezas naturales y artísticas de Cataluña. De este modo, nos encontramos de nuevo frente a una red compartida de motiva-

¹¹ MOLINER NUÑO, Sandra; SANTACREU TUDÓ, Isidre; REDONDO DOMÍNGUEZ, Ernest (2019). «El Poble Espanyol de Montjuïc. Su génesis tras un viaje por España». *ACE: Architecture, City and Environment*, vol. 13, núm. 39, págs. 235-237. DOI: [dx.doi.org/10.5821/ace.13.39.5460](https://doi.org/10.5821/ace.13.39.5460).

Jaume Biosca i Juvé,
*Campanario románico
 de Taradell en el Pueblo
 Español*, 1929. Arxiu
 Fotogràfic del Centre
 Excursionista de
 Catalunya.



ciones, tecnología e imágenes. Los fotógrafos del CEC que visitaron el Pueblo Español se sumergieron en un espacio diseñado según una cultura fotográfica de la que ellos eran agentes partícipes y activos. Fotografiarlo era tomar imágenes de unas representaciones que les pertenecían: torres, claustros, callejuelas, plazas porticadas, escalinatas o entradas con arcos de medio punto formaban parte de su vocabulario fotográfico más común. Lo mismo sucedía con las celebraciones de carácter popular que se organizaron en el interior en el recinto. La recreación de *gegants* o bailes hacía referencia a formas populares que los *amateurs* conocían de antemano gracias a su compromiso con el excursionismo y el catalanismo cultural.

La hiperestimulación y la pulsión fotográfica

El diseño del espacio y de las atracciones de la Exposición Internacional de 1929 se elaboró de acuerdo con el carácter espectacular

y recreativo de las exposiciones universales del siglo xx. En este sentido, la Exposición Universal de 1900 en París consolidó un cambio de tendencia en el carácter de estos eventos. Industriales y pensadas para un público profesional en sus orígenes, las exposiciones universales se habían ido transformado progresivamente en espacios para el entretenimiento del público urbano, heterogéneo y plural. Como argumenta Sonsoles Hernández, un ejemplo de este giro es el impulso de nuevas formas de experiencia, mediante objetos, atracciones o instalaciones destinados a estimular los sentidos con el fin de crear en el público experiencias maravillosas y asombrosas.¹² Así, la apelación a la vista, el oído, el tacto o el olfato, e incluso a todos a la vez de forma multisensorial, era el objetivo de muchas de las experiencias, bien realistas, bien ilusionistas, que se programarían en las exposiciones del siglo xx.

En el caso de Barcelona, además de espectáculos ya conocidos, como la pirotecnia o las atracciones de La Foixarda, los dos ejes para asombrar a la ciudadanía fueron la manipulación de la luz eléctrica y el agua. Sucedió que la electricidad, motor de la segunda revolución industrial, había sido elegida como tema central para la Exposició d'Indústries Elèctriques, prevista para 1917 pero que finalmente quedó sin realizar. Pero en 1929 Montjuïc se transformó en la «muntanya il·luminada» gracias, precisamente, a un complejo lumínico que vino a simbolizar el triunfo de las industrias eléctricas y el progreso tecnológico. La luz eléctrica permitía conquistar las noches de la metrópolis moderna, y la avenida de la Reina María Cristina se transformó en un espectáculo lumínico y sonoro tanto de día como, sobre todo, de noche. Ciento dieciséis obeliscos de cristal iluminados con luz eléctrica de Siemens AG, junto a diversos surtidores de agua, convertían la avenida en un bosque fantástico, lo que constituyó una de las grandes atracciones de la Exposición. El proyecto fue obra del arquitecto Carles Buïgas, quien calculó de forma precisa los aspectos formales de la atracción atendiendo a la armonía, proporción y color, el efecto monumental y la búsqueda de un efecto de mis-

¹² HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles (2015). «The 1900 World's Fair or the attraction of the senses». *The Senses and Society*, vol. 10, núm. 1, págs. 39-51. DOI: <http://dx.doi.org/10.2752/174589315X14161614601600>.



Carles Fargas,
*Surtidores de agua y luz
 en Montjuïc* [Fotografías
 tintadas], 1929. Arxiu
 Fotogràfic del Centre
 Excursionista de
 Catalunya.

terio e impacto gracias a la potencia de la luz eléctrica.¹³ Como respuesta a esta estimulación icono-auditiva, los fotógrafos aficionados respondieron con una producción de imágenes constante y repetitiva, de tal modo que las fotografías de los espectáculos lumínicos y acuáticos fueron las más cuantiosas e importantes dedicadas a la Exposición de 1929.

La repetición de la captura fotográfica de las fuentes lumínicas de Montjuïc —tanto entre los fotógrafos del CEC como, especialmente, en un mismo fondo fotográfico individual— nos obliga a atender a la dimensión relacional de la práctica fotográfica, ya que la repetición es un indicio de que la fotografía es aquí consecuencia de la estimulación y excitación del visitante. El *amateur* conduce esta experiencia a través de la cámara. De acuerdo con Caralt: «L'espectador presenciava [...] la transfiguració de la realitat que coneixia, convertint-se en una figura paralitzada i meravellada que quedava incorporada a l'espectacle. Ell mateix passava a formar part de la diversió [...] i veia amb estupefacció una realitat inabastable i distant però propera i familiar alhora».¹⁴ La toma de fotografías, una vez tras otra, es al mismo tiempo un ejercicio de mnemotecnía y de canalización de la sobreestimulación del espectáculo.

Experiencia y ejercicio fotográfico se concatenan aquí con los discursos vivenciales transmitidos por las guías y la prensa de la época, cuyas descripciones de la instalación no reparaban en detallar los

¹³ CARALT, David (2013). «Les nits de l'Exposició Internacional de 1929». *Quaderns d'Història: L'electrificació de Barcelona 1881-1935*, núm. 19, pág. 269.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 264.

efectos estéticos y las emociones del público, que luego vemos representados en las fotografías *amateurs*:

El conjunto principal de la Exposición [...] ofrece espectáculos maravillosos. Las aguas vivas, que hemos visto cantarinas y bailadoras en los jardines, brotan a chorros y en volúmenes enormes, adecuados al grandioso escenario. En la avenida de ingreso [...] sucedense las aguas estruendosas [que] llenan el ámbito de una plaza, proyectadas al aire, derramadas en madejas verticales formando pasillos encantados. Y en el primer rellano, brota con tremenda furia un surtidor titánico, un brazo de agua pulverizada que el viento agita, en medio de un rebullir de chorros y de saltos. Más arriba las cascadas cubren el espacio central con cortinas de diamantes, llevadas a despeñarse por la energía eléctrica, que otras cascadas crearon en el Pirineo [...]. Es un resplandor maravilloso que llega a deslumbrar, difuso en el aire, reverberando en las superficies blancas de los edificios.¹⁵

En el ámbito de la historia y teoría de la fotografía contemporánea existe una rama de estudios que, en una articulación entre herramientas de diferentes campos como la antropología, la geografía cultural o los nuevos materialismos, entiende la fotografía desde su instancia práctica y material. Es decir, la comprende como el resultado final de un proceso complejo en el que operan diferentes ideas y valores vinculados al sujeto productor de imágenes y sus marcos de pensar y sentir; a la tecnología de la fotografía en sí; a la relación existente entre los dos anteriores y el lugar, el momento, así como los otros sujetos u objetos participantes de la acción fotográfica; y, también, al uso, manipulación y circulación de las fotografías. De este modo, más allá de las lecturas semióticas, lingüísticas o instrumentales, una aproximación que atiende a la dimensión material y vivencial de la fotografía permite aproximarse a ella para observar su naturaleza multisensorial e intersensorial¹⁶ y comprender asimismo

¹⁵ *Barcelona. Guía de la ciudad y de la exposición* (1929). Barcelona: Sociedad Atracción de Forasteros, págs. 47-48.

¹⁶ EDWARDS, Elizabeth (2009). «Thinking photography beyond the visual?». En: LONG, J. J.; NOBLE, Andrea; WELCH, Edward. *Photography. Theoretical snapshots*. Londres / Nueva York: Routledge, pág. 31.

sus cualidades relacionales no solo en su materialidad, sino también en la acción que implica la misma toma de la fotografía. De hecho, como afirma Elizabeth Edwards, esta pone en relación el cuerpo del fotógrafo con formas sensibles específicas que se terminan transformando en objetos visuales.

En el contexto de la Exposición Internacional de 1929, todo este proceso se materializa en una producción fotográfica abundante y repetitiva. La silueta de los obeliscos lumínicos y la explosividad de las aguas se presentan como fenómenos efímeros ante los que el fotógrafo responde con avidez, intentando retener el éxtasis estético multisensorial en el que se ve envuelto. La acción fotográfica es continua, y se despliega en el deambular del visitante a lo largo de la avenida, en medio del estruendo provocado por los surtidores de agua. Son la excitación y la inmersión sensitivas las que activan la cámara y es la transfiguración de Montjuïc la que lo convierte en potencialmente fotografiable.

Conclusiones

A menudo se califica de *amateur* toda práctica que no es profesional y que, por ende, es sospechosa de carecer de la calidad técnica, estética o discursiva que se presupone al profesionalismo. No obstante, en la década de 1970 el sociólogo norteamericano Robert A. Stebbins acuñó la denominación *serious leisure* para comprender de una forma más compleja las implicaciones sociales y culturales que operan en las prácticas *amateurs*, aparentemente casuales y desinteresadas.¹⁷ Para Stebbins, la práctica *amateur* activa muchos compromisos y esfuerzos personales, puesto que supone la búsqueda sistemática de una actividad *amateur* que sea lo bastante importante para que el sujeto desarrolle una carrera para adquirir sus habilidades y conocimientos. Por lo tanto, perseverancia, deseo de mejora y adquisición de un conocimiento especializado que demanda tiempo, estudio y esfuerzo son elementos fundamentales. Equitativamente, los beneficios son durables y consisten en la autorrealización, el enriqueci-

¹⁷ STEBBINS, Robert A. (1992). *Amateurs, professionals and serious leisure*. Montreal / Kingston: McGill-Queen's University.

miento y la expresión personales, y la mejora de la propia imagen, así como la interacción social y el sentimiento de pertenencia. Incluso, según Stebbins, el *amateurismo* en cualquier disciplina conlleva una suerte de ética de la actividad y, en consecuencia, a su alrededor se constituyen redes sociales y grupos (como el propio CEC), además de tradiciones, valores, creencias o modos de actuar estandarizados. Es, utópicamente, un trabajo sin trabajo, pero con las cualidades propias del profesionalismo: seriedad, importancia y dedicación.

En el caso de la Barcelona de 1929, la producción fotográfica *amateur* estuvo a cargo, principalmente, de hombres de mediana edad y de poder socioeconómico medio-alto. En el ejemplo que he usado para dicho estudio, eran socios del CEC y miembros de su Sección de Fotografía. Es decir, que todos ellos formaban parte de una red de personas que compartían una «ética» tanto respecto a la práctica fotográfica como a la nación catalana. Esto se traduce en modos de hacer que responden a una especial inquietud y compromiso con el ejercicio de la fotografía y con el catalanismo político y cultural. También, con la capitalidad de Barcelona en el proyecto de construcción de la nación moderna.

En este sentido, no debemos acercarnos a esta producción fotográfica de origen personal como si fueran meras fotografías domésticas de burgueses aficionados. Todo lo contrario. Las razones que permiten su producción, manipulación, diseminación y recepción tienen un fundamento ideológico colectivo y compartido. Son fotografías producto de una red en la que circulan discursos sobre la ciudad, la nación, la modernidad, el progreso y la no conflictividad social, de forma recíproca y reiterativa, en el propio círculo del CEC, en prensa, en literatura o en álbumes ilustrados, entre otros espacios. La producción fotográfica en torno a la Exposición Internacional de 1929 es un ejemplo que sintetiza qué constituye lo entonces fotografiable para la burguesía y los emergentes trabajadores de cuello blanco, y mediante qué experiencias y qué retóricas visuales se lleva a cabo. En el Arxiu Fotogràfic del CEC y en los fondos personales de sus socios abundan las fotografías tomadas en 1929, porque entonces se desplegó ante ellos una ciudad que les pertenecía y que reconocían como propia. Al mismo tiempo, Barcelona se presentaba bajo formas visuales y experienciales que los interpelaban y les resultaban, también, familiares.

