

REAL ACADEMIA DE DOCTORES DE ESPAÑA

LUGARES FRÁGILES PARA PASEAR.
REPENSAR EL TURISMO

LEÍDO POR LA ACADÉMICA
EXCMA. SRA. DOÑA ESTRELLA DE DIEGO OTERO

EL DÍA 12 DE FEBRERO DE 2025
CON MOTIVO DE SU INGRESO

Y CONTESTACIÓN DE LA ACADÉMICA
EXCMA. SRA. DOÑA BEATRIZ COLOMINA ELÍAS



MADRID
MMXXV

REAL ACADEMIA DE DOCTORES DE ESPAÑA

LUGARES FRÁGILES PARA PASEAR.
REPENSAR EL TURISMO

LEÍDO POR LA ACADÉMICA
EXCMA. SRA. DOÑA ESTRELLA DE DIEGO OTERO

EL DÍA 12 DE FEBRERO DE 2025
CON MOTIVO DE SU INGRESO

Y CONTESTACIÓN DE LA ACADÉMICA
EXCMA. SRA. DOÑA BEATRIZ COLOMINA ELÍAS



MADRID
MMXXV

Depósito legal M. 2025-2025
Imprime: ESTUGRAF IMPRESORES S.L.
Pol. Ind. los Huertecillos, C. Pino, 5
28350 Ciempozuelos, Madrid

**DISCURSO
DE LA
EXCMA. SRA. DOÑA ESTRELLA DE DIEGO OTERO**

ÍNDICE

Lugares frágiles para pasear. Repensar el turismo	7
Turistas en el Everest	9
El museo como lugar de paseos, silencios y encuentros fortuitos	13
Un destello en Roma	17
Auden en Roma	19
Muerte en Roma	22

Lugares frágiles para pasear. Repensar el turismo

Excelentísimo Señor Presidente,
Excelentísimas Señoras y Señores Académicos,
Señoras y señores, amigas y amigos,

Permítanme que mis primeras palabras hoy sean de agradecimiento a todos ustedes por haberme concedido el enorme honor —inmerecido seguro— de unirme a esta empresa extraordinaria, en tanto capaz de reunir tan diversas disciplinas y sensibilidades: la Real Academia de Doctores de España.

Las gracias serán, en primer lugar, para las personas que tan generosamente han apoyado mi candidatura, los doctores Almagro, Etayo y Fernández-Galiano. Con algunos de ellos me unen lazos profesionales a través de la Universidad Complutense —es el caso del Dr. Etayo—; o a través de la Facultad de Geografía e Historia, entre cuyos docentes nos encontramos el Dr. Almagro y yo misma. El Dr. Fernández-Galiano, compañero de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha sido para mí guía y ejemplo

de compromiso con la escritura inagotable y la curiosidad investigadora a largo de tantos años de amistad y complicidades.

Quiero de igual manera dar las gracias más efusivas a la Dra. Colomina por su generosidad al haber aceptado acompañarme esta tarde en que paso a formar parte de la Corporación y por su empeño para incorporarme a esta casa. La conocí por sus escritos hace tiempo, siguiendo la recomendación de otro muy querido colega, Juan Navarro Baldeweg —no en vano repito con frecuencia que tengo más amigos en la Escuela de Arquitectura de Madrid que en mi propia facultad. En aquellos momentos yo empezaba a explorar temas relacionados con las pintoras y, en especial, temas que buscaran nuevas miradas y espacios —metafóricos— para esas nuevas miradas. Como dice la Dra. Colomina a propósito de sus primeros pasos respecto al tema elegido por ella en su discurso de entrada, el mundo académico español de la historia del arte —y hasta internacional— no estaba listo para hacerse esas preguntas. Por esa razón, el trabajo de la Dra. Colomina fue tan importante para mí entonces —y sigue siéndolo—, al plantearse asuntos más que pertinentes alrededor de lo que quisiera empezar llamando “los lugares frágiles”. En el caso de la Dra. Colomina se trata —y se trataba— de espacios radicales por lo que tienen de inesperados al rescatarlos, al subrayarlos. La gratitud, pues, a ella por acompañarme hoy y por tantos años de inspiración, incluso antes de conocernos personalmente.

En la medalla que tengo el honor de ocupar, la 109, me antecedió el Dr. Manuel del Río Martínez —del cual espero tomar el testigo y el compromiso—, otro ilustre arquitecto que refrenda la idea apuntada antes: mis muchas afinidades con los arquitectos, lo que sus preguntas ayudan a las mías. Una parte importante del trabajo del Dr. del Río Martínez giró en torno a la restauración, preservación y transformación del patrimonio histórico —en especial aquel relacionado con los Reales Sitios—, preocupaciones que adquieren una importancia mayor de día en día, en medio

de una discusión reiterada sobre el turismo y los abusos y las consecuencias, tanto en el patrimonio artístico como en el patrimonio natural. Se trata —o hasta cierto punto— de una especie de contrasentido, porque el interés hacia la preservación de plantas, flores, árboles, paisajes...; hacia la construcción de urbanismos más sostenibles, convive con ciudades —espacios, museos, monumentos...— por completo turistizados. Son temas básicos también para la disciplina a la cual he dedicado mis treinta años largos de servicio a la Universidad Complutense —la historia del arte—, si bien todos, en mayor o menor medida, participamos de la discusión de forma directa o indirecta en cada una de nuestras disciplinas, desde la necesidad de legislar nuevos problemas o enfermedades derivados de la movilidad de las personas, hasta el impacto medioambiental que esta movilidad conlleva.

Turistas en el Everest

Reflexionaba sobre estas transformaciones y paradojas no hace mucho, paseando por una de las ahora más renombradas atracciones turísticas de la ciudad de Nueva York desde que fue inaugurada el año 2009. Me refiero, como algunos habrán adivinado, al High Line de Chelsea, un jardín elevado que tiene un poco de museo donde se muestra arte y un poco de jardín arqueobotánico; un lugar a su modo frágil por cierta aspiración de preservar las plantas que habitaban ese barrio en el pasado, que nacían indómitas entre las vías elevadas; un espacio, por lo tanto, con aspiraciones sostenibles al preservar plantas que habían ido desapareciendo de Nueva York o que estaban al menos limitadas a los parques y jardines que se extienden por la ciudad.

Sea como fuere, al pasear por el jardín atestado de turistas en busca de la mejor foto un día de junio, de buena mañana porque es imposible acceder más tarde, venía a la mente el fracaso de la iniciativa sostenible. Si el barrio aspiraba a construir un jardín para pasear, las consecuencias terminaban por ser las opuestas:

el turismo masivo hacía el paseo imposible y el precio de la vivienda se elevaba por encima del jardín mismo. ¿Dónde pasear? ¿Dónde dejar que los pensamientos fluyan en el deambular, si en cada paseo es preciso ir abriéndose camino entre las masas, en los viejos y nuevos lugares pensados para tal aspiración, desde jardines a museos?

Sin embargo, pensándolo bien, mi asombro ante las aglomeraciones en este espacio sostenible, reservorio de plantas salvajes que venían desde el pasado en esa misma zona, tampoco debería haber sido tanto. Qué se puede esperar del mundo actual si ya el año 2012 se publicaban unas fotos tomadas en el Everest, donde se revelaba una hilera infinita de colores brillantes —amarillos, rojos, verdes...—, que desde lejos parecían una cinta incongruente surcando el paraje mítico y blanco. Luego, el zoom indiscreto acercaba la escena y las cosas se desvelaban más extrañas si cabe: el cordón por la ladera de la montaña, completamente nevada, correspondía a una especie de absurda aglomeración de personas que, con aspecto de alpinistas avezados —botas, gafas y forros polares a la moda—, rompían con la regla de oro de la montaña: no detenerse jamás en el ascenso y nunca por mucho tiempo, con el fin de salvaguardar la propia vida y la vida de los demás. Para salir ilesos del ascenso hay que estar en forma y la mayoría de esos turistas, me temo, llegaban directamente desde el High Line de Chelsea, después de haber pasado por una tienda para comprar el atuendo elegante, sin entender cómo enfrentar el Everest no tiene nada de una plácida tarde de après-ski. La escalada exige cualidades que la mayoría de los turistas no posee —por eso son escasos los montañeros que se aventuran hasta las grandes cumbres.

Ese mismo desconocimiento de las reglas de la montaña —respecto a la muerte también—, devolvió la imagen reciente de un sherpa abandonado a su suerte, muerto, por cuyo lado pasaba la gente haciendo caso omiso. En otros tiempos, los sherpas —pieza básica para la conquista del Himalaya, entre otras cumbres—

eran más que los guías turísticos a sueldo en los cuales las circunstancias los han convertido ahora. Se entendían no solo como un miembro más de la expedición: eran el miembro clave de la misma. En dichas expediciones convivían con los “guiados”, sin diferencias entre unos y otros, recuerda el sherpa Tenzing Norgay, haciendo gala de una camaradería imprescindible en las cumbres, aunque a veces costara la vida, al no querer dejar abandonados a “los conducidos”, menos preparados físicamente que los sherpas para la aventura por razones obvias. Arriba, cerca de la cumbre, no hay diferencias entre guías y guiados. La montaña no las conoce y no es raro encontrar entre las colecciones de fotografías del XIX — por ejemplo, *Pioneros de los Alpes*, de los años 80 de ese siglo— muestras de la mencionada proximidad. Los guías aparecen al lado de los viajeros en un instante de descanso: auténticos camaradas compartiendo el destino poderoso y las exigencias de la montaña.

Justo en este punto frágil se produce el rasgón, la falla que sigue sobreviviendo hoy entre los turistas agolpados en la hilera incongruente, imagen absurda y terrible, y los escaladores atrapados en un atasco sin sentido en el que hasta hace bien poco era el lugar más recóndito del planeta, el más inalcanzable: el Everest. ¿Queda algún sitio donde ir? En ese rasgón se escenifica la diferencia entre “viaje” y “turismo”. Es una diferencia sutil que ocultan las apariencias: cada escalador va acompañado por un guía y viste ropas semejantes. No es tan distinto de la visita a un museo: la apariencia subsume en una idéntica categoría, aunque algunos miren de forma diferente. Sin embargo, ahora sabemos que MacCannel no tenía razón cuando, haciendo gala de una absurda democratización del pensamiento, escribió en su libro *El turista* —publicado en 1976—, que “todos somos turistas”. Es el litigio entre quienes salen movidos por la curiosidad y quienes lo hacen encandilados por la noticia de un reportaje banal que convierte el último confín, el más difícil todavía, como un síntoma de clase, en un lugar sobresaturado. No todos somos

turistas, aunque en la hilera de colores, desde lejos, no se puedan distinguir las motivaciones de cada montañero.

El viajero experimenta esa impresión frente a la magnificencia de los glaciares, en las cercanías de Reikiavik, flotando en medio del agua. Hace menos de treinta años, los visitantes eran escasos, tanto que no había siquiera dónde hospedarse, solo tiendas de campaña instaladas en medio de parajes maravillosos con permisos oficiales para acampar. Ahora los turistas surcan el mar entre los glaciares con pequeñas lanchas, esquivando los bloques sólidos. Van pertrechados de unos chalecos salvavidas amarillos y un espectador escéptico y avezado piensa que de poco les va a servir si se hunde el barco en las aguas heladas. Los turistas sueñan con estar a salvo pase lo que pase: al fin y al cabo han pagado para estarlo. Luego aparece el fantasma del poeta Auden y sus consejos para los viajeros por Islandia tras su visita en 1936. La actual bella Islandia, turistizada, llena de hostales para repostar donde hace años había campamentos en medio de la deslumbrante naturaleza, es una ruta veraniega para los viajes organizados, amantes o no de la naturaleza extrema. Una pena.

Mis peores sospechas se hicieron realidad hace dos veranos: Islandia está ahora tan llena como la costa española o los lugares mexicanos, destinos de viajes organizados con todo incluido donde, nada más llegar, te colocan una pulsera en la muñeca. Huyo al Norte, a Akureyri, a casa de mis amigos, pero incluso allí hay gente. ¿Y qué derecho tengo yo a decir que no vayan más turistas a Islandia, el lugar más especial del mundo? Si lo “exótico” habita cualquier sitio, coches, autobuses, cruceros, compañías aéreas de bajo coste, paquetes de tres, cinco, o doce días... amplían los horizontes a destinos “infrecuentes”, tal vez buscando como yo un momento de silencio. Pasear y pensar; lo que ya no se puede hacer en casi ningún lugar del mundo, porque las masas no llegan —no llegamos— solo por mar, como bien saben los madrileños.

De manera que incluso Islandia se ha llenado de gente. Han llegado los turistas también. Y por eso Groenlandia es casi aún

y lo era antes de empezar las expediciones al espacio exterior, la parada obligada en los cruceros más exclusivos, ideados para aquellos han ido a todas partes. Sea como fuere, que el viaje sea más exclusivo, hasta muy exclusivo, no garantiza la poca libertad de opciones que caracteriza al turismo. Ahí estriba la paradoja. Para el turismo no hay fronteras y se paga —si se puede— el precio por diferenciarnos de *ellos* —sean quien sean *ellos*—, por distinguirse. No hay lugar suficientemente lejos. Cada lugar está tan cerca que da vértigo y los museos abarrotados nos saludan al entrar —si acaso, como en el Prado, prohibido hacer fotos. Escribe Auden en el capítulo IV —“Para los turistas”— de su libro escrito en 1936 *Cartas desde Islandia*: “No hace falta pasaporte para entrar a Islandia.” Luego, al volver en 1964, Auden encuentra la isla cambiada por esas causas políticas y militares bien conocidas, pero les tranquilizará saber que la luz portentosa que le inspiró la primera vez sigue ahí y le vuelve a impresionar casi treinta años después. Nos vuelve a impresionar a la llegada al aeropuerto de Keflavik desde Copenhague. Nubes que corren azuzadas por el viento; nubes que no se detienen. Esa sensación de libertad no me la puede quitar nadie, pienso: basta con mirar a las nubes.