Este capítulo se ha centrado en el estudio de la instancia productiva de las fotografías *amateurs*. Pero, precisamente por su dimensión material y visual, la fotografía opera cada vez que es observada, manipulada o publicada. Así, quedan muchas preguntas por responder. Una de ellas hace referencia a la capitalización cultural y económica de esta práctica *amateur* por parte de empresas, como fue el caso de la Sociedad Atracción de Forasteros o Concesiones Gráficas de la Exposición Internacional de 1929. Un paso de la imagen *amateur* de la esfera personal a la esfera pública que venía dándose ya desde inicios del siglo xx con los concursos de fotografía impulsados por la prensa gráfica catalana. Otra cuestión igualmente relevante es la instancia receptiva de las fotografías en el ámbito doméstico. Sucede que las imágenes tomadas por estos aficionados eran, mayoritariamente, en formato estereoscópico. Una vez positivadas, pasaban a integrar el archivo fotográfico doméstico para ser, luego, objeto de juego y visionado con el resto de la familia. Este visionado se realizaba con aparatos especiales de pequeño formato, como visores estereoscópicos portátiles, o de gran formato, como gabinetes de visualización, tal como fue el célebre Taxiphote de la casa Jules Richard. En todos los casos, eran aparatos de visualización que suponían una experiencia inmersiva, con efectos visuales en 3D. Es decir, que el asombro vivido en la Exposición Internacional de 1929 se reactivaba ahora de forma puramente icono-espacial. Y, con ello, también la noción de una Barcelona moderna, maravillosa y recreativa, lo que convertía la dimensión política de la ciudad en una experiencia visual sostenida y reencarnada, una vez tras otra.

Fuentes documentales

Barcelona. Guía de la ciudad y de la exposición (1929). Barcelona: Sociedad Atracción de Forasteros.

Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (1929), diciembre, núm. 415.
Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya (1930), febrero, suplemento al núm. 417.

LA CIUDAD ÓPTICA: DE LOS DIORAMAS DE LA LUZ A LOS ESPECTÁCULOS VISUALES DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929

Cèlia Cuenca

Universidad de Barcelona

El 30 de noviembre de 1929, en el primer piso del Pabellón de Arte Textil de la Exposición Internacional de Barcelona se inauguró el Palacio de la Luz, cuyo interior albergaba la Exposición de la Luz. Había estado impulsado por la Asociación Española de Luminotecnia y el Comité de Difusión Luminotécnica, con el objetivo de divulgar los nuevos métodos de iluminación eléctrica en distintos ámbitos de la vida cotidiana, industrial y comercial de la ciudad.¹ Las estimaciones cifraban en seiscientos mil sus visitantes² y la *Ilustración Ibero-Americana* le dedicó su cuarto número, que incluyó no solo entrevistas a sus organizadores, como su principal promotor, el ingeniero Martín Arrúe, sino también extensos reportajes sobre cada una de sus secciones. Una de ellas contenía un teatro diorámico y una muestra de veintiún dioramas dedicados a la historia, técnica y decoración lumínicas conocidos como los dioramas de la luz, objeto del presente trabajo.

Los dioramas de la luz reforzaron visual y discursivamente el papel que la luz eléctrica tuvo en la configuración de la imagen icónica de la Exposición Internacional. Sin embargo, mientras que la Fuente Mágica y las iluminaciones del Palacio Nacional, emblemas

¹ FERRAN, Jordi; NIETO-GALAN, Agustí (2016). «The city of electric light. Experts and users at the 1929 international exhibition and beyond». En: HOCHACEL, Oliver; NIETO-GALAN, Agustí (eds.), *Barcelona: An urban history of science and modernity, 1888-1929*. Londres / Nueva York: Routledge, pág. 231.

² *Ibidem*, pág. 231.

de dicha imagen, han sido objeto de una copiosa bibliografía,³ los dioramas de la luz apenas han sido abordados por los investigadores.⁴ La desaparición material y el carácter efímero e híbrido de muchos de estos espectáculos han dificultado su recuperación y estudio documental, por lo que en la mayoría de los casos han quedado relegados al olvido.

En los últimos años, afortunadamente, dicha tendencia parece revertirse. La restauración en 2013 del último diorama que realizó Daguerre y único conservado hasta la fecha, en la pequeña localidad francesa de Bry-sur-Marne, parece haber dado un nuevo impulso a la investigación académica el interés general por los dioramas. La cantidad de publicaciones y estudios disponibles ha crecido exponencialmente, con interesantes aportaciones surgidas desde los estudios visuales impregnados por los giros material y sensoriales.⁵ Muestra de este renovado interés, y cruzando las fronteras de la investigación académica, fue la exposición *Dioramas*, celebrada en el Palais de Tokyo de París en 2017, que acogió tanto manifestaciones

³ Véanse especialmente los trabajos de David Caralt sobre la faceta nocturna de la exposición a partir de la figura de Carles Buïgas: CARALT, David (2010). *Agualuz. De pirotecnias a mundos flotantes: visiones de Carles Buïgas*. Madrid: Siruela. Del mismo autor: (2014) «Caracterización de la noche metropolitana. El espectáculo de la luz eléctrica a finales del siglo XIX». *Bitácora*, núm. 28, págs. 32-43; (2013) «Les nits de l'Exposició Internacional de 1929». *Barcelona Quaderns d'Història*, núm. 19, págs. 261-283; (2016) «Llum, turisme i projecció internacional de l'Exposició del 1929». En: PALOU, Saida (coord.), *Destinació BCN. Història del turisme a la ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona y Efadós. Finalmente, véase CARALT, David (2012). «Painting with light in Barcelona (ca. 1929). La difusión de la imagen nocturna de la exposición internacional en las revistas científicas y de ciencia popular norteamericanas». En: POZO, J. M. et al. (coords.), *Las Revistas de Arquitectura (1900-1975): crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, págs. 395-402.

⁴ Mención aparte merece el estudio de Ferran y Nieto-Galan (2016), «The city of electric light...», *op. cit.*, especialmente págs. 230-234.

⁵ Buen ejemplo de ello fue la jornada de estudios «Seeing through? The materiality of dioramas (1600-2010)», celebrada en la Universidad de Berna en diciembre de 2016 y organizada por Noémie Étienne, o el número 32 de la revista *Culture et Musées* (2018) titulado «L'art du diorama (1700-2000)», que recoge las principales líneas de investigación.

protodiorámicas, como exploró su uso por parte de artistas contemporáneos.⁶ Por otra parte, el afianzamiento e impacto de la arqueología de los medios ha propiciado nuevas lecturas y herramientas para analizar dispositivos que, como los dioramas, habían quedado en la cuneta de una historia de los medios demasiado lineal y determinista que había tendido a privilegiar el prisma precinematográfico en detrimento del reconocimiento de la complejidad y especificidad de cada dispositivo. Desde esta perspectiva, Huhtamo y Parikka recuerdan que prestar atención a dispositivos aparentemente extintos puede revelar continuidades inesperadas y rupturas que habían pasado inadvertidas: «los medios del pasado nunca nos han dejado», concluye Parikka; «son continuamente remediados, resurgiendo y encontrando nuevos usos, contextos y adaptaciones».⁷

Los dioramas de la luz ofrecen la oportunidad de plantear nuevas cuestiones acerca del protagonismo de la luz en la Exposición Universal de Barcelona. En primer lugar, y partiendo siempre de una mirada media-arqueológica, expondremos su filiación con sus precedentes más inmediatos, como el original diorama daguerriano y los juegos de luz y perspectiva de las vistas ópticas. En un segundo momento, nos centraremos en su relación con otras manifestaciones diorámicas de la muestra, en concreto, con los dioramas de España del Pueblo Español. En último lugar, recuperaremos el papel que desempeñaron en la consolidación de la imagen de impacto del recinto y del eje central de la avenida María Cristina, la Fuente Mágica y el Palacio Nacional, para acabar planteando una lectura de la misma a través del filtro de la estética diorámica de las vistas ópticas. Si bien, como hemos comentado, no se conservan restos materiales de los dioramas, tenemos la suerte de poder recurrir a extensos reportajes ilustrados publicados en el momento, que nos permiten conocer en

⁶ DOHM, Katharina *et al.* (dirs.) (2017). *Dioramas*. París: Flammarion.

⁷ PARIKKA, Jussi (2012). *What is media archaeology*. Cambridge: Polity Press, pág. 3. Traducción propia: «Old media never left us. They are continuously remediated, resurfacing, finding new uses, contexts, adaptations». Véase también: PARIKKA, Jussi; HUHTAMO, Erkki (eds.) (2011). *Media archaeology: approaches, applications, and implications*. Berkeley: University of California Press.

detalle buena parte de las escenas que representaban, así como la sala y disposición en la que se hallaban. Además del número citado de la *Ilustración Ibero-Americana*, que tomamos como pilar de este trabajo, la revista *Ciència* publicó en 1930 un reportaje de la muestra que incluía una planta del Palacio de la Luz y una reseña de cada una de sus secciones acompañada de fotografías.⁸ Por otra parte, en su análisis sobre la presencia y usos de la electricidad en la Exposición Internacional, Jordi Ferran y Agustí Nieto-Galan han detallado las motivaciones, costes e impulsores de la Exposición de la Luz, en cuyo estudio nos apoyamos para entender la sección en la que se encontraban los dioramas.⁹

Arqueologías de la luz: dioramas y vistas ópticas

Inaugurado el 11 de julio de 1822 en París, el diorama de Louis Daguerre y Charles-Marie Bouton se convirtió en un episodio fundamental en el campo de las atracciones visuales decimonónicas. Desnudando el escenario de toda presencia humana, Daguerre y Bouton convirtieron el decorado de teatro en lo que el mismo Balzac consideró «la maravilla del siglo», capaz de reproducir distintos efectos atmosféricos (una tempestad, la nieve, la lluvia) sobre una tela semitransparente modificando únicamente la incidencia de la luz sobre esta. No era, sin embargo, un efecto completamente nuevo. Desde el siglo XVIII, distintos dispositivos, entre los que destacan las vistas ópticas, habían introducido la luz como un material más de sus composiciones. Las vistas ópticas eran estampas topográficas que retrataban en perspectiva vistas de ciudades y monumentos europeos, y se diferenciaban de las estampas comunes por el hecho de haber sido concebidas para ser vistas por medio de un aparato óptico —normalmente de una caja óptica provista de una lente de aumento— que potenciaba la perspectiva y profundidad de la imagen y creaba una

⁸ «El Palau de la Llum de la nostra exposició». *Ciència*, vol. 4, núm. 36 (1930), págs. 596-603; y «Los dioramas de la Historia de la Luz». *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, núm. 4 (1930), págs. 42-49.

⁹ Ferran y Nieto-Galan (2016), «The city of electric light...», *op. cit.*

sensación de inmersión en la escena.¹⁰ Algunas estampas presentaban además pequeñas perforaciones y calados que producían delicados efectos visuales cuando estas eran observadas dentro de la caja, como el paso del día a la noche en una misma imagen. Normalmente, se marcaban los contornos de los edificios, como si estuvieran adornados para grandes festividades, o se perfilaban las ventanas y puntos de luz como las farolas, las estrellas, el sol y la luna. Guiando la incidencia de la luz en el interior de la caja, el espectador podía ver cómo se encendían progresivamente las ventanas de los edificios a la par que el cielo se oscurecía y se iluminaban las estrellas, lo que generaba una transición que sería precursora de los efectos introducidos más tarde en los dioramas.

Gracias a una extensa red de editores y espectáculos ambulantes, su presencia puede seguirse por toda pequeña y gran ciudad europea, y se constata que llegó a espectadores de procedencia y capacidad adquisitiva muy diversa.¹¹ Se conserva una gran cantidad de documentos iconográficos de este tipo de espectáculos ambulantes, que generalmente retrataban la figura de un buhonero junto a una caja de grandes dimensiones, llamada *mundonuovo*, con múltiples aberturas para permitir una visualización colectiva. Tan pronto como se instalaba en las plazas, se formaba a su alrededor un corro de niños y adultos, mujeres y hombres, que admiraban atónitos el espectáculo luminoso a través de las lentes del *mundonuovo*.¹² Según Jesusa Vega, tanto por su popularidad como por su factura, las vistas ópticas tuvieron un papel nada despreciable en la fijación del repertorio iconográfico monumental de las ciudades europeas modernas, así como en la vulgarización del lenguaje de la perspectiva; su inciden-

¹⁰ Sobre la difusión de las vistas ópticas en Europa véase: ZOTTI MINICI, Carlo Alberto (ed.) (1988). *Il mondo nuovo: le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*. Milán: Mazzotta. También: MILANO, Alberto (ed.) (1990). *Viaggio in Europa: attraverso le vues d'optique*. Milán: Mazzotta. Para un estudio de su llegada e impacto en España véase: VEGA, Jesusa (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Polifemo.

¹¹ Vega (2010), *Ciencia, arte..., op. cit.*, pág. 409.