El museo como lugar de paseos, silencios y encuentros fortuitos

“Sin embargo, a veces, se encuentran muchachas. Pues hay en los museos multitud de muchachas que han abandonado, aquí y allá, casas que no conservan ya nada. (...) En seguida sacan un cuaderno y empiezan a dibujar no importa qué: una florecita de la tapicería o un animalito regocijado. (...) Lo esencial es dibujar; pues para eso han salido un día de sus casas, de modo bastante violento. Son de buena familia. Pero cuando levantan los brazos para dibujar parece que su vestido no está abrochado en la espalda, o por lo menos, no lo está por completo, hay algunos botones sin abrochar. Pues cuando se hizo ese vestido

no se había pensado aún que ella pudiera salir de prisa, completamente sola. En las familias hay siempre alguien que abroche los botones. Pero aquí, Dios mío, ¿quién se va a ocupar de eso en una ciudad tan grande? A menos que no se tenga una amiga; pero las amigas están en la misma situación, y habría que terminar entonces por abrocharse los botones las unas a las otras. Y esto, ¿verdad?, sería ridículo y os haría pensar en la familia de la que uno no se quiere acordar. No obstante, es inevitable que a veces se pregunte uno al dibujar si no habría sido posible quedarse en casa. Si se hubiera podido ser piadosa, francamente piadosa acomodándose a la marcha de los demás. Pero ¡parece tan absurdo intentar lo común!”

Es el año 1910 y Rainer María Rilke reflexiona sobre las jóvenes copistas en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, uno de sus más apasionantes libros y para muchos el texto autobiográfico del poeta. Se trata de esas aspirantes a pintoras que ansían encontrar su camino en la ciudad, acuciadas por el deseo de narrar su propio relato y, a veces, incluso acuciadas por la necesidad de ganarse la vida lejos de una casa sumida en problemas económicos, “casas que no conservan ya nada”, dice Rilke textualmente.

Desde el último tercio del siglo XIX las mujeres burguesas van profesionalizando esas aptitudes que comienzan como mero adorno, en especial cuando un revés en el destino, en el hogar —el que parece comentar Rilke—, les obliga a contribuir a la manutención familiar. Tal vez buscan su libertad sin más, ir y venir. Dejan, por lo tanto, el papel pasivo de comparsas en el drama moderno de la ciudad y se convierten en los ojos que miran. Es un camino sin retorno: cuando los ojos empiezan a mirar, el mundo se abre y los viejos conceptos se trastocan. El camino parece largo y las mujeres lo recorren con perseverancia, ganando a cada paso un territorio que acaba por posibilitarles el tránsito de copistas a pintoras; de pintoras a artistas. Es la reflexión desde París de la escritora y pintora rusa Maria

Bashkirtseva, tratando de encontrar hasta su temprana muerte su lugar como creadora, igual que las copistas de Rilke. Las mujeres sabían —y lo escribe la rusa en su autobiografía el día 2 de enero de 1879— que el único modo de convertirse en artista o en escritora era tener la libertad de moverse por la ciudad libremente, igual que los hombres.

Otro conocido escritor, Henry James, en su novela *El americano* (1876-77) vuelve la mirada hacia las jóvenes copistas que toman el museo como escenario para la acción. Dicha novela se abre con un primer plano del Salon Carré del Louvre —uno de los museos favoritos del autor— a finales de los 60 de 1800. Allí Henry James descubre a Christopher Newman, derrotado sobre un sofá después de haberlo mirado todo: las obras maestras y los lienzos de las jóvenes copistas cuya misión, le han dicho, es hacer circular las obras maestras y que, de ser cierto, le harían admirar esas copias tanto como los originales. El turista americano de la novela de James, quien nos hace pensar en la carrera por el Louvre en *Bande à part*, la película que Godard dirige en 1964 —un grupo de amigos ha oído que un turista ha visitado el museo en un tiempo récord y pretenden mejorarlo—, se queda prendado frente a cada cosa que ve, con una absoluta falta de discernimiento entre copia y original, sin jerarquías, al menos desde los códigos del finales del XIX. Es más. Su falta de jerarquías le lleva hasta otro curioso malentendido. La contradicción última entre copia y original y, con ella, el propio sentido del concepto de “autenticidad” que despierta una duda en el turista, arrastra al turista, incluso tan sofisticado y culto como Christopher Newman, a una situación divertida. Si ha llegado a París con la secreta esperanza de encontrar una esposa de la alta sociedad para sofisticar su estatus con tintes europeos, acaba por encandilarse con la deliciosa copista del museo, una joven con pocos recursos, cuya mirada captura en el Louvre. Otra vez los ojos de los hombres y el objeto a mirar en los espacios públicos del XIX: femenino.

Pese a todo, la aparición de las copistas en los museos, estrategia para salir de casa sin tener que ir a la iglesia o de visita a casa de las primas, va construyendo en el propio museo una escenografía riquísima que se asocia a la citada ansia de libertad de esas mujeres —se advertía. Así, desde finales del siglo XIX el museo se convierte en un ámbito aceptable para el paseo femenino y se establece en él cierta iconografía de las señoras paseando que, pese a no terminar de romper el maleficio de las mujeres objeto a observar en la ciudad y sus lugares emblemáticos, abre una puerta al museo como escenario del paseo colectivo, de cualquiera: el paseo burgués como lo fueran los jardines o las avenidas. El museo se convierte, poco a poco, en el teatro privilegiado para arropar a los nuevos tipos a la moda, los aficionados, desde pintores a coleccionistas de arte, pasando por los simples curiosos que hacían de las salas de los museos y las exposiciones los nuevos lugares para mostrarse, figuras tan queridas para Daumier.

Esos “aficionados”, atrapados por la nueva cultura del ocio que gobierna su vida y que abre en el museo posibilidades infinitas, quizás miran sin ver —ocurría con el americano de Henry James, justo lo contrario de las jóvenes paseantes que tomaban la ciudad como lugar de reflexión. La tomaban muy en serio porque les había costado alcanzarla como privilegio y no como derecho. El cuadro de Frank Waller de 1881, *Vista interior del museo Metropolitano cuando estaba en la calle 14*, desvela a esa mujer dueña de sus pasos en el museo: una dama solitaria se acerca a una obra de la sala, quizás un paisaje, la obra más delicada frente a lo grandilocuente de las otras piezas, enormes retratos, escenas heroicas. Parece la espectadora valiente, la auténtica *flâneuse* que pinta con los ojos mientras observa un futuro donde se sale y se entra y se posee la ciudad sin trabas.

Degas retrata a su amiga, la pintora norteamericana Mary Cassatt, mirando cuadros, otra vez en el Louvre. Va acompa-

ñada por otra amiga, ambas vestidas de negro, una escena que recuerda a las copistas de Rilke, amigas que viajan juntas para no enfrentar la ciudad en solitario. Solo que esta vez no se trata de una copista sino de una pintora que mira cuadros, mientras la acompañante parece leer en su guía Baedeker —inaugurada en 1828— las explicaciones que el turista necesita, al contrario que los creadores. ¿Termina por ser la escenografía del museo una forma de camuflaje para las artistas que Degas aspira a desenmascarar en el caso de la enlutada Cassatt? No se trata de una mujer que se pasea, que ve y es vista, las burguesas en el Louvre del propio *Salon Carré* de Giuseppe Castiglione. La norteamericana de negro —Cassatt— quiere absorber cada detalle. Y de cada detalle, saca una idea. Y de cada idea, una obra. Degas debe saberlo y no deja de asombrarle la inaudita creatividad que despierta en la pintora su paseo —casi— solitario por el Louvre; paseo con el cual soñamos en cada visita a un museo hoy abarrotado. Monumentos abarrotados. Jardines abarrotados. Mundo lleno.