¹² Véase en este sentido la colección de grabados del Museo del Cine de Girona, así como la de Turín o los documentos expuestos en línea de la colección Binétruy de Versalles.

cia fue tal, concluye, que «la fotografía y la tarjeta postal apenas cambiaron los temas y puntos de vista».¹³

Los dispositivos y espectáculos ópticos encontraron en las Exposiciones Universales un terreno fértil en el que florecer. A medida que la deriva espectacular superaba el carácter industrial de las exposiciones, se multiplicaron y monumentalizaron los espacios dedicados al entretenimiento y ocio de las masas, para las que se crearon grandes instalaciones multisensoriales.¹⁴ Un claro ejemplo de ello fueron los espectáculos panorámicos de la Exposición de París de 1900, como el mareorama, que recreaba un completo viaje marítimo reproduciendo la estructura, movimiento, olores y sonidos de un viaje en barco a través de dos lienzos panorámicos en movimiento —o *moving panoramas*, siguiendo a Huhtamo—¹⁵ en los que desfilaban los principales puertos del Mediterráneo. El cineorama ofrecía en cambio la oportunidad de simular una ascensión en globo mediante una proyección filmada en una pantalla circular.¹⁶ La Exposición Internacional de Barcelona no se quedó atrás en lo que a espectáculos visuales se refiere, reactivando de un modo muy singular la herencia de los dioramas y de las vistas ópticas, prácticamente ya desaparecidas. En las páginas que siguen, trataremos de mostrarcómo los efectos diorámicos y de perspectiva popularizados por las vistas ópticas y los dioramas, no solo estuvieron presentes en la Exposición Internacional a través de grandes instalaciones, como los dioramas de la luz, sino que además su impacto puede leerse en el diseño mismo de la imagen central de la exposición, acogida y celebrada en su momento como un gran espectáculo de luz y color.

Los conjuntos diorámicos de la Exposición Internacional

Los distintos pabellones de la Exposición Internacional albergaron en su interior cuidados conjuntos de dioramas pensados para acercar

¹³ Vega (2010), *Ciencia, arte...*, *op. cit.*, pág. 409.

¹⁴ Sobre esta cuestión véase especialmente: HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles (2017). «Beyond the visual: panoramatic attractions in the 1900 World's Fair». *Visual Studies*, vol. 32, núm. 4, págs. 359-370.

¹⁵ HUHTAMO, Erkki (2013). *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Cambridge: The MIT Press.

¹⁶ Hernández Barbosa (2017), «Beyond the visual...», *op. cit.*

al público de manera didáctica las particularidades de cada región, oficio o productos expuestos, como el diorama animado de la estación termal de Brides-les-Bains en Francia o el de la dirección real de ferrocarriles de Suecia.¹⁷ Paralelamente, se concibieron cinco conjuntos de carácter unitario realizados por artistas catalanes y pensados como atracciones independientes. En primer lugar, haciendo honor a la ciudad misma que acogía la muestra, el Pabellón de la Ciudad introdujo una serie de dioramas sobre la evolución de la ciudad de Barcelona, de modo que pudo verse el perfil de sus murallas romanas o su fisonomía medieval desde Montjuïc.¹⁸ Fueron también de carácter histórico los quince dioramas ubicados en el Palacio Nacional dentro de la muestra «Arte en España», que representaban distintos episodios de la historia de España, desde el período visigodo hasta la moderna inauguración del primer ferrocarril.¹⁹ En tercer lugar, dentro del recinto del Pueblo Español se instalaron dos series de dioramas de gran éxito en el momento. La primera de ellas estaba compuesta por seis dioramas dedicados a las aventuras del Quijote,²⁰ mientras que la segunda acogió más de medio centenar de vistas de España y constituyó el proyecto más monumental.²¹ Finalmente, en el Palacio de la Luz

¹⁷ *La Vanguardia*, 2 de junio de 1929, pág. 13; 26 de julio de 1929, pág. 6.

¹⁸ Véanse al respecto: *D'Ací i d'Allà. Núm. extraordinario de la Exposició Internacional de Barcelona*, diciembre de 1929, pág. 37; SERRA RÀFOLS, Josep de Calassanç (1930). «L'Exposició de Barcelona 1929-1930: El pavelló de la ciutat». *Ciència*, vol. 4, núm. 36, págs. 553-564; *Exposición de Barcelona 1929-1930. Pabellón municipal. Evolución Histórica de Barcelona*. Barcelona: Ricart, 1929. Véase también la extensa reseña del pabellón que le dedica *La Publicitat* el 7 de marzo de 1930.

¹⁹ Para un estudio detallado de estos dioramas véase: BELTRÁN, Clara (2019). «Un episodio de la conquista de América en la Exposición Internacional de Barcelona (1929): el cuadro histórico de Oleguer Junyent». En CIURANS, Enric; PEIST, Nuria (eds.), *La dimensió escènica de la ciutat moderna: les condicions de l'oblit i del reconeixement*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

²⁰ Compuestos por el artista Vicente Navarro a partir de los lienzos de Carlos Vázquez, y basados en las fotografías de Charles Albery. Véase el estudio de CHAPARRO, Carlos (2019). «La Mancha 1926. Los escenarios del Quijote en la fotografía de Loty». *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, págs. 353-364.

²¹ Junto con Clara Beltrán he tenido la oportunidad de estudiar el dispositivo y proyecto iconográfico de los dioramas de España, realizados por los principa-

se encontraban los veintiún dioramas mencionados, además de un teatro diorámico heredero directo de los juegos atmosféricos que Daguerre recreó por primera vez en el París de 1822, a los que se accedía mediante una gran escalinata desde la planta inferior.

El Palacio de la Luz estaba organizado a través de un gran patio central, alrededor del cual se distribuían las tres secciones principales.²² En el lado opuesto del patio, en frente de la sala de los dioramas, una gran estrella abría a la sección científica e industrial, equipada con aparatos destinados a demostraciones prácticas sobre los efectos ópticos y las propiedades de la luz, y donde se mostraban distintos modos de optimizar la luz en fábricas y talleres para no dañar la vista de los operarios y trabajadores.²³ Un órgano luminoso capaz de producir combinaciones de luz y color coronaba la entrada de la última sección, dedicada a las aplicaciones domésticas y comerciales de la luz eléctrica, en la que se había reproducido a tamaño real una calle bautizada como Calle de la Luz, protagonista de la portada del cuarto número de la *Ilustración Ibero-Americana*. En uno de sus lados se sucedían distintos escaparates en los que se mostraban con sencillos métodos cómo debían iluminarse correctamente los productos expuestos (telas, zapatos, flores, perfumería, etc.) para explotar las cualidades decorativas («hacer agradable y atractivo un establecimiento») y prácticas («permitir ver, apreciar y elegir con

les escenógrafos y artistas del momento, como Oleguer Junyent, Salvador Alarma o Josep Rocarol. Para un estudio detallado de su concepción y ejecución véase: BELTRÁN, Clara; CUENCA, Cèlia (en prensa). «Presentando España al mundo: los dioramas del Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929)». En: AA. VV., *La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla (1895-1920)*. Gerona: Museu del Cinema / Ajuntament de Girona. Véase también el reciente estudio de ELDUQUE, Albert; GARIN, Manuel (2019). «Spain as national dreamscape: The interplay of dioramas and moving images in the 1929 Barcelona International Exposition». En: CAVALLOTTI, Diego; DOTTO, Simone; MARIANI, Andrea (eds.), *Exposing the moving image: The cinematic medium across world fairs, art museums, and cultural exhibitions*. Fano: Digital Print, págs. 63-75.

²² Véase la planta del Palacio de la Luz con el detalle de cada una de sus secciones reproducida en VIDAL I ESPAÑÓ, Manuel (1930). «El Palau de la Llum de la nostra exposició». *Ciència*, vol. 4, núm. 36, pág. 597.

²³ Ferran y Nieto-Galan (2016), «The city of electric light...», *op. cit.*, pág. 232; Vidal i Español (1930), «El Palau de la Llum...», *op. cit.*, pág. 602.

facilidad y comodidad los artículos») de la luz, a fin de atraer siempre nuevos clientes y hacer de la compra una experiencia agradable para los sentidos.²⁴

Sin embargo, antes de adentrarnos en la sala de los dioramas, vamos a visitar en primer lugar los dioramas de España ubicados en el Pueblo Español. De entre todos los conjuntos mencionados, nos interesan especialmente por el vínculo, tanto temático como formal, que se estableció con el conjunto del Pueblo Español donde estaban ubicados, un vínculo que guarda no pocos paralelismos con la relación visual que se tejió entre la imagen exterior de la Exposición Internacional y la sala interior de los dioramas de la luz.

Los dioramas de España del Pueblo Español

De Sevilla a Montserrat, los dioramas de España ofrecían un viaje a través de un total de cincuenta y cinco vistas de los principales centros urbanos del territorio, enlazando de manera simbólica las dos grandes exposiciones del momento. Estaban ubicados en las galerías interiores del Pueblo, dispuestos uno junto a otro para crear un recorrido preestablecido por el que deambulaban los espectadores. La mayor parte de los dioramas medían unos cinco metros de longitud por otros cinco de profundidad. Se trataba de composiciones de gran tamaño que conjugaban elementos volumétricos y pictóricos para reconstruir las casas, calles y campanarios de las distintas localidades evocadas. Contaban además con un telón de fondo que reproducía el cielo animado con «sorprendentes efectos de luz y de color», en el que se alternaban sucesivamente las vistas diurna y nocturna de los puntos mostrados.²⁵ En algunos casos se habían añadido efectos atmosféricos, como el vaho del agua de la vista del puente de Triana de Sevilla o la bruma a los pies de la catedral de Santiago de Compostela, per-

²⁴ *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, núm. 4 (1930), pág. 52. También en Ferran y Nieto-Galan (2016), «The city of electric light...», *op. cit.*, pág. 232.

²⁵ NOTÁN DE SÁ, F. (1929). *Visita al Pueblo Español: itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona: Imprenta Romana, pág. 16.

fectamente capturados por las fotografías de Gabriel Casas.²⁶ Tanto por su dispositivo deambulatorio como por la persuasión de los recursos visuales, la visita de los dioramas de España era comparada a menudo con un viaje virtual a través de los rincones más característicos del país. «Visitar los dioramas de la Plaza Mayor —escribía un visitante— equivale a hallarse en presencia de un panorama espléndido de la visión completa de España: a ver cómo desfilan las ciudades históricas, los lugares más pintorescos; los jardines y paisajes maravillosos, los solemnes e inapreciables monumentos, fehaciente testimonio del genio de nuestros antepasados».²⁷

Tal como Jordana Mendelson ha puesto de manifiesto, la presencia de los dioramas de España, tanto por su temática como por su dispositivo espectacular, creaba en este sentido un juego de espejos entre lo que el espectador podía observar en el recinto arquitectónico exterior del Pueblo y las vistas reproducidas en la galería interior donde se exhibieron:

En ambos, era tarea del observador recombinar diferentes fragmentos de una imagen más general y sintetizarlos en su mente. Para generar la ilusión de coherencia, ambos dependían del movimiento del observador a través de un espacio cerrado, ya fuera el de los dioramas o el de las murallas reconstruidas de Ávila. Los diferentes espacios competían entre sí y creaban una experiencia de viaje para el visitante en la que se lo instaba a comparar uno con otro los diferentes espacios reconstruidos.²⁸

²⁶ Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Gabriel Casas i Galobardes, refs.: ANC1-5-N-1031 y 998 respectivamente.

²⁷ Notán de Sá (1929), *Visita al Pueblo Español...*, *op. cit.*, págs. 16-18.

²⁸ MENDELSON, Jordana (2017). «El Poble Espanyol / El Pueblo Español (1929)». En: *The Barcelona reader. Cultural readings of a city*. Liverpool: Liverpool University Press, pág. 313. También disponible en *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*. Barcelona: Ediciones La Central; Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pág. 32. Traducción propia: «In both, it was the viewer's task to recombine different fragments of a larger picture and synthesize them in their minds. To activate the illusion of coherence, both depended on the viewer moving through an enclosed space, either that of the diorama or that of the reconstructed walls of Ávila. The different spaces played off of each other, creating a self-sustaining

Tanto los dioramas de España como el Pueblo basaban su fuerza y atractivo visual en el hecho de estar contruidos en un espacio cerrado, sin puntos de referencia que pudieran propiciar una comparación de escala o de parecido con el original. «El que ha paseado por el Pueblo Español con ojos de turista y se detiene en el Diorama de las provincias —sentenciaba otro visitante— es un feliz viajero que aprendió mucho de España, entrándole ésta por los ojos».²⁹ El pastiche de los rincones más típicos de España solo podía compararse con una recreación también ficticia de las vistas de las ciudades más emblemáticas del país, que en último punto fue reinterpretada de forma visual por la prensa y la tarjeta postal, lo que creó un mundo totalmente autorreferencial en el que la copia se legitimaba y consumía (visualmente) a través de otra copia.³⁰ De hecho, si uno contempla indistintamente las fotografías de Gabriel Casas que se conservan en el Arxiu Nacional de Catalunya del conjunto exterior y las que realizó en la galería de los dioramas, resulta en ocasiones difícil diferenciarlas, en especial si nos fijamos en las vistas de corte más realista, como las calles desiertas del diorama de Santillana del Mar. En este sentido, nos podemos imaginar a los propios visitantes experimentando dicha comparación al transitar de uno a otro espacio, tal como proponen Elduque y Garin:

Al desplazarse entre los diferentes simulacros, el público del momento pudo haber comparado los procedimientos artificiales del día a la noche de los dioramas con la luz real y resplandeciente del cielo de Barcelona, y las miniaturas con los modelos a escala real.³¹

experience of travel for the visitor in which one was encouraged to compare different reconstructed spaces with one another».