Un destello en Roma

Otra mujer enlutada atrapa en Roma la mirada del pintor valenciano Pinazo. Es un destello que capturan los ojos y se escapa mientras ocurre. El dibujo la desvela suspendida en un jardín durante los años 70 del 1800. La mujer parece leer un libro, tal vez el misal camino de la iglesia, volviendo a casa, atravesando el parque.. O quizás es un libro de poemas de amor que la joven —cuya identidad última no está desvelada ni es conocida— degusta a escondidas para aliviar el eterno luto entre las mujeres en la segunda mitad del XIX. Luto incluso para artistas valientes como Mary Cassatt. Se trata de un instante privilegiado donde se escenifica la maravillosa intimidad de la dama, deslumbrante fragilidad de esencia moderna, la de las mujeres sorprendidas por las miradas indiscretas mientras se creían a salvo.

Las ciudades modernas están llenas de mujeres enlutadas de paso rápido que hacen soñar a los paseantes cuando las ven escabullirse fugaces, amor a primera vista que nunca se apagará pues el destino lo arranca antes de poder siquiera verbalizarlo. Las mujeres pasan aprisa, salen del campo visual del paseante sin que pueda evitarlo y permanecen sobre el deseo. “Alta, delgada, enlutada, dolor majestuoso,/ una mujer pasó.” El poeta Baudelaire observa embelesado a una de estas mujeres que empiezan a poblar las ciudades en la modernidad. Se le escapa inevitable: “la belleza que fascina y el placer que mata. / Un rayo ... ¡luego la noche!” Se imagina una mujer de negro con paso firme, hasta cierto punto audaz, a pesar del que debe ser el destino modesto de su paseo, el que corresponde a las señoras en la segunda mitad del 1800 hasta su entrada en la escenografía propicia: el museo.

Baudelaire habla de este elemento clave en una nueva escenografía urbana en *Las flores del mal*. Sin embargo, la enlutada se esfuma entre las calles y las gentes. Más tarde Walter Benjamin bautizará a ese amor en fuga como “amor a última vista”, lo contrario del *coup de foudre*, el comienzo de una historia de pasión. Verla. Observar cómo se aleja por fin sin remedio. Y dejar de verla después. Ese “amor a última vista” acaba por representar la quintaesencia de las ciudades: tener un instante frente a los ojos lo que va a desaparecer sin remedio y para siempre. Y pintarlo deprisa, abocetado, inconcluso, de la manera en la cual se desea a través de lo evanescente de la visión. Quién sabe si esa conciencia de lo que se escapa, la necesidad de atrapar la realidad durante el instante milagroso en que el acontecimiento ya no es y aún no ha dejado de ser, está en la base de la invención de la fotografía presentada en sociedad por los mismos años en que Baudelaire escribe sobre la enlutada. Escópica por antonomasia, la foto se convierte en parte imprescindible del ritual para el juego entre miradas que rige la escenografía de las nuevas ciudades. El papel del museo, se comentaba, pasa a ser un refugio socialmente aceptado para las paseantes, aniquiladas junto a los paseantes por

el actual turismo masivo. ¿Dónde pasear ahora? ¿Hacia dónde huir, si cada lugar frágil, para el paseo, es ya acumulaciones de *selfies*? ¿Hacia dónde escapar cuando el mundo está tan lleno?

Auden en Roma

El título de la película se recorta en el primer fotograma sobre una visión panorámica de Roma y el perfil imponente de la ciudad se despereza en un travelling. Se trata de mirar y emborracharse de cada incidente —cúpulas e historias—, los que definen la ciudad misma; lo fundamental de su esencia y lo añadido en cada trazo. Roma es una ciudad muy cinematográfica, a la cual la cámara adora hacer el amor, igual que a Monroe. La visión se cuartea y en al aire se cruzan el pasado y el futuro, ignorándose. Rosellini ha dibujado con su cámara la Roma de mediados de la década de 1940 en *Roma città aperta* y en medio de la tragedia política y humana, de la persecución y las represiones, juega al contraste entre lo de fuera y lo de dentro; los escombros de la guerra, que dibujan sin quererlo los estratos romanos presentes en cada paso por sus calles. El fotograma en blanco y negro de Rosellini —cuesta reconocerlo hoy entre tanto turista— dibuja el carácter huidizo de una ciudad esquiva por callejera; ocultando los mayores tesoros que, como la enlutada de Baudelaire, aparece y desaparece. Aunque los mayores tesoros emergen en medio del paseo —el Panteon de noche, por ejemplo, fantasma de otra vida vivida, la nuestra incluso, sin que nadie lo espere. San Carlino de repente —cómo ha acabado ahí.

Quizás por ese juego de ocultaciones y tramoya, por esa falsa prodigalidad que proyecta el perfil de ciudad antigua —acumulaciones de cúpulas y techos, paisaje a capas, planos cinematográficos frente al telón de Manhattan desde Jersey, antes de entrar en la isla, la ciudad por excelencia—, Roma convierte los trayectos visuales y los paseos en temporalidades. Tiene algo del extraño concepto de viaje del cual habla el

poeta Auden, asociado a la existencia como una “continua sucesión de elecciones entre alternativas”. Él mismo se describe como un viajero y extrapola la idea del viaje a la vida misma: “El viaje de la vida —escribe en 1944— es infinitamente largo y sus posibles destinos infinitamente distantes unos de otros, pero el tiempo que se emplea en el viaje en sí mismo es infinitésimamente pequeño.”

Al parecer, a principios de la década de 1953, Auden ha pedido una beca Fulbright para pasar el curso 1954-55 en la Universidad de Roma, pero sus planes acaban por verse frustrados debido a la campaña represiva desde la oficialidad, dicen —no les gustan las personas con la opción sexual de Auden. Pese a todo, sueña con Roma —ha soñado con Roma— cuando compara el Imperio romano con la imagen tecnológica de su tiempo “vulgar, poderosa y sin embargo desesperada”; o cuando escribe uno de los poemas que mejor describen Roma como el lugar donde tiempo y espacio se cruzan, el que recuerda y prefigura a los que fuimos y seremos: *The Fall of Rome*. Las estrofas entrecruzan el entonces con el ahora —igual que ocurre entre las calles de la ciudad—, enfatizan ese juego y esa tensión, tan típicos romanos, que se generan en torno a un presente sin remedio asediado por el pasado. “La cama doble de César está caliente/mientras un empleado irrelevante/ escribe NO ME GUSTA MI TRABAJO/ en un formulario oficial de papel rosado.”