²⁹ *España en sus exposiciones: Barcelona-Sevilla 1929-1930* (1931). Barcelona: Revista Laboratorio; citado en Mendelson (2012), «El Poble Espanyol...», *op. cit.*, pág. 35.

³⁰ *Ibidem*. Digamos ya que la misma lógica se repetiría entre el recinto exterior de la Exposición y las maquetas reproducidas en los dioramas de la luz.

³¹ Elduque y Garin (2019), «Spain as national dreamscape...», *op. cit.*, pág. 69. Traducción propia: «Shifting between different simulacrums, audiences of the time could have compared the artificial day/night procedures of the dioramas with the real, dazing light of the sky in Barcelona, and the miniatures with the real-scale models».

La visita del Pueblo Español se realizaba así según la lógica de la deambulacion turística, ya sea a través de las calles del Pueblo o de las vistas de los dioramas, el consumo de productos típicos, la exhibición de oficios tradicionales y la observación-participación en actividades festivas locales como muestras de danza y folclore. En última instancia, el turista del Pueblo podía comprar una postal como recuerdo —y certificado— del evento, lo que daba una pátina final de autenticidad al muestrario visual que había presenciado.³²

La Exposición de la Luz se encontraba en las antípodas de la idealización mítica del pasado preindustrial y la exaltación regional que se exhibía en el Pueblo Español, pero no fue extraña a los recursos persuasivos que este había ensayado, celebrando en este caso una modernidad no menos prefabricada e impostada que tenía como agente principal la propagación de la luz eléctrica. La prensa, la tarjeta postal y la fotografía se aliaron de nuevo para reforzar el discurso visual de los dioramas de la luz, que en último término tuvieron un impacto directo en el modo en que la exposición misma fue vivida y recordada.

Los dioramas de la luz del Palacio de la Luz

Al pie de una gran escalinata, la palabra «Luminotecnia» esculpida en luz sobre un fondo negro daba la bienvenida a los visitantes del Palacio de la Luz, mientras que unas flechas luminosas con el letrero «Exposición de la luz» los conducían directamente a la sala de recepción donde se encontraban los dioramas. Se trataba de una sala amplia y cuadrada, según muestran las fotografías reproducidas en los números citados de la revista *Ciència* y la *Ilustración Ibero-Americana*. En el centro, una gran antorcha reproducía el efecto del fuego con un sistema de ventiladores, en tanto que el techo cambiaba constantemente en gradaciones de color del «rojo intenso al blanco

³² Mendelson (2012), «El Poble Espanyol...», *op. cit.*, pág. 27. En sus palabras: «by being able to purchase a postcard, visitors were encouraged to treat the Poble as they might have treated any other representation of national culture: as something whose origins were indisputable».

LOS DIORAMAS DE LA HISTORIA

ESTA suntuosa y gran Sala de Recepción de la Exposición de la Luz, es un magnífico ejemplo de la llamada moderna arquitectura luminosa, con sus líneas severas de un marcado estilo

moderno y la intensa iluminación de sus techos y paredes, que gradualmente ascienden en éstas del intenso rojo hasta el blanco puro, pasando por el naranja y el amarillo, y sobre cuyo fondo se ve destacarse sus esbeltas columnas de marcadas aristas y sus vigas formando geométrico artesonado, de cuyo interior emana la luz que la ilumina. Ofrece, además, esta Gran Sala, de cuyo centro destaca una artística columna rematada por una gran flama que nadie dudaría fuera real, formando parte de su propia arquitectura, una colección de 21 vitrinas a modo de pequeños teatros.

DE LA LUZ

mera de las cuales encuentra más tarde el hombre el medio de intensificar la luz de la llama empleándola exclusivamente para iluminación, con cuyo objeto coloca trozos de aquélla en cavidades dispuestas en las paredes o sostenidos por soportes de madera, barro o metal. A pesar de ser la tea el primer medio empleado por el hombre con el exclusivo objeto de producir luz, su uso ha perdurado casi hasta nuestros días, pues aun muy entrado el siglo XIX estaba extendido en toda Europa. La antorcha se forma y utiliza junto a la tea a través de los tiempos, hecha de manojos de lana, paja, cera, alquitrán, magnesia u otras materias, según el lugar y la época, formando ambas la primera categoría de las fuentes de luz, a la que más tarde vinieron a agregarse otras dos, la vela y la lámpara.



Gran Sala de Recepción donde están instalados los dioramas.

En nueve de estos se presentan los más variados efectos decorativos de luz obtenidos con sencillos medios al alcance de todos.

En los doce restantes y en forma nueva, valiéndose de vidrios pintados de un modo original e iluminados hábilmente, se ofrece, con sorprendente efecto, la historia de la iluminación, desde la creación de la luz hasta la Exposición de Barcelona, exponente insuperable de todos los esfuerzos, inquietudes y aspiraciones del hombre en su insaciable ansia de luz, desde que en los albores de la Civilización quiso el azar producirse su mano la chispa al simple roce de dos leños o piedras.

Los grabados de esta interesante colección de cuadros, nos ofrecen, con la sola y viva expresión de sus motivos y un sencillo epígrafe en su pie admirablemente enjauzado, el desarrollo histórico de la luz artificial. En el cuadro n.º 1 la luz naciente, símbolo de la Creación. El cuadro n.º 2 nos presenta el fuego como el primero de los descubrimientos del hombre y el más trascendental para la civilización, hecho inesquecible perdido en las profundas y remotas lejanías de la historia de la humanidad. ¡El fuego! Tu hiciste el milagro de ofrecer al hombre primitivo el calor en las cuevas que le servían de refugio, de que pudiera ver en la noche, de que cambiara radicalmente su alimento y su vida, en una palabra, de que su entendimiento fuera iluminado y se abriera a sus ojos el camino de la redención que le había de elevar a una vida superior, encumbrado por la cultura.

El cuadro n.º 3 nos presenta la tea y la antorcha, en la pri-

En el cuadro n.º 4 se recuerda a la lámpara o candelil de aceites, que aunque determinados elementos sitúan su origen en épocas anteriores, es un hecho comprobado que seis siglos antes de Jesucristo se utilizaban ya para el alumbrado en Grecia y Asia lámparas que consistían en sencillos recipientes abiertos en los que nadaba en grasa una simple mecha, recipientes que más tarde tomaron forma cerrada y eran de barro o metal. 230 años antes de Jesucristo, Filón de Bizanz presenta un ingenioso dispositivo que permite la reposición automática del aceite consumido por las lámparas. 130 años después, Hero de Alejandría construye otra en la que la mecha se adelantaba sola en su funcionamiento.

Juntamente con la tea y la antorcha vemos también jugar papel importante a la vela en la Edad Media, fabricada entonces por simple inmersión de una mecha en grasa o alquitrán, previa impregnación de azul.

En el segundo siglo de nuestra Era, empiezáse a diferenciar las velas de sebo y cera, cuyo empleo por la Iglesia dio a éstas un extraordinario auge, a pesar de lo cual, sin embargo, no empezó a sustituir a la tea en las viviendas hasta entrado el siglo IX y cuyo empleo para la iluminación ha perdurado casi hasta nuestros días quedando al fin relegado a simple recurso de provisión. ¡Donde están aquellos días de lujosas fiestas en palacios de reyes, príncipes y nobles, en las que miles de velas lucían con su llama inquieta y oscilante en arañas gigantes produciendo por doquier reflejos y destellos en las vistosas vestiduras y en las ricas joyas

«Los dioramas de la Historia de la Luz». La Ilustración Ibero-Americana, núm. 4 (1930), pág. 42.

puro, pasando por el naranja y amarillo». ³³ En las paredes se sucedían veintiún dioramas dispuestos en vitrinas de medio formato.

Nueve de ellos presentaban «los más variados efectos decorativos de luz obtenidos con sencillos medios al alcance de todos». ³⁴ Los doce restantes formaban una suerte de «historia de la luz» que daba sus primeros pasos recreando el episodio bíblico de la creación de la luz. Se trataba de escenas simples, completamente inteligibles y acompañadas todas de un título y subtítulo de carácter explicativo o laudatorio, reproducidos todos ellos en la cuarta entrega de la *Ilustración Ibero-Americana*. Como resultado, la historia de la iluminación ensalzaba de manera determinística y lineal el progreso tecnológico realizado desde el dominio del fuego (dioramas 2-6) hasta la creación de la bombilla y sus aplicaciones (dioramas 7-12). ³⁵ La primera mitad de los dioramas se concentraba así en los métodos de iluminación del pasado, como la antorcha (número 3), el candil de aceite (número 4) o el quinqué y la vela (número 5), por lo general mediante escenas interiores, galerías o habitaciones en las que se mostraban los cambios producidos por los distintos avances tecnológicos. La llegada del gas (número 6) marcaba un primer punto y aparte, descrita como «la más importante conquista técnica de principios de siglo XIX» y representada por una calle bien iluminada por un renovado alumbrado público.

El séptimo diorama estaba protagonizado por la imagen de un trabajador sosteniendo triunfalmente una bombilla incandescente. Detrás de él, una figura masculina alada portaba una medalla con la efigie de Edison, enmarcada entre las fechas 1879 y 1929. Se trata, junto con el primer diorama, del único que no muestra un espacio interior o exterior en el que se representa el impacto de un nuevo método de iluminación, sino la que se considera una segunda creación mítica de la luz: la moderna. La cronología refuerza el sentido progresivo que marca la segunda mitad de los dioramas, donde se relata el im-

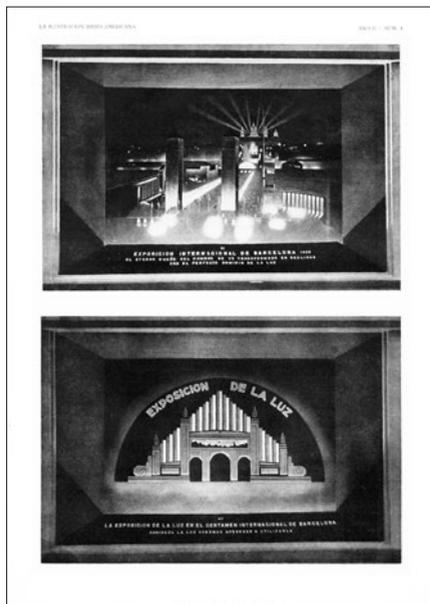
³³ «Los dioramas de la Historia de la Luz». *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, núm. 4 (1930), pág. 42. Véase la fotografía de la sala incluida en la misma página y las de los dioramas citados en las páginas siguientes.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Ferran y Nieto-Galan (2016), «The city of electric light...», *op. cit.*, pág. 231.

pacto de la llegada de la luz eléctrica a las grandes ciudades desde que Edison depositó su patente hasta su total protagonismo en la exposición barcelonesa. Así, el octavo diorama representaba la perspectiva de una «avenida de una ciudad moderna» en la que «el perfeccionamiento de las fuentes de luz ha transformado la noche en día», ribeteada por la fuerza del resplandor eléctrico de las farolas —y, debemos añadir, resucitando la gramática de las vistas ópticas—, y el noveno festejaba una jornada laboral de veinticuatro horas en un puerto industrial en el que «las actividades humanas no se interrumpen en las horas de la noche». Como han señalado Ferran y Nieto-Galan, la luz eléctrica era invariablemente «presentada como un agente del cambio de la noche al día, como una fuerza impulsora de hábitos y valores sociales, y estaba íntimamente vinculada a la modernidad».³⁶

Una modernidad de la que la propia exposición hacía gala. Los tres últimos dioramas que cerraban la historia de la luz estaban dedicados, a modo de epílogo, a la propia presencia de la luz eléctrica en la Exposición Internacional, como corolario de una historia que solo avanzaba hacia su propio perfeccionamiento. El décimo diorama representaba así los juegos de agua y luz de la Fuente Mágica, mientras que el undécimo celebraba la perspectiva iluminada de la avenida de María Cristina rematada por el Palacio Nacional y su diadema de luz. El subtítulo no deja lugar a dudas: «el eterno sueño del hombre se ve transformado en realidad con el perfecto dominio de la luz».³⁷ Si parecía que el rizo no podía rizarse más, el último diorama estaba dedicado, a modo de una interesante —e interesada— *mise en abîme*, a la propia Exposición de la Luz, y reproducía el órgano luminoso que daba acceso a la Calle de la Luz.



Perspectiva iluminada de la avenida de María Cristina con el Palacio Nacional y el órgano luminoso que daba acceso a la Calle de la Luz. *La Ilustración Ibero-Americana*, núm. 4 (1930).

³⁶ *Ibidem*. Traducción propia: «electric lighting was presented as an agent of change from night into day, as a driving force for social habits and values and was intimately linked to modernity».

³⁷ *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, núm. 4 (1930), pág. 48.

El Palacio de la Luz cumplió así perfectamente con el cometido principal proyectado por Puig i Cadafalch en su primer diseño: afianzar el protagonismo y usos de la luz eléctrica en su doble vertiente de producto industrial y espectáculo de masas.³⁸ Pero lo que más nos interesa destacar es sin duda el nuevo juego de espejos que se proyectó entre el recinto exterior del certamen de la exposición y su recreación fastuosa y laudatoria en la sala de los dioramas de la luz. Como sucedía en el Pueblo Español, y siguiendo el análisis anterior de Mendelson, ambos espacios no pueden entenderse el uno sin el otro, sino que se retroalimentaban entre sí: la copia se legitimaba visualmente a través de otra copia. Si bien es cierto que nos movemos en un entorno mucho más abierto que el cercado por las murallas de Ávila, el recinto exterior de la Exposición Internacional no dejaba de ser menos artificial y prefabricado para la ocasión. Aquí, como señalaron también Elduque y Garin, se instaba de nuevo al visitante a transitar alternativamente entre ambos espacios y a comparar los efectos de luz recreados en los dioramas, especialmente en los últimos mencionados, pero también en los exhibidos en el Palacio de Luz en su conjunto, con la apariencia de cuento de hadas que adquiriría el perfil de la montaña de Montjuïc, la plaza del Universo o la Fuente Mágica al iluminarse. En definitiva, los dioramas de la luz no solo actuaron como

³⁸ MALLART, Lucila (2018). «From electricity to the photo archive: national identity and the planning of the 1929 Barcelona International Exhibition». En: HOCHADEL, Oliver; NIETO-GALAN, Agustí (eds.), *Urban histories of science. Making knowledge in the city, 1820-1940*. Londres: Routledge, pág. 216. El Palacio de la Luz no ocupó, sin embargo, el lugar central que estaba previsto en un primer momento. Como ha podido demostrar Mallart, la idea de dedicar una exposición únicamente a la electricidad fue pronto descartada por un sector destacado de la burguesía catalana liderado por Cambó, que prefirió respaldar la creación de una Sección Española. Las empresas catalanas que habían impulsado el proyecto original ya no lideraban el mercado en los años veinte y la electricidad, percibida como un producto extranjero, había dejado de ser la última tendencia en el campo de las Exposiciones Universales e Internacionales. Hecho que, junto con la necesidad de conseguir fondos del gobierno central, allanaría el camino hacia una exposición dedicada al arte en España. Esta acabó ubicada en el Palacio Nacional, y reemplazó definitivamente el lugar que se había proyectado para el Palacio de la Luz, al que se relegó a un menos ostentoso segundo plano.

un reflejo en miniatura o complementario del recinto exterior, sino que además contribuyeron de manera activa a legitimar visual y discursivamente el papel que la luz eléctrica desempeñó en el diseño, planificación y celebración de la exposición en su conjunto. Su impacto fue decisivo, y el diálogo que estableció con el recinto exterior no pasó desapercibido a los espectadores del momento:

Sí, por lo que en sí es y contiene esta exhibición [la Exposición de la Luz] merece todos los honores, es también doblemente acreedor[a] de ellos, por un motivo más: el de haber constituido para el Certamen de Barcelona un pilar fundamental que[,] sirviendo de complemento magnífico a los juegos de luz y aguas del exterior, es decir, a la parte espectacular de la luz, ha hecho posible que el Certamen de Barcelona fuese lo que pretendieron sus primitivos organizadores, a saber: la primera Exposición de la Luz del mundo.³⁹

Ciudad de luz, ciudad óptica, ciudad diorámica

Calificada Barcelona como la nueva ciudad de la luz del Mediterráneo, su exposición fue pronto percibida como una superación del proyecto de San Francisco de 1915 o de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, sus precedentes más inmediatos. Con la llegada de la luz eléctrica, las exposiciones y espacios análogos, como los parques de atracciones, explotaron la potencia de la iluminación para conseguir una imagen de impacto. Edificios efímeros como el Palacio de la Electricidad o el Chatéau d'Eau de la Exposición de París de 1900 empezaron a proyectarse pensando en su apariencia diurna exterior, pero también muy especialmente en el perfil iluminado de su silueta nocturna, en un ensayo de lo que más tarde sería la arquitectura de la noche.⁴⁰ La luz eléctrica no solo acabó ocupando un lugar central en el diseño de la imagen de la Exposición de 1929, sino que además fue la que en última instancia garantizó el éxito de su proyección internacional y recogió los aplausos de las cabeceras de

³⁹ *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, núm. 4 (1930), pág. 36.

⁴⁰ Caralt (2010), *Agualuz...*, *op. cit.*, págs. 39 y 67-72. NEUMANN, Dietrich (2002). *Architecture of the night: the illuminated building*. Múnich: Prestel.

todo el mundo.⁴¹ *La Metropole* de Amberes exclamaba: «la Exposición de Barcelona no es solamente magnífica, de noche es fantástica», mientras que desde La Plata de Argentina coincidían en que «el espectáculo de luces que está ofreciendo Barcelona en su Exposición sobrepasa a lo maravilloso. Ha devenido algo así como una leyenda».⁴² Las maravillosas fuentes y juegos de luz ideados por Buigas consiguieron sorprender al visitante del siglo xx, por entonces ya «excesivamente familiarizado con lo extraordinario», según estimaba el propio ingeniero.⁴³ La novedad de sus efectos de luz residía tanto en el perfeccionamiento de los métodos de iluminación y su perfecto ocultamiento, como en la disposición del conjunto aprovechando la pendiente natural de la montaña de Montjuïc, en la que cada elemento potenciaba el efecto sorpresa que recibía el visitante:⁴⁴

Por su carácter espectacular sobrepasa a todo cuanto se ha visto, pues la característica dominante de la Exposición de Barcelona es sus iluminaciones [...]. Ninguna de las exposiciones que he visitado en mi vida me ha causado un efecto de sorpresa mayor que cuando entré en el recinto de Montjuich. Expresamente esperé a que se hiciera de noche para realizar mi primera visita y aconsejaría a mis amigos que siguieran mi ejemplo, si quieren recibir una impresión más favorable. Durante el día, especialmente a las horas de sol, salvo el edificio del Palacio Nacional, los demás pabellones no adquieren un aspecto monumental; pero tan pronto como llega la noche y se ilumina el recinto, las cascadas y surtidores con sus juegos de agua empiezan a moverse bajo la transparencia de los cambios de luz, de focos eléctricos ocultos, adquiere el ambiente un carácter sólo comparable con las descripciones que leemos en las narraciones de magia y en los cuentos de hadas.⁴⁵

El contraste entre el día y la noche, acentuado por la magnificencia de la vista nocturna, era el que garantizaba en último término la

⁴¹ Caralt (2010), *Agualuz...*, *op. cit.*, pág. 78.

⁴² *El Día*, 7 de noviembre de 1929; citado por *La Ilustración Ibero-Americana*, núm. 4 (1930), pág. 65.

⁴³ Caralt (2013), «Les nits de l'Exposició...», *op. cit.*, pág. 269.

⁴⁴ Caralt (2010), *Agualuz...*, *op. cit.*, págs. 80-81.

⁴⁵ Artículo del *New York World*, citado por *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, núm. 4 (1930), pág. 63.

admiración continua de los espectadores. Ofreciendo un espectáculo de veinticuatro horas, la perspectiva de la avenida María Cristina funcionaba como un gran diorama que transitaba sin cesar entre el día y la noche. Jordi Vidal, Brangulí, Gabriel Casas y Esteve Puig Pascual nos han dejado alternativamente vistas diurnas y nocturnas captadas exactamente desde los mismos puntos de vista, la cuales, como si de vistas ópticas de piedra y luz se tratara, permiten recrear la transición visual que verían por primera vez hace casi cien años los espectadores de 1929. Un espectáculo diorámico que sigue plenamente vigente hoy en día, cuando la fuente mágica se reactiva como espectáculo turístico para el consumo visual de una masa que vive la ciudad como una atracción.

Ciudad óptica, ciudad diorámica, ciudad de luz y ciudad espectáculo. La perspectiva de la avenida María Cristina conjugaba todos los elementos y recursos visuales que habían garantizado la supervivencia de las vistas ópticas y espectáculos diorámicos durante más de un siglo. No faltaban en ella los puntos de luz siguiendo las líneas de la avenida en forma de columnas de vidrio multicolor, potenciando la perspectiva y el efecto inmersivo, y tampoco el remate de la diadema de haces de luz del Palacio Nacional. Ni su carácter animado y su transitoriedad, marcados por una parte por el propio paso del tiempo y recorrido del sol, y, por otra, por la animación artificial del conjunto teledirigida desde las torres de control al caer la noche, cuando se encendían y apagaban a antojo los conjuntos, fuentes, faros y pilares como habían hecho durante más de un siglo los buhoneros ambulantes manipulando los cordeles y aberturas de sus mundonovos para transformar sus estampas en imágenes surcadas por la luz.⁴⁶

Por último, como quien se asoma a un vidrio óptico, todo aquel que se adentraba en el recinto buscaba el mejor punto desde el que

⁴⁶ No podemos evitar evocar en este punto el fotomontaje de Andrés Gil sobre una panorámica nocturna de Jordi Vidal publicada en *La Ilustración Ibero-Americana* (vol. 1, núm. 4 [1930], pág. 66) en la que el brazo de un obrero está reemplazando el del buhonero encendiendo la ciudad óptica, y descrita como sigue: «símbolo del triunfo de la luz en la Exposición de Barcelona, representando el genio del hombre, que aúna el brazo del obrero y de un solo golpe de manivela, enchufando la corriente, enciende la Exposición de Barcelona, la ciudad y aún el mundo entero».

apreciar la visión de conjunto. Reporteros, fotógrafos y aficionados capturaron dicho punto central una y otra vez. El testimonio visual que nos han legado los fotógrafos *amateurs*, analizado en el capítulo anterior por Núria F. Rius, confirma la insistencia en reproducir el eje icónico y llevarse como recuerdo una imagen que, a base de su repetición, se convirtió, como bien ha puesto de manifiesto Caralt, en emblema de la exposición.⁴⁷

De la luz eléctrica a las tarjetas postales

Miniaturizando la imagen de la avenida María Cristina, los dioramas habían conseguido sintetizar y reforzar la imagen de impacto de la exposición. Su repetición en fotografías, carteles, tarjetas postales y revistas ilustradas ampliaría su campo de resonancia y aseguraría que llegara a todos los rincones y quedara bien fijada en el imaginario visual del momento. De entre todas ellas, nos interesa poner de relieve dos ejemplos que no se contentaron con reproducir mecánicamente dicha imagen, sino que trataron de *remediar*⁴⁸ de diversos modos la experiencia visual y corpórea del paseo entre los distintos recintos de la exposición.

El primero de ellos no es otro que la cuarta entrega de *La Ilustración Ibero-Americana*, que hemos citado repetidas veces a lo largo de este artículo. Esta no solo estaba dedicada a la Exposición de la Luz, sino que además toda la organización del número emulaba un paseo completo por las principales secciones del Palacio de la Luz, para culminar con un atractivo viaje a través de los juegos de agua y luz del recinto exterior al caer la noche. Las páginas centrales, tintadas de azul, se hallaban ampliamente ilustradas con las fotografías de Jordi Vidal que retrataban desde múltiples perspectivas los destellos de la Fuente Mágica y la avenida María Cristina bajo el título de

⁴⁷ Caralt (2016), «Llum, turisme...», *op. cit.*, pág. 215.

⁴⁸ Entendemos por *remediación* el proceso en el que un medio absorbe, reformula o recoge ciertas características o aspectos, tanto técnicos, temáticos o de formato, de otros medios, tal como desarrollan Bolter y Grusin en: BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard A. (2000). *Remediation: Understanding new media*. Cambridge: The MIT Press.

«El triunfo de la luz en la Exposición Internacional de Barcelona».⁴⁹ El reportaje llegaba precedido por un pequeño recopilatorio de las noches de las ciudades modernas, pasando por Berlín, Fráncfort, Nueva York y París hasta llegar a los nocturnos de la Ciudad Condal, lo que creaba un recorrido preestablecido que, como la sala de los dioramas, tenía el objetivo de retratar y ensalzar el papel de la luz eléctrica en la Exposición Internacional, situándose, una vez más, como heredera directa de una genealogía de la luz moderna que pretendía superar. En definitiva, a lo largo de sus páginas, los espectadores pudieron transitar alternativamente entre la sala de los dioramas de la Exposición de la Luz y el recinto abierto de la Exposición Internacional y observar a su antojo, como habrían hecho *in situ*, sus respectivos juegos de luz y color.