También en este bello poema de Auden conviven los estratos y se agolpan; la vida a capas que se cuele entre las caminatas y los fotogramas de la ciudad dibujada por Rosellini. Y un salvoconducto imprescindible para el viajero por el tiempo y el espacio: “Todos los literatos conservan/al amigo imaginario”, sigue escribiendo Auden en el mismo poema. “La antigüedad es un país inmenso separado del nuestro por un largo intervalo de tiempo”, había escrito D’Hancarville en los volúmenes que recogían la colección de Hamilton, las preciosas vasijas atesoradas por el viajero ilustrado frente al Vesubio, no lejos de

Ischia, la isla donde Auden pasó temporadas felices. Se piensa en Rosellini y el agujero negro en el cual la guerra ha sumergido a la ciudad, pozo de oscuridad del que no se ha recuperado aún el año del rodaje —1945. Por algo lo llaman cine neorrealista: no era preciso construir la escenografía de desolación. Simplemente estaba ahí, a mano.

Años más tarde, María Zambrano recordaba Roma —una de sus ciudades del exilio, la que acogió a la escritora y su hermana entre enero y abril de 1950 y de nuevo en 1953, esta vez durante once años— en un artículo aparecido en *Diario 16* el mes de junio: “Roma, ciudad abierta y secreta”. En el texto habla de la vida y la muerte en Roma, igual que Rosellini; una ciudad donde se escenifica lo encerrado —las catacumbas— y lo abierto —las terrazas que despliegan la ciudad entera—; muerte y vida compartiendo espacio y estratos; *trattorie* e iglesias jesuíticas; el Circo —los lugares de martirio— y los de la pasión por estar vivos de los cuales habla Zambrano. En suma, de nuevo descaro y solemnidad. “Hablan allí los muertos al lado de las grandes vías consulares.”, escribe.

Tal vez por eso la Roma en el recuerdo colectivo, la del año del estreno de Rosellini, la de ahora mismo, la de siempre, la ciudad abierta de Zambrano, es a un tiempo abierta y secreta; lo que se muestra y se oculta —lo que muestra u oculta— tras las mil capas de historia “Sucede con Roma que parece estar enteramente abierta, enteramente visible y presente, que, nada más llegar a ella, Roma está ahí ya, preparada para ser recorrida, para ser vista, para ser abrazada. Mas, cuando el viajero o el pasajero —o el peregrino más bien— se detiene, comienza a darse cuenta de que Roma es hermética y secreta (...) Y para este turista distraído o romano inclusive confiado, que cree conocer y vivir su ciudad, se puede abrir una grieta, un intersticio, un vacío.”, reflexiona Zambrano. Pero ¿sobrevive aquella Roma?

Una guía cansina camina hacia el Coliseo sosteniendo una sombrilla de color amarillo chillón y lanza nuestros pensamien-

tos hacia el Everest repleto. Fin de la ensoñación. Obstinada, trato de rescatar la Roma de Auden, su imagen de Roma donde se mezclan el pasado y la actualidad de manera incongruente: “La cama doble de César está caliente/mientras un empleado irrelevante/ escribe NO ME GUSTA MI TRABAJO/ en un formulario oficial de papel rosado.”

Muerte en Roma

Pese a su pasión romana, Auden muere lejos de la ciudad. Muere en Viena, mientras duerme en un hotel el 29 de septiembre de 1975, desde luego una muerte de viajero más que de turista, que exige a la familia recuperar el cadáver con esos trámites tediosos y complejos, los que corresponden a los viajeros, muertos en el anonimato de un hotel y que nunca están cubiertos por el seguro de viaje con el cual viajan los turistas. Los viajeros no son gente prevenida, no tienen el futuro en mente —viajar exige vivir en el presente solo— y a veces, a punto de quedarme dormida en la habitación de un hotel cualquiera, lejos de casa, me levanto diligente para dejar el cuarto en orden —nunca se sabe. “ULTIMAS VOLUNTADES”, escribo en un formulario oficial de papel rosado antes de apagar la luz de la mesilla del hotel extranjero.

La muerte de Auden en Viena, se entrecruza con otro cuarto de hotel, la habitación 346 del Hotel Roma en Turín, donde encontraron el cuerpo sin vida del poeta suicida Cesare Pavese, seguro que con mucho más sobre sus hombros que un banal desengaño amoroso. Fue la última cama de Pavese —otra vez Roma, aunque fuera en Turín— y por eso vuelve a la memoria aquel cuarto de hotel en el paseo romano. Tras setenta años, reflexionaba un periodista en un diario italiano al celebrarse el aniversario en 2020, la habitación es nada o es puras conmemoraciones morbosas, porque, al fin y al cabo, el mundo de los visitantes al Hotel Roma en Turín, seguía escribiendo el periodista, se divide entre los que no saben y los que saben aquello que tuvo lugar allí.

Son los remolinos hacia los cuales bajamos mudos, los remolinos oscuros con los cuales Pavese acaba uno de sus poemas más lúcidos, antesala de aquel cuarto: “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi”. Vendrá la muerte y tendrá sus ojos, los ojos el poeta.

Igual que ocurre con los poemas de Pavese, en los cuales las sensaciones se van recortando, en esa Roma que ahora ocultan las masas de visitantes, los edificios y las calles se aparecen. Se nos aparecen, pese a la dificultad de sorprender entre las masas. O tal vez lo que nos asalta en Roma no son superimposiciones de estratos, sino asociaciones. Por esa razón, ahora, en esta Roma atestada y obvia, trato de no pasar cerca de la Fontana di Trevi: quiero mantener su recuerdo de hace tiempo en mi memoria. Es más: cada uno de mis viajes es un extraño intento de esquivarla y no por la absurda pretensión de diferenciarme de los turistas que invaden la ciudad y echan monedas —hace mucho que he decidido no dar vueltas a este tipo de cosas. La esquivo para preservar la escena en blanco y negro de *La dolce vita*. La conozco de memoria. A la extranjera le pasa lo que nos pasa en Roma: sale de un callejón y se da de bruces con el prodigio que no esperaba: “Goodness!”, exclama la actriz ante el exceso de la belleza de la fuente, cuando encuentra el espejo de su propio exceso cincuentero. Entra en el agua.

Marcello Mastroianni deja un vaso —una taza— en el suelo y pienso en cada pase que solo los romanos toman *ristretti* justo antes de irse a dormir —aunque no es un café, se diría. Tal vez Marcello tiene esa noche pocas ganas de dormir. “Stiamo sbagliando tutti”, dice Mastroianni antes de repetir el nombre del deseo. Se mete con ella en la fuente y se despliega la típica escena cinematográfica de ducha, que en Roma se sobredimensiona igual que todo en Roma: puestos a ducharse, ¿por qué no en la Fontana di Trevi? Pero es mentira que Roma no duerma nunca, como en la película mítica de Fellini. Mil veces mejor la Fontana de Trevi en blanco y negro que la real atestada de ese turismo que se entromete en nuestro imaginario. Nada de Fontana de Tre-

vi: el mundo no va a volver a ser jamás como era y, quizás, ni siquiera lo esperamos. Entre las masas de turistas —qué extraño llenar tanto una ciudad de espacios tan abiertos—, corro desde San Carlino —un sacerdote algo antipático no me deja entrar esa tarde, aunque le ruego, pues no se abre después de las dos. En la carrera me avasalla brusco el Quirinal —y a pesar de no estar tan cerca— cuando creí que nada podría superar a Borromini calle arriba. Me he perdido de nuevo. Espero no darme de bruces con la Fontana de Trevi en mi caminata de *flâneuse*.