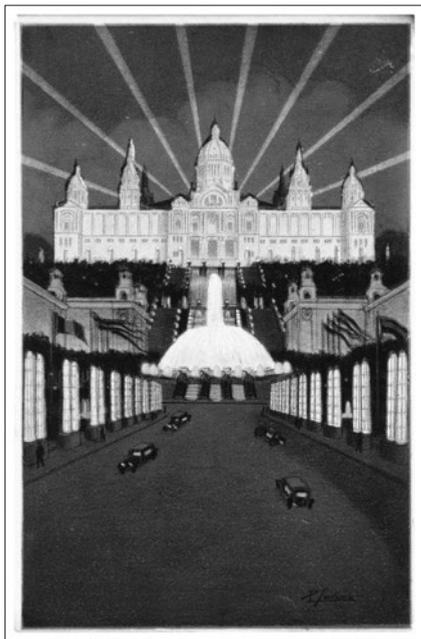
En segundo lugar, queremos rescatar un conjunto de postales no demasiado conocidas, pero de especial relevancia para el tema que nos ocupa. Se trata de una serie de cuatro postales conservadas en la Filmoteca Española y en el Museo del Cine de Gerona.⁵⁰ Lo más interesante es que, a primera vista, las imágenes aparecen en tonos grisáceos, pero a contraluz las estampas se iluminan y los espacios retratados se rellenan de vivos colores de tonos amarillos, rosáceos y azules, lo cual provoca en quien la contempla la sorpresa de aquel que paseó por primera entre el recinto iluminado.⁵¹ Una de ellas retrata la perspectiva de la avenida María Cristina. A cada lado, los pilares luminosos apuntalan el lugar central que ocupaba la fuente mágica situada a los pies del Palacio Nacional, que aparece en la parte superior como un grandioso edificio y término natural de la monta-

⁴⁹ *La Ilustración Ibero-Americana*, vol. 1, núm. 4 (1930), págs. 63-69.

⁵⁰ En el Museo del Cine de Gerona responden a los números de referencia 01916-01919, y en la Filmoteca Española a los 21078-21081.

⁵¹ Se registró una patente del efecto de transparencia con el número 113694 a nombre de Emilio Estiltes Llavoré y Pablo Sanromá Sanabra, de los que no hemos podido recuperar más datos. En la Exposición Universal de París de 1900 ya se había realizado una serie de postales translúcidas y también era común editarlas para promocionar espacios comerciales. La Filmoteca Española conserva en este sentido distintos ejemplares dedicados a los monumentos de París, como la Ópera (núm. reg. 22660) o Notre Dame (núm. reg. 22661), editados por el centro comercial Au Bon Marché, también retratado.

Postal translúcida de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 con iluminación cenital y retroiluminada. FilMOTECA Española.



ña del que se desprenden los nueve haces de luz azulada. Otra postal nos acerca aún más a la fuente mágica tintada de rosa, verde y amarillo en su aspecto nocturno, mientras que la tercera retrata la plaza Mayor del Pueblo Español desde los pórticos. Finalmente, la última postal captura las fuentes de la plaza del Universo, uno de los espacios más elogiados por sus juegos de luz, y, seguramente no por casualidad, encuadra la fachada principal del Pabellón de Arte Textil, que albergaba la Exposición de la Luz.

La serie de postales translúcidas se convierte así en un recuerdo perfecto de la exposición. Como todo *souvenir*, miniaturiza y hace portable un espacio de tamaño monumental, lo que permite al espectador apoderarse de él visual y materialmente. Pero, además, consigue capturar una de sus características más apreciadas: sus juegos de luz y color. Amy Ogata ha analizado el surgimiento de los *souvenirs* relacionados con el mundo de los espectáculos ópticos en el marco de las grandes exposiciones, empezando por la primera de ellas, la Exposición Universal de Londres de 1851, cuando se pusieron a la venta una gran cantidad de *peep-eggs* con imágenes del evento en su inte-

rior.⁵² Como las cajas ópticas, los *peep-eggs* victorianos, hechos de alabastro por sus cualidades translúcidas y así llamados por su forma ovoide, disponían de una lente de aumento en su parte superior a través de la cual se avistaban («to peep») dos imágenes que se alternaban gracias a un mecanismo rotatorio. De este modo, junto con los álbumes, porcelanas y abanicos, dichos recuerdos tendrían un impacto directo en la manera en que el gran certamen sería recordado, almacenado y revivido.⁵³ De hecho, lo que distinguía este tipo de *souvenirs* de todos los demás, explica Ogata, es que los *peep-eggs* no solo almacenaban un fragmento representativo de la exposición, sino que además tematizaban y celebraban el propio acto de mirar, premisa misma de la exposición.⁵⁴

La serie de tarjetas postales fue capaz en este sentido de sintetizar la experiencia lumínica de la exposición en un formato ampliamente popular en el momento, como lo habían sido las cajas y vistas ópticas del ochocientos. Partiendo de sus principales características —calados, transparencias, perspectiva, iluminación y transformación de la imagen—, abandonaba sin embargo el formato inmersivo, individual y cerrado del *peep-egg* victoriano para apuntarse a la experiencia abierta, colectiva y distanciada de la pantalla de cine del espectador del siglo xx.

Conclusión

Tanto el Pueblo Español como el Palacio de la Luz se valieron de dioramas, fotografías, maquetas y postales para afianzar una imagen que

⁵² OGATA, Amy (2002). «Viewing souvenirs: Peepshows and the International Expositions». *Journal of Design History*, vol. 15, núm. 2, págs. 69-82. La Bill Douglas Collection de la Universidad de Exeter conserva uno de estos ejemplares con la inscripción «A present from the Crystal Palace».

⁵³ *Ibidem*, pág. 69.

⁵⁴ *Ibidem*, pág. 77. En sus palabras: «While visual consumption was the exercise of the exposition, a commodity culture also flourished in the form of souvenirs and sentimental objects. Representations of buildings, attractions and even the experience of looking was commemorated, manufactured and sold in the form of goods such as albums, prints, fans and toys [...]. What distinguishes world's fair peepshows from the myriad of other souvenirs produced for the international fairs is that the act of looking, the very premise of exhibitions, is thematized».

tendría un impacto directo en el modo en que la exposición era vivida y recordada. Los dioramas apuntalaron en ambos casos el sentido final de cada espacio. Así lo entendieron organizadores, visitantes y espectadores del momento, que no los pasaron por alto en el momento de sintetizar, elaborar y difundir la imagen de cada uno de los recintos. Tampoco los reportajes, fotografías y tarjetas postales los excluyeron de la narración y testimonio visual que quería legarse del conjunto (pensamos muy especialmente en las fotografías de Gabriel Casas o en las páginas de la *Ilustración Ibero-Americana*). Los efectos de luz y los dioramas de la Exposición Internacional parecen dar la razón a Jesusa Vega cuando apuntaba que la fotografía y la tarjeta postal apenas cambiaron los puntos de vista y recursos persuasivos que las vistas ópticas habían ensayado durante más de un siglo.⁵⁵ Esperamos haber contribuido a recuperar su memoria y restaurar el impacto que tuvieron en su momento. Como señalan Parikka y Huhtamo, prestar atención a dispositivos aparentemente extintos de nuestra cultura visual contemporánea puede revelar continuidades y vínculos inesperados,⁵⁶ como los que hemos intentado trazar en el recinto mismo de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

⁵⁵ VEGA (2010), *Ciencia, arte...*, *op. cit.*, pág. 409.

⁵⁶ Parikka y Huhtamo (2011), *Media archaeology...*, *op. cit.*, pág. 3.

DE LA ANTROPOMORFIZACIÓN DE LA CIUDAD AL HOMBRE-MÁQUINA: LAS SINFONÍAS URBANAS DE DZIGA VERTOV Y WALTER RUTTMANN

Marta Piñol Lloret

Universidad de Barcelona

La constelación modernidad-metrópolis-cine

La modernidad es el concepto clave que nos permite conectar el cine y la ciudad. No cabe ninguna duda de que ambos ejemplifican —o incluso culminan— la idea de modernidad o de cultura moderna, y devienen sus emblemas. Así pues, si los consideramos como culmen de esta, resulta imprescindible estudiar qué relación guardan modernidad, ciudad y cine, lo cual haremos a través del análisis de dos obras sustanciales —*Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927) y *El hombre de la cámara* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929)—, que estimaremos no de modo aislado, sino a la luz de propuestas teóricas que nos posibilitarán abordar cuestiones de corte estético e ideológico subyacentes en sus planteamientos.

Estas dos piezas corresponden a dos de las sinfonías urbanas más célebres, sobre las que se ha escrito en múltiples ocasiones, pero nuestro enfoque y objetivo de estudio del presente texto toma derroteros distintos de los habituales, pues no nos limitaremos ni a su dimensión argumental ni a sus cualidades formales, sino que nos centraremos en cuestiones teóricas que tienen que ver con la experiencia de la modernidad, de la metrópolis, del advenimiento del cine y del nuevo régimen escópico que surgió al calor de estos cambios. Ello no implica, evidentemente, que obviemos cuál es su contenido, o bien que no consideremos su puesta en escena, pero siempre lo contemplaremos en relación con estas cuestiones que entroncan con la estética y los cambios de percepción de la realidad que se produjeron.

ron desde finales del siglo XIX, así como en función del lugar que conceden a elementos sustanciales como la máquina, el hombre, la estructura urbana y los métodos de producción. Por consiguiente, tal como veremos, el trasfondo político e ideológico de ambas realizaciones será un tema clave.

Es innegable que el cine, desde sus orígenes, se ha aproximado a la ciudad, y su nacimiento a finales del siglo XIX no puede obedecer a una causa azarosa, sino que deriva de un cierto estado de desarrollo industrial de la sociedad y las urbes. Baste pensar al respecto en por qué nació en Lyon y no en París, o por qué se desarrolló con más fuerza en Turín que en Roma. A todo ello debemos sumar la repercusión directa que los nuevos medios de comunicación y transporte tuvieron en la percepción humana, de tal modo que tanto la modernización tecnológica como la automatización y el mecanicismo acrecentaron la relevancia de la discontinuidad, favorecida por el capitalismo, dado que el cambio de modelo artesanal en favor de una producción-recepción en cadena supuso elidir la visualización de cada uno de los pasos del proceso de elaboración del producto. Otro tema clave es la experiencia de la metrópolis, cenit de la percepción fragmentaria y auge del fragmento y la multiplicidad. Nos estamos refiriendo a un proceso de espectacularización que no puede desligarse del nacimiento de la ciudad y la cultura modernas, activadoras de la figura literaria del *flâneur*, tan bien descrita por Charles Baudelaire como aquel que se regocija en la multitud, extasiándose entre el flujo del movimiento y estableciendo su morada entre lo fugitivo y lo infinito.¹ Susan Sontag ya se refirió al fotógrafo como al homólogo de este paseante solitario y *voyeurista*, si bien armado con una cámara.²

También en esta etapa el ojo va a adquirir un protagonismo desmesurado; de ahí que aparezcan múltiples prótesis de la mirada y se desarrollen importantes instrumentos ópticos empleados para fines tanto científicos como ociosos. Asistimos, pues, a un cambio epistemológico que entraña el paso de la concepción de una visión incor-

¹ BAUDELAIRE, Charles (2007). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, págs. 86-87.

² SONTAG, Susan (2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara, pág. 55.

pórea a la subjetividad de la visión, así como un salto de una idea de la mirada como estable, fija y atemporal a una transitoria y lábil.³ Se redefine, por tanto, el sujeto observador y el régimen escópico en el seno de un contexto en el que el ocio vinculado a la visualidad cada vez cobrará más fuerza.

Si nos referimos a la noción de la ciudad moderna resulta inevitable aludir a Georg Simmel y su planteamiento de este espacio como generador de nuevos modos de percepción y de experiencia, pues la comprendía como el lugar en el que confluyen diversas esferas de intercambio y circulación,⁴ y se produce un constante flujo de estímulos en los que priman la rapidez y la discontinuidad, por lo que deviene foco de la estimulación sensorial y causante del estrés y del choque.⁵ Y cómo no remitir a Walter Benjamin, quien se remontó a Baudelaire para acercarse a esta misma asociación entre urbe y choque, y precisó que en la metrópolis las experiencias del choque se tornan en norma,⁶ así como se produce un proceso de reencantamiento del mundo ligado a la industrialización, la racionalización y la lógica del capitalismo industrial. También en conexión con la experiencia visual —y conceptual—, y remitiéndose a Baudelaire, en su *Libro de los pasajes* estimó que la modernidad era un mundo dominado por sus fantasmagorías,⁷ término que igualmente podríamos emplear en clave marxiana. El último jalón al que nos referiremos es Siegfried Kracauer, cuya noción de la *Zerstreuung* (distracción) resulta fundamental para comprender la dimensión sensorial de la metrópolis como causa y consecuencia de la sobredosis de estímulos propia de la modernidad.⁸ A su parecer, en todo este entramado el cine ejerce un papel de entretenimiento, pero puede contribuir a reestructurar la experiencia humana.

³ CRARY, Jonathan (1992). *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge: MIT Press.

⁴ SIMMEL, Georg (1989). *Philosophie des Geldes*. Fráncfort: Suhrkamp.

⁵ SIMMEL, Georg (1903). *Die Großstädte und das Geistesleben*. Dresde: Zahn und Jaensch.

⁶ BENJAMIN, Walter (1974). «Über einige Motive bei Baudelaire». *Gesammelte Schriften*, tomo I, 2. Fráncfort: Suhrkamp, págs. 605-653.