La esposa de Maximiliano, la emperatriz Carlota, va a visitar al Papa a la “ciudad eterna” cuando, dicen, vive ya sumergida en una extraña condición mental: cree que todos tratan de envenenarla. Por cierto, se queda corta a juzgar por los acontecimientos de la historia. Los narra un libro maravilloso que leí en Roma: *Noticias del Imperio* del escritor mexicano Fernando del Paso, publicado en 1987. La imagen es muy potente: Carlota espera encarcelada la ejecución del marido. Ahora la distingo, viajera, bebiendo en Trevi entre los turistas — parece que aquella era la única agua de la que se fiaba. Últimamente dicen que, para aliviar las ingentes cantidades de visitantes —en Roma y en otras ciudades—, van a cobrar no solo las tasas turísticas, sino las entradas a las plazas. Cómo demonios piensan hacerlo, es para mí la gran pregunta más allá del derecho de los ciudadanos a recorrer las ciudades gratis, supongo.

En mi visita al Panteon —mi rincón preferido de Roma— durante un valle en la pandemia, el lugar permanecía abierto, pero estaba prácticamente sola. Una gaviota había entrado e iba volando en espiral por la cúpula majestuosa y perfecta. Nunca había visto ese espacio de una forma tan dramática: escenografía perfecta que llenaba mi mente de coreografías aéreas. Me dije: “Graba esto en la memoria porque nunca lo volverás a ver así.”

Cada imagen vista se nos ha escapado. Cada uno de los lugares frágiles nos han sido arrebatados por el turismo, que cruza el planeta para tranquilizar una especie de horror vacui muy

préguerre, al estilo de los felices años 20, de modo que me siento frente a la pantalla y aparece la Fontana de Trevi desierta en *La dolce vita*, una Roma soñada, la de Freud; la que cada uno desee como su particular “deseo de habitar” y que, igual que la de Freud, tiene mucho de no llegar; o sentirse decepcionado; o confundirla con Praga, tal y como le ocurrió a Freud en sus sueños viajeros a través de los cuales exorcizaba un profundo desplazamiento —lo cuenta en *La interpretación de los sueños*. La Roma que amamos —la Venecia, Praga, Palma, Madrid, París, Nueva York, el Retiro, el Everst...— se presenta hoy desvanecida entre retrasos de Fiumicino y tasas turísticas. Y cruceros que llegan a la mismísima Puerta del Sol, ya que las agencias turísticas pueden hacer realidad cualquier deseo: si usted ha pagado mar, tendrá mar en Sol. Y quedarían, claro, las entradas para acceder a una plaza pública que cada turista estaría dispuesto a pagar solo por el placer de amontonarse el tiempo justo para hacerse el *selfie*; tal vez sin querer estar allí siquiera. En ese rasgón se instala la paradoja. Por eso es imbatible. ¿Y luego?

Gracias

**CONTESTACIÓN
DE LA
EXCMA. SRA. DOÑA BEATRIZ COLOMINA ELÍAS**

Excelentísimo Señor Presidente,
Excelentísimas Señoras y Señores Académicos,
Señoras y señores

Acabamos de escuchar el brillante y hermoso discurso de la Doctora Estrella de Diego, “Lugares frágiles para pasear,” que capta tan bien su extraordinaria mente y el motivo por el cual estamos tan orgullosos de que se una a nosotros en la Real Academia de Doctores de España. Es un honor para mí darle la bienvenida en esta casa.

Estrella de Diego es eminente catedrática de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid y Académica de Número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Es una profesional muy reconocida en España y en el extranjero, donde ha sido profesora invitada en varias universidades y galardonada con múltiples premios. Pero una lista de sus innumerables escritos, logros y premios no puede hacer justicia a la calidad única de su voz, que abarca tantas cuestiones de arte, arquitectura, filosofía, feminismo, sociología y economía. De hecho, lo más destacable es que en realidad no preserva los límites

entre estos diversos campos. Más bien explora lo que podría relacionarlos. Se une a nosotros en la sección de Bellas Artes, pero es una especie de doble embajadora, trayendo otros campos hacia el nuestro y extendiendo nuestro campo hacia el exterior.

Mi primera reacción al discurso es muy personal. Estrella provoca e incluso defiende lo personal, al comenzar el discurso describiendo su reciente experiencia en el High Line de Nueva York, tan repleto de turistas que no podía ni caminar, por no hablar de pensar. Me trajo a mi recuerdo el momento en que llegué a Nueva York en el año 1980. Quizá para lidiar con la inmensidad de todo aquello, tomé la costumbre de ir a un museo casi todos los días (principalmente era el MET o el MoMA, pero también a veces la Frick Collection o el Cooper Hewitt), pero no para “verlo todo”, como hace Christophe Newmann, el personaje de Henry James en *El americano* en el Louvre en la década de 1860, como nos recuerda Estrella, que acaba exhausto reclinado en un diván del Salón Carre. Por el contrario, yo iba a ver casi nada. Mis visitas eran cortas, de apenas una hora. Como en una especie de meditación ambulante, entraba en una sala, daba una vuelta, me quedaba un rato delante de un cuadro o de una escultura, y luego abandonaba el edificio. Los museos estaban entonces casi vacíos, salvo los fines de semana. Podías ir de una sala a otra y encontrar sólo dos o tres personas. La entrada al MET era voluntaria y la del MoMA no tenía nada que ver con los desorbitados precios actuales. Además, uno podía abonarse como estudiante, lo que lo hacía mucho más accesible. En otras palabras, aún era posible utilizar el museo como espacio de paseo, de reflexión y auto encuentro.

Este recuerdo se ha desencadenado al leer el texto poético de Estrella “Lugares frágiles para pasear”, donde lamenta la pérdida de espacios para la reflexión individual solitaria, espacios para pensar, espacios para inventar, espacios para encontrarse a uno mismo, el propio trabajo. Un lamento elocuente, incluso una obra de duelo, como si la escritora vistiera de negro, lo que recuer-

da a las viudas que ella describe tan bellamente en su texto en las palabras de Baudelaire o en los cuadros de Degas o Pinazo. Las viudas que se mueven por la ciudad, apariciones “fugaces” que provocan en el espectador lo que Walter Benjamin llamaría “amor a última vista”. La punzada del deseo instantáneo por algo que sólo se ve cuando ya ha desaparecido.

Estrella no se limita a describir, sino que describe las descripciones de los demás. Es una especie de estratificación en la que todos los ejemplos diferentes son en última instancia el mismo: el Everest, la Fontana de Trevi, el High Line, Reikiavik, ... todos ellos lugares frágiles, lo que significa en realidad que han desaparecido. Ya no están ahí. Estrella escribe sobre como evita la Fontana de Trevi en sus visitas a Roma, porque la fuente ya no está allí. Prefiere quedarse con la imagen en blanco y negro de *La Dolce Vita*, porque esa imagen siempre permanecerá, en la memoria. Capa tras capa de pérdidas registradas en cuadros, novelas, poemas e incluso películas. Todas estas capas y lecturas de lecturas, una cosa a través de los ojos de otra —este sentido casi arqueológico de la historia— resuena con Walter Benjamin, quien entendía la historia como un “mirar con telescopio al pasado a través del presente”.