⁷ BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, pág. 46.

⁸ KRACAUER, Siegfried (1995). *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge: Harvard University Press, págs. 323-328.

En resumidas cuentas, como muy bien condensaron Leo Charney y Vanesa Schwartz, la cantidad de estímulos visuales que entrañaba la vida urbana y que caracterizará el cine hizo que «[the] modern culture was “cinematic” before the fact».⁹ En otras palabras, como ya había considerado Benjamin, solo el cine es capaz de acercarse visualmente a la esencia de la ciudad.¹⁰

Ahora bien, la manera según la cual el cine de los orígenes capturó todos estos estímulos y el apabullante movimiento de la metrópolis no consistió en que la cámara fuera libre y móvil y que se desplazara ansiosa para congelar esa fugacidad y vibración constante. Se trata de una cámara quieta, que escoge un punto de vista y resta inmóvil ante la realidad profílmica. Dicho de otro modo, si aparece movimiento en el plano, este deriva de que los elementos que lo integran se mueven, pues la autarquía del encuadre primará y deberá ser la realidad profílmica la que «se esfuerce» para penetrar en él. Basta pensar al respecto en el «modo de representación primitivo», tal como lo conceptualizó Noël Burch, quien consideró como sus principales características la citada autarquía del encuadre, la frontalidad de la cámara, el predominio del plano de conjunto, la iluminación vertical, la poca profundidad de campo, las marcas de enunciación, la frágil clausura narrativa o el progresivo desarrollo del montaje,¹¹ para comprender de qué manera la cámara resta impávida ante la realidad profílmica. O, si acudimos a la propuesta de periodización que André Gaudreault y Tom Gunning¹² establecieron dentro del modo de representación primitivo, la primera etapa —comprendida entre 1895 y 1908 y que denominaron sistema de atracciones mostrativas— supone una primacía absoluta de mostrar, que despierta placer en el espectador por el mero hecho de que exista un aparato que permita captar la vida y mostrarla. No se trata, pues, de cómo la presenta ni de lo que narra, sino de la posibilidad de registrar y reproducir

⁹ CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (eds.) (1995). *Cinema and the invention of modern life*. Berkeley: University of California Press, pág. 1.

¹⁰ BENJAMIN, Walter (1974). «Berliner Chronik». *Gesammelte Schriften*, tomo VI. Fráncfort: Suhrkamp, pág. 470.

¹¹ BURCH, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

¹² GUNNING, Tom (1986). «The cinema of attraction: early cinema, its spectator, and the avant-garde». *Wide Angle*, vol. 8, núms. 3-4, págs. 63-70.

la vida. Un deseo de atrapar lo real y el tiempo que André Bazin, a partir de su teorización sobre la ontología de la imagen fotográfica, vinculó al complejo de momia.¹³ Asimismo, para comprender ese deseo de atrapar la vida y reproducirla en movimiento se antojan esenciales las corrientes vitalistas de finales del siglo XIX y principios del XX, en las que sobresalen de manera preclara la filosofía de Nietzsche y los planteamientos de Bergson.

Por consiguiente, cabe afirmar que en estos films el cine capta la ciudad desde el estatismo de la cámara —casi podríamos decir desde la invisibilidad—, pues esta no se mueve ni actúa visiblemente al acercarse a la realidad, aunque sí se elige desde dónde filma. Tampoco es transparente, ya que la realidad profílmica actúa contando con su presencia. Es innegable que resulta pasiva en cuanto a movimiento e invisible a pesar de las eventuales marcas de enunciación profílmica, mientras que en las propuestas en las que nos detendremos, es decir, en las denominadas sinfonías de las ciudades de los años veinte, toma parte activa y la forma deviene contenido. Y decimos «contenido» en una doble dimensión narrativa y político-ideológica, ambas sujetas a la exhibición de la intensidad y la actividad de la vida de la metrópolis y, por ende, de la modernidad. Es decir, este tipo de films no plantan la cámara inerte para mostrar la actividad de la ciudad, sino que se mueven acorde con ella: la urbe no desempeña un mero rol de telón de fondo, sino que se convierte en protagonista. Dicho de otra manera, la ciudad tiene el papel principal y se expresa en el contenido y en la forma, pues se doblga a los ritmos cambiantes, ondulantes y frenéticos que la configuran.

Si atendemos brevemente a qué englobamos bajo este calificativo de las sinfonías urbanas, referirnos a esta tipología de films implica que nos situemos en el contexto de los años veinte y muy cerca de la no ficción de vanguardia, pues estas propuestas coquetean, a menudo, con la abstracción y la poesía. Con estos mimbres se aproximan a diversas ciudades y, sin desarrollar un argumento claro que obedezca a una sucesión de hechos ligados por una lógica causal, entronizan la urbe como protagonista absoluta. Han recibido, además,

¹³ BAZIN, André (2017). «Ontología de la imagen fotográfica». *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, pág. 23.

otras denominaciones, como *city films* o *city poems*, pero fue a partir de la realización de Walter Ruttmann —en la que nos detendremos con mayor detalle— cuando se codificó y dio el nombre de «sinfonía urbana» a este tipo de propuestas. Una línea en la que han trabajado directores muy relevantes, como es el caso de Jean Vigo, Alberto Cavalcanti o Joris Ivens, si bien las dos primeras iniciativas fueron *Manhatta* (Paul Strand, Charles Sheeler, 1921), a propósito de la ciudad de Nueva York, y un guion del artista László Moholy-Nagy, *A nagyváros dinamikája* (1921-1922), en torno al universo urbano e industrial de la ciudad, con una especial atención dedicada al tiempo.

Señalemos además que su desarrollo fue cuantitativamente muy relevante, ya que, como bien indican Steven Jacobs, Anthony Kinik y Eva Hielscher, entre 1920 y 1940 se realizaron más de ochenta títulos¹⁴ y, más allá de las particularidades de cada uno, como señaló Kracauer, evidencian el interés que tuvieron las vanguardias por la realidad física.¹⁵

Walter Ruttmann: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

El film empieza con el comienzo del día y la llegada de trenes a la gran ciudad. La acción acontece a lo largo de una sola jornada y concluye con el fin del día. Berlín es la protagonista absoluta del film y, si consideramos la génesis del proyecto, ello queda ratificado. La idea nació en 1925 y fue Carl Mayer quien tuvo la idea de pergeñar una melodía en imágenes que transmitiera las sensaciones que produce la ciudad. El operador Karl Freund compartió el mismo anhelo y nació el proyecto. Según cita Kracauer, Freund quería mostrarlo todo: hombres que se levantaban para ir a trabajar, tomaban el desayuno, subían a un tren..., desde el trabajador más pobre al presidente de un

¹⁴ JACOBS, Steven; KINIK, Anthony; HIELSCHER, Eva (2019). *The city symphony phenomenon. Cinema, art, and urban modernity between the wars*. Nueva York: Routledge (ebook sin paginación).

¹⁵ KRACAUER, Siegfried (1997). *Theory of film. The redemption of physical reality*. Nueva Jersey: Princeton University Press, págs. 180-181.

banco.¹⁶ Ruttmann se encargó de montar el material rodado y darle forma. Mayer consideró que su enfoque era demasiado superficial, ya que se preocupaba más por las cualidades formales de los objetos que por sus significados, y por ello se retiró al comienzo de la producción. Un planteamiento que Kracauer comparte, pues estima que Ruttmann no quiere mostrar protestas sociales sino experimentos formales; de ahí que, a pesar de que contraponga, por ejemplo, a unos chicos hambrientos en la calle con fuentes de comida en un restaurante, tales analogías —establecidas mediante yuxtaposiciones— sirven para plantear el *cross-section*,¹⁷ por lo que su función estructural queda oscurecida.¹⁸ El uso que le da al montaje, pues, solo tiene una función formal y no de contenido; por ello en 1928 llegó a afirmar en el *Frankfurter Zeitung* que de ese modo conseguía embriagar y apaciguar a la pequeña burguesía alemana en la vida real y en la literatura, y que la sinfonía fracasaba en su intento de señalar alguna cosa porque no descubría ni un solo contenido significativo.¹⁹ No menos taxativas fueron las valoraciones del británico Paul Rotha, quien consideró que sus observaciones sobre la ciudad se basaban en una teoría infantil al establecer comparaciones obvias entre ricos y pobres, y añadió con dureza que estos films eran un producto típico del movimiento del arte por el arte.²⁰

En cuanto a los objetivos que perseguía Ruttmann, este afirmó que no quería crear un libro de imágenes sino más bien una compleja máquina que solo funcionase si cada pequeña pieza se enlazaba con otra con suma precisión, con la esperanza de que emergiese

¹⁶ KRACAUER, Siegfried (2018). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, pág. 172.

¹⁷ Sobre el concepto de *cross-section* en la obra de Kracauer, empleado también por Simmel, y su papel en la cultura visual de Weimar, véase: COWAN, Michael (2014). *Walter Ruttmann and the cinema of multiplicity*. Amsterdam: Amsterdam University Press, págs. 55-98.

¹⁸ Kracauer (2018), *De Caligari a Hitler...*, *op. cit.*, pág. 173.

¹⁹ Citado en Kracauer (2018), *De Caligari a Hitler...*, *op. cit.*, pág. 177.

²⁰ ROTH, Paul (1963). *Documentary film: The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. Londres: Faber and Faber, pág. 85.

un contrapunto del ritmo del hombre y la máquina.²¹ Aparece ya, por consiguiente, un concepto propio del ámbito musical, muy empleado —aunque en un sentido distinto— por Sergei Eisenstein, que había trabajado con el músico Edmund Meisel en *El acorazado Potemkin* (Броненосец Потёмкин, 1925), también compositor de la música del film que ahora nos concierne, quien creó una pieza sinfónica que supervisó el propio Ruttmann y que lamentablemente no se conserva. La conexión de esta obra con el ámbito musical resulta esencial, y es muy interesante el planteamiento de Emilio Martínez, el cual sostiene que «está ideada de principio a fin como una sinfonía en todos los sentidos» y apunta que la obertura corresponde a la aproximación de un tren a la ciudad, con un *allegro moderato*; el despertar de la ciudad se percibe en una larga y suave cadencia que culmina en un *tempo vivace* representado por las personas que circulan y las actividades que se ponen en marcha; y el *andante* equivale a un día que termina y que llega al cenit con un *presto finale*, que se transmite a partir de las luces de neón y los fuegos de artificio.²² Por otra parte, como bien señaló Vicente Sánchez-Biosca, en esta ocasión no se trata de mostrar el epítome de la modernidad que fue Nueva York, sino un Berlín convertido en crisol de la capital europea; de ahí que «todo en esta cinta es un canto, una prosopopeya, a la ciudad viva».²³

En esa línea de la fusión hombre-máquina es oportuno señalar que en la realización aparecen juguetes mecánicos y autómatas, así como un grupo femenino de danza que imita los movimientos de un tren. Tanto los autómatas como el ferrocarril tuvieron una gran relevancia en estas fechas (baste pensar que el ensayo que Freud dedica a la categoría estética de lo *unheimlich* o siniestro data de 1919, mien-

²¹ GOERGEN, Jean Paul (ed.) (1989). *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation*. Berlín: Freunde der Deutsche Kinemathek, pág. 80.

²² MARTÍNEZ, Emilio (2009). «A propósito de Berlín (o desmontando a Ruttmann). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental». *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XIV, núm. 842, sin paginación, disponible en: www.ub.edu/geocrit/b3w-842.htm (consulta: 7/3/2020).

²³ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2007). «Fantasías urbanas en el cine de los años veinte». *Lars, Cultura y Ciudad*, núm. 7, pág. 23.



Berlín, sinfonía de una gran ciudad (Berlin - Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, 1927).

tras que los trenes conforman un elemento sustancial en los nuevos medios de comunicación y percepción de la modernidad, y están muy ligados al ámbito cinematográfico, pues no en balde las primeras salas de proyección estables en Estados Unidos fueron los Hale's Tours). Asistimos en este caso a un proceso de antropomorfización de la urbe, una cuestión que describe de manera muy bella Carsten Strathausen al sostener que el film muestra la ciudad como un organismo enorme que nace por la mañana, abriendo los ojos como lo hacen puertas y ventanas, y presenta a la gente como piezas de la maquinaria que la conforma, mientras que el flujo de sangre de la vida moderna viene ejemplificado por la presencia de teléfonos o líneas de trenes.²⁴ Una urbe, eso sí, concurrida y moderna.