En su *Passagen-Werk*, Benjamin escribe sobre la transformación de la ciudad del siglo XIX prestando mucha atención a las nuevas formas del espacio, de la arquitectura, como los pasajes, las grandes exposiciones internacionales, las estaciones de ferrocarril, los grandes hoteles, para entender su propio tiempo. De hecho, no escribe tanto sobre el siglo XIX, sino que recoge reflexiones del siglo XIX de otros escritores. Así pues, *los Passagen-Werk* son pasajes en al menos tres sentidos: la arquitectura del propio pasaje; el pasaje a través del pasaje; y los pasajes de textos que recopila sin cesar en una especie de collage enciclopédico.

Los pasajes de Benjamin sobre pasajes y a través de pasajes evocan la atmósfera del París de la segunda mitad del siglo XIX.

Un mundo precisamente frágil en la época en que Benjamin escribe, en decadencia, fragmentado... Vuelve atrás para entender lo que aquello fue, sin nostalgia, como si fuera una especie de documental. Por ejemplo, una de sus notas en el *Passagen-Werk* dice: “En 1839, se consideraba elegante sacar a pasear a una tortuga. Esto da una idea del tempo de la flânerie en los pasajes.”

No proporciona la cita. A diferencia de la mayoría de las notas de Benjamin, no sabemos de dónde saca la información. La conclusión es lacónica: “el tempo de la flânerie”. No hay más elaboración. Pero como ha escrito Susan Buck-Mors: “En la época de Benjamin, llevar tortugas a pasear por la ciudad se había vuelto algo enormemente peligroso para las tortugas, y sólo algo menos para los flâneurs”. Y cita un artículo sobre el “último flâneur” en *Le Temps* de 1936, citado por Benjamin en otro pasaje, que dice: “el flujo de la humanidad [...] ha perdido su paz y tranquilidad. [...] Ahora se ha convertido en un torrente al que uno lo envuelve, lo empuja, lo arroja, lo arrastra de un lado a otro”. El torrente es el tempo de la época en que escribe Benjamin.

Pero ¿cuánto tiempo ha durado esta pérdida? En otra nota, esta vez incluyendo una larga cita del diccionario *Larousse* del siglo XIX, su entrada para la palabra “flâneur”, Benjamin escribe:

La flânerie se basa, entre otras cosas, en la idea de que los frutos de la ociosidad tienen más valor que los frutos del trabajo. El flâneur, como es bien sabido, emprende “estudios”. A este respecto, el *Larousse* del siglo XIX dice lo siguiente: “Sus ojos abiertos, su oído preparado, en busca de algo totalmente diferente de lo que la multitud viene a ver. Una palabra dejada caer por casualidad le revela uno de esos rasgos de carácter que no pueden inventarse y que deben extraerse directamente de la vida; esas fisonomías tan ingenuamente atentas proporcionarán al pintor la expresión que soñaba; un ruido, insignificante para cualquier otro oído, va a llamar la atención del músico y le dará la señal para una combinación armónica; incluso al pensador, al filósofo perdido en su ensueño, esta agitación externa es beneficiosa: agita

sus ideas como la tempestad agita las olas del mar... La mayoría de los hombres de genio eran grandes flâneurs, pero flâneurs industriosos y productivos... A menudo, cuando el artista y el poeta parecen menos ocupados con su obra es cuando están más profundamente inmersos en ella. En los primeros años de este siglo, se podía ver a un hombre pasear todos los días —hiciera sol o frío o nieve— alrededor de las murallas de la ciudad de Viena. Este hombre era Beethoven, que, en medio de sus vagabundeos, elaboraba sus magníficas sinfonías en su cabeza antes de plasmarlas en el papel. Para él, el mundo ya no existía. En vano la gente le saludaba respetuosamente a su paso. No veía nada; su mente estaba en otra parte.”

En los primeros años de 1800, Beethoven podía caminar para pensar. Pero ¿no detectamos ya en esta edición de Larousse de 1872 la sensación de que esto ya no era posible es ese momento? Dos siglos, entonces, desde la idea de que la ociosidad es la forma de trabajo más productiva para el artista, el intelectual, el filósofo... y que el paseo, la flânerie, es la forma que adopta este trabajo intelectual.

Los pasajes surgieron como refugio arquitectónico al aumento del tráfico. Como señala Benjamin: “Hasta 1870, los carruajes dominaban las calles. Por eso, la flânerie se desarrolló principalmente en los pasajes”. Benjamin escribe sobre hombres a la deriva por la ciudad, observándolo todo. Pero como señaló Janet Wolff en “The Invisible Flâneuse”, la literatura de la modernidad —Baudelaire, Simmel, Benjamin, pero también escritores más recientes como Richard Sennet y Marshall-Brown— describe las experiencias de los hombres. No es casualidad que Estrella de Diego escriba sobre mujeres, las copistas del Louvre, por ejemplo, si bien estas mujeres están siendo observadas por hombres, pintores o novelistas. Así pues, se trata de una mujer que escribe sobre hombres quienes observan a mujeres que observan, una especie de confusión entre consumir y producir que marca un momento determinado en el tiempo, un momento en la historia

del trabajo y del capital; un momento que ya ha pasado cuando Benjamin escribe.

Volvamos a ese preciso momento que Estrella de Diego evoca en su discurso, al Salón Carre del Louvre y a Christopher Newmann tumbado en el diván, exhausto, después de haberlo “visto todo,” todos los cuadros que estaban marcados con un asterisco en la guía turística Baedeker que lleva en la mano. La primera guía Baedeker de París es precisamente de 1867 y en inglés, lo que indica la presencia ya de un importante turismo internacional. Newmann se aloja en el *Grand Hôtel du Louvre*, frente al museo, un enorme hotel que ocupaba toda la manzana desde la Place de Palais Royale hasta la rue de Marengo, desde la rue de Rivoli hasta la rue Saint Honoré. El inmenso edificio haussmaniano había abierto sus puertas en 1855 como el primer hotel de lujo de París, *Le Grand Hôtel du Louvre*, encargado por Napoleón III para alojar a los visitantes de la *Exposition Universelle* de ese año. Un reportaje periodístico sobre la inauguración del hotel hablaba de las multitudes sin precedentes que llegaban a París a través de las nuevas redes ferroviarias de Francia y Europa, y de todos los demás continentes: “Una población en movimiento flota sin cesar sobre la superficie de la sedentaria. Ya no se necesitan casas para albergarla, sino ciudades dentro de las ciudades”, describiendo el *Grand Hôtel du Louvre* como un nuevo “falansterio de viaje”, es decir, un enclave utópico autosuficiente, una especie de paraíso.