Otra idea clave, que guarda similitud con la concepción de Vertov de que el cine debe sorprender a la vida, es que Ruttmann sostuvo que la vida de la ciudad debe ser atrapada y filmada de manera in-

²⁴ STRATHAUSEN, Carsten (2003). «Uncanny spaces: The city in Ruttmann and Vertov». En SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony (eds.), *Screening the city*. Londres: Verso, pág. 32.

consciente.²⁵ Asimismo, la idea de varias individualidades trabajando al servicio de una máquina o de un organismo también enlaza con la estética fascista y con la definición que de ella propuso Kracauer en relación con el ornamento de masas.²⁶

Por otra parte, tampoco podemos pasar por alto que Ruttmann procedía del cine de vanguardia, pues él y Hans Richter fueron las principales figuras del cine abstracto de los años veinte; de ahí que no sea sorprendente que en esta película aparezcan elementos en esta dirección, ya que arranca con una secuencia compuesta por formas abstractas. No obstante, aquí el cineasta quería trabajar con material vivo, y llegó a afirmar que el arte no podía huir de la realidad, sino que debía sumergirse en ella: el arte ya no era una abstracción sino un punto de vista.²⁷

El film termina mostrando un elemento de reciente creación, síntoma de la modernidad y la importancia de la luz, pues presenta la silueta iluminada de una torre de radio. Es decir, si bien tiene razón Kracauer al afirmar desde el materialismo histórico que el film no vehicula contenido a través de su forma, sí que evidencia en imágenes (contenido) las características visuales de Berlín como una gran metrópolis en auge en el seno de la modernidad.

Dziga Vertov: *El hombre de la cámara* (1929)

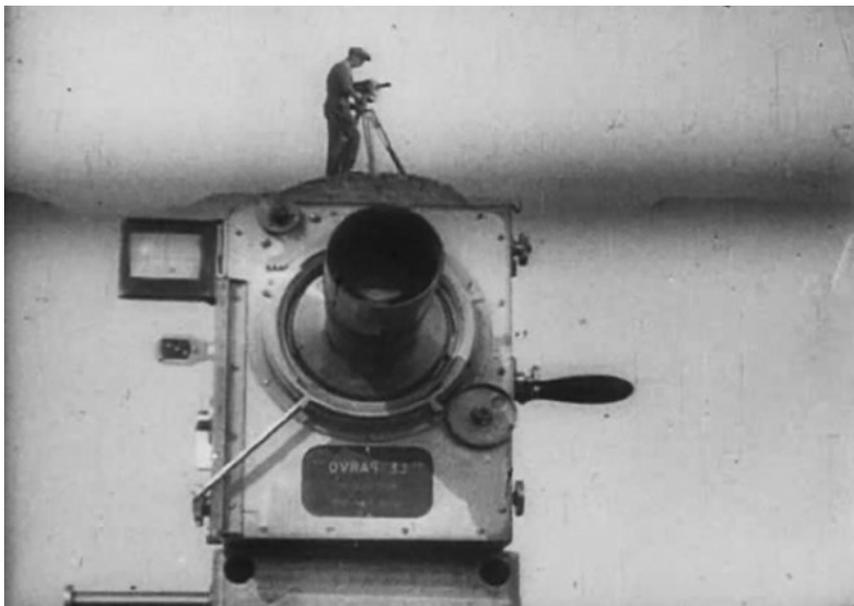
El transcurrir de una jornada, del alba a la noche, en una supuesta ciudad soviética, resultante de la combinación del rodaje en diversas urbes —Kiev, Moscú y Odesa—: he aquí un resumen lo más escueto posible del argumento del film. Empecemos por señalar que obedece al principio motor del cine de Vertov, que se resume en la idea de tomar la realidad de improviso, una máxima que constituye el principio de su teoría del Kino-Glaz y del Kino-Pravda, es decir, del cine-ojo y del cine-verdad.²⁸ En el caso de este film, nos permite ver cómo

²⁵ Citado en Goergen (1989), *Walter Ruttmann...*, *op. cit.*, pág. 79.

²⁶ Kracauer (1995), *The mass ornament...*, *op. cit.*

²⁷ Goergen (1989), *Walter Ruttmann...*, *op. cit.*, pág. 82.

²⁸ Señalemos que la prensa alemana advirtió la influencia del cine-ojo en la obra de Ruttmann, aunque también se llegó a sostener que la había superado,



El hombre de la cámara
(Человек с
киноаппаратом, Dziga
Vertov, 1929).

es la vida en esta inexistente ciudad soviética. El ojo y la cámara tienen un gran protagonismo, pues no en balde arranca con el operador que se sube a una cámara gigante situada de manera frontal respecto al espectador, así como concluye con este mismo trabajador que surge por encima de la multitud de la ciudad, de tal modo que se supone que la cámara ofrece una visualización omnisciente de la urbe, desapegada de particulares.

La figura del operador, muy presente a lo largo del metraje, corresponde a Mikhail Kaufman, hermano de Vertov y verdadero cámara del film. Aparece asimismo la futura mujer del cineasta, Elizaveta Svilova, en su condición de montadora, pues la veremos editándolo, así como se incluye al operador mientras lo proyecta y a los espectadores mientras lo ven. Estamos, pues, ante una propuesta metacine-matográfica en la que se evidencia la idea anteriormente expuesta de la capacidad del cine de captar y reactivar la vida. En esa dirección

una opinión que no compartía Vertov, quien consideraba que el cine soviético era superior. Véase: VERTOV, Dziga (1974). *Vertov: artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Uruguay: Ediciones de la Flor, pág. 120.

sobresale una secuencia en la que vemos a Svilova trabajando con la película de celuloide y Vertov nos presenta un plano de detalle de unos fotogramas que muestran a niños y ancianas, y más tarde, gracias al cinematógrafo, los vemos en movimiento. La máquina-cine, pues, es capaz de reproducir la vida merced al movimiento; un movimiento vehiculado a través del tiempo que supone una intervención radical en las imágenes, ya que la propuesta tiene sobreimpresiones, aceleraciones, ralentizaciones o fragmentaciones muy acusadas. El montaje, por consiguiente, es esencial, una cuestión nada trivial si tenemos en cuenta que este ha sido básico en la teoría del cine soviético (baste pensar en las valiosas reflexiones de Lev Kuleshov o de Sergei Eisenstein). En el caso que nos ocupa, es interesante comprenderlo como generador de una realidad, pues se evidencia la puesta en marcha de esa idea que mencionamos como clave con respecto al cambio de régimen escópico del siglo XIX y que suponía entronizar las prótesis visuales. Y es que aquí la cámara funciona como agente emancipador de la mirada, lo que permite al cineasta superar las limitaciones intrínsecas a la visualidad humana, algo fundamental en un cine materialista. No debemos perder de vista que se trata de propuestas que tienen como punto de origen los hechos, dado que el director estimaba que era necesario ir a la materia sin plan previo y sin una proyección en función de un resultado esperado o hipotético. Era la materia en sí la que debía conducir a su particular noción de verdad —lejos de cualquier deseo de hallar una esencia, como corresponde a una pragmática empirista—, que era justo lo que no hacía el cine de ficción y suponía una alteración de la realidad, ya que en beneficio del entretenimiento se olvidaba el papel que el cine debía desarrollar como agente demostrador de la realidad. Por ello el montaje resultaba primordial, pues todo está interconectado y por su intermedio era posible superar las limitaciones de espacio y tiempo; ello se traduce en este film en una secuencia que muestra a un músico en pleno concierto, mientras es observado por diferentes espectadores. Pues bien, estos han sido filmados en distintos lugares y momentos; pero, gracias a un escrupuloso montaje que respeta los *raccords*, parece que todo acontece en un mismo sitio.

Un montaje que resulta muy entrecortado, si bien con buen tino señaló Rancière que tal fragmentación constante no corresponde

a la división taylorista tan alabada en ese momento en la Unión Soviética, sino que obedece a una celebración del comunismo. Esta idea la argumenta sosteniendo que el montaje de Vertov no fractura una sola tarea en varias operaciones complementarias, sino todo lo contrario: reúne múltiples acciones que solo tienen en común que están hechas por manos activas. Así, el ritmo acelerado de la máquina no pretende entronizar ni lo industrial ni el trabajo taylorista, sino «el comunismo como tal, la equivalencia de todos los movimientos en la gran sinfonía igualitaria del nuevo mundo».²⁹ De ello se desprende que la imagen que ofrece del comunismo no es la consecuencia de una planificación de tareas, sino el resultado del ritmo común de las diversas actividades desempeñadas por cuerpos y máquinas. Y, entre todas esas máquinas, la cámara es una más, del mismo modo que el film no se constituye como una obra de arte, sino en la suma de las múltiples tareas que se están ejecutando. Eso también afecta a la mirada, porque se produce un viraje desde la visión absoluta del hombre —ideal de la modernidad— hasta el ojo de la cámara, un asunto que las sobreimpresiones remachan sobremanera; así las cosas, la cámara posee ese deseo subjetivo que ha sido negado al hombre. En la forma, pues, hay contenido; de ahí que Kracauer plantease que el análisis de la vida diaria propuesto por Vertov descansa en su aceptación de la realidad soviética y que su entusiasmo lírico acentúa el ritmo formal, razón por la cual «sus *cross-sections* están “impregnados de ideas comunistas” aun cuando sólo retraten la belleza de movimientos abstractos».³⁰ O, como muy bien expuso Béla Balázs, Vertov quiere abordar la realidad desde un punto de vista sociopolítico analizado desde una perspectiva marxista-leninista.³¹ Asimismo, otro asunto relevante es la lucha entre lo antiguo y lo nuevo presente en el film, una cuestión que aborda Chaves Martín al plantear que, en esta propuesta, Vertov muestra planos de las fábricas reconstruidas, de la casa cuna o de calzadas y puentes nuevos, de

²⁹ RANCIÈRE, Jacques (2017). *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander: Shangrila, pág. 51.

³⁰ Kracauer (2018), *De Caligari a Hitler...*, *op. cit.*, pág. 176.

³¹ BALÁZS, Béla (1979). *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili, págs. 134-135.

modo que tiene sentido en relación con esa lucha entre lo antiguo y lo moderno.³²

Acorde con las teorías de Vertov, podemos afirmar que el film pone en pie el deseo de la fusión del hombre y la máquina, algo que expresa en sus teorías al sostener que él es el cine-ojo, el constructor que crea un hombre más perfecto que Adán y a millones de personas mediante un proceso de deconstrucción, ya que de una toma las manos, de otra, las piernas y de otra, la cabeza, y mediante el montaje construye un nuevo hombre que, además, es perfecto, pues elige los fragmentos de los mejores.³³

Fusión hombre-máquina, montaje como generador de realidad y forma-montaje que es contenido son los principios a partir de los que se configura el film, una propuesta que fue criticada por dar una preeminencia a la forma antes que al contenido —algo que entra en contradicción con lo que acabamos de exponer—. Y uno de los principales detractores fue Eisenstein, quien la tildó de confusa, formalista, sin rumbo y autocomplaciente.³⁴

A modo de conclusión

Para finalizar, señalemos que las dos propuestas comparten algunas ideas y difieren en otras. En cuanto a su proximidad, podemos indicar que ninguna de ellas efectúa un análisis crítico de lo que implica la vida moderna en la urbe, y que ambas manifiestan el deseo utópico de una mirada omnipresente o, en otras palabras, de una mirada que pueda llegar a cualquier rincón. Sin embargo, allí donde en Ruttmann encontramos una fusión hombre-ciudad o, mejor dicho, una antropomorfización de la urbe, en Vertov hallamos una fusión hombre-

³² CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel (2017). *Las «sinfonías urbanas» como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pág. 149.

³³ VERTOV, Dziga (1984): «Kinoks. A revolution». En: MICHELSON, Annette (ed.), *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, pág. 17.

³⁴ PETRIC, Vlada (1987). *Constructivism in film: Man with a movie camera – A cinematic analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, pág. 65.

máquina. También hay un disenso claro en cuanto a la relación que mantienen forma y contenido, pues ya hemos indicado que el cineasta soviético intenta articular mediante la forma un contenido, planteando una estructura que celebra el comunismo, mientras que Ruttmann aboga por una puesta en escena que evite cualquier contenido en sí misma. Sea como fuere, una y otra dan buena cuenta del aquilatamiento de la ciudad en la modernidad y del deseo de cederle la primacía absoluta en cuanto que emblema, al mismo nivel que el propio dispositivo cinematográfico. Ambos, hijos del mismo contexto y sistema, la (re)presentan como protagonista de una música óptica que la celebra, al amparo de la revolución perceptual que la evoca y convoca.

La configuración de la metrópolis moderna conllevó transformaciones de carácter económico y social, al tiempo que generó una cultura visual con modos de mirar y sentir desconocidos hasta entonces. A través del hilo conductor de las urbes de París, Barcelona y Berlín, este libro estudia cómo fue percibida la ciudad espectacular y qué función se le otorgaba en la creación de imaginarios colectivos.

Desde la historia del arte, la literatura, la fotografía, los media, y también desde la esfera de los sentidos, en este volumen se entrelazan las visiones optimistas, que emanaron de una ciudad radiante en constante desarrollo y transformada por los avances técnicos, con la concepción de la metrópolis como un monstruo corrupto en sus aspectos más degenerados, que devora la naturaleza circundante. Ahondando en esta dicotomía presente en tres puntos del continente europeo, los autores proyectan una mirada global que contempla tanto los triunfos como las contradicciones de la ciudad moderna.