Como un transatlántico en el corazón de la ciudad, el edificio de 152 metros de largo y más de 1.200 habitaciones —desde suntuosas suites en las dos primeras plantas a habitaciones más pequeñas en las superiores, desde almacenes a vastos salones, desde establos a peluquerías— era realmente una ciudad en miniatura con 1.250 empleados que satisfacían todas las necesidades de sus cosmopolitas visitantes, las 24 horas del día. Era implacablemente moderno, una inmensa máquina, con calefacción, iluminación de gas, timbres eléctricos, oficina de telégrafos, los últimos WC

ingleses, fontanería y modernas técnicas de ventilación. Incluso la vertiginosa velocidad de la construcción había sido moderna. Como señaló Walter Benjamin, en la obra se utilizó iluminación eléctrica para duplicar el número de horas de trabajo. 3.000 obreros trabajaron en la obra, día y noche.

Una maravilla de mecanización, velocidad y espectáculo, entonces, conformada por una nueva forma de mirar ligada a un nuevo concepto de exposición. La *Exposition Universelle* de 1855 no sólo presentaba las mercancías de 36 países a un público de cinco millones de personas (cuatro veces más del que había asistido a la Gran Exposición de Londres de 1851), sino que los propios visitantes estaban expuestos. El hotel ofrecía a sus habitantes múltiples posibilidades teatrales para ver y ser vistos. Desde la llegada en coche de caballos al *cour d'Honneur* principal, bajo el techo de cristal esmerilado y con vistas desde todos los ángulos, hasta las grandes escaleras operísticas, el gran comedor, la sala de billar y la sala de lectura, que hacía las veces de espacio de exposición. Muchos de los espacios del edificio estaban repletos de obras de arte de pintores y escultores famosos, muchos de los cuales también se exhibían en el vecino museo del Louvre, de modo que el arte se encontraba a todas horas entre el sueño, la comida, la bebida, la lectura y el baile, pero la verdadera exhibición, el nuevo arte, era el propio comercio, que se estaba convirtiendo en una especie de nuevo espectáculo.

Todo, incluidos los visitantes, se convertía en mercancía, siempre expuestos como una nueva forma de mercancía vista con nuevos ojos. El hotel construido para la exposición universal era ante todo una exposición, síntoma de un cambio óptico. En su obra *Passagen-Werk*, Walter Benjamin señala que entre 1850 y 1890 las exposiciones sustituyeron a los museos. El hotel no sólo estaba enfrente del Museo del Louvre, sino que representaba su sucesor, una nueva forma de exposición ligada a la idea del comercio internacional.

Desde el principio, el edificio del hotel albergó una densidad comercial sin precedentes. Más de cuarenta tiendas de lujo alquilaron locales bajo las arcadas de la rue Rivoli, frente al Louvre, y en los otros lados del edificio. Una larga franja de los espacios restantes estaba ocupada por *Au Louvre: magasin de nouveautes*, una especie de prototipo de los grandes almacenes, que demolía las divisiones entre los espacios de las tiendas bajo los soportales para formar una galería continua. El propio hotel contaba con unas cincuenta boutiques especializadas. Con el tiempo, *Au Louvre* fue ocupando cada vez más espacios comerciales, y siguió creciendo dentro del hotel, apoderándose incluso de las suites más lujosas de la primera planta. Al final, la mayor parte del edificio se dedicaba a las compras, convirtiéndose en los grandes almacenes *Grands Magasins du Louvre* en 1863, y promocionándose como “la tienda más grande del mundo”, con un hotel de 700 habitaciones que aún forma parte del edificio y donde se alojaba Christopher Newman. En 1887, el hotel se trasladó finalmente al otro lado del Palais Royale para dejar aún más espacio para las compras.

Los grandes almacenes habían tomado el relevo del Gran Hotel como espacio del espectáculo. Baudelaire llamó a las compras la “intoxicación religiosa de las grandes ciudades”, anunciando que “los grandes almacenes son templos consagrados a esta intoxicación”. Walter Benjamin lo describió con agudeza como un cambio en el estatus del arte y de las instituciones dedicadas a su exhibición.

Existen relaciones entre los grandes almacenes y los museos, y aquí el bazar sirve de nexo. El conjunto de obras de arte del museo las pone en comunicación con las mercancías.

Fue la culminación de un largo y polémico debate sobre los museos. Ya en 1796, el teórico de la arquitectura y arqueólogo de butaca Quatremère de Quincy se oponía, en sus *Cartas a Miranda*, al saqueo de obras de arte procedentes de Italia para llevarlas al Museo del Louvre, donde afirma que, privadas de su

contexto, las obras de arte se aprecian como “joyas o diamantes que disfrutamos meramente por su valor monetario”. Y en 1880, el periodista y dramaturgo Alfred D’Aunaym escribía: “Hoy vamos a los Grands Magasins du Louvre como a un museo, a una exposición”. Los nuevos grandes almacenes eran una especie de museo y el propio museo una especie de gran almacén de lujo, de joyas y diamantes.

En la época en que Henry James escribió *El americano*, el turismo ya había cambiado la ciudad, transformado el estatus de la exposición y el significado del museo, alejándolo del modelo de la reflexión individual, para convertirlo en el del consumo de masas y la multitud. El museo se convierte en grandes almacenes y los grandes almacenes en museo, imposibilitando el paseo paradójicamente productivo e improductivo. “Los grandes almacenes son el último refugio [de los flâneurs]”, escribió Benjamin, sin embargo la flânerie ya estaba en vías de desaparición en la época de los grandes almacenes. En el París de la década de 1860 existían 183 pasajes, pero la mayoría fueron destruidos en la renovación haussmanniana de la ciudad. Ahora se paseaba bajo los soportales de los bulevares, con las aceras ensanchadas y protegidas de la intemperie. Sin embargo, a Benjamin no le convencen estos soportales. Escribe: “Dialéctica de la flânerie: El interior como calle (lujo)/la calle como interior (miseria)”. Las arcadas haussmannianas, que aceleraron la decadencia de los pasajes, no eran un espacio de sustitución adecuado para el flâneur.

No obstante, lo que se pierde aquí es una mirada masculina asociada a un derecho masculino casi aristocrático, a una especie de experiencia privada de una ciudad sin trabajo. Lo que Estrella de Diego añade tan elocuentemente es una posición femenina, la figura aparentemente marginal de las copistas que producen obras aparentemente marginales. En ese sentido, forma parte de una notable corriente de voces clave como las de Griselda Pollock, Linda Nochlin, Laura Mulvey, Susan Buck-Morss y Janet Wolff, entre otras, que han añadido las experiencias de las muje-

res a la experiencia de la modernidad. Estrella De Diego también mira hacia la periferia del foco habitual de atención

El discurso de Estrella de Diego sobre los lugares frágiles que ya no son accesibles es una especie de duelo, y este duelo es evidente por todo el discurso, pero esta tristeza sobre un mundo de lugares frágiles engullidos por el turismo es sobre todo tierna y poética. Al fin y al cabo, un lugar sólo es un lugar en la medida en que es frágil. Quizás los lugares sólo se viven plenamente en el momento de perderlos. Tal vez el texto de Estrella trate del amor al lugar, del amor a última vista.

