

LA MÍSTICA DEL MIRADOR: CIUDADES A VISTA DE PÁJARO

Carmen Rodríguez Pedret

“Si no VES, si no SABES, si no CREES, entonces no vuelas
jamás, y continúa caminando, ¡estúpido!”
Nadar. *Le droit au vol*. 1865¹.

Como habitantes y visitantes ocasionales de las ciudades, sabemos que, aunque son variadas las formas de entablar contacto con el espacio urbano, la experiencia del mirador es un episodio obligado para quien aspira al conocimiento visual más completo de un lugar. Mirada reflexiva, a veces nostálgica y siempre prescriptiva, la visión desde las alturas es, de entre todas las formas de contemplar la ciudad, la más inédita y poderosa –divina, según Certeau-², aunque sea una ficción, una perspectiva imposible que lleva implícita la promesa de la apropiación total del espacio y de su absoluta legibilidad. Porque genera expectación, porque es eufórica y “extremadamente optimista”³, la mirada elevada transfigura lo banal en sensacional, como parte de una cultura visual en la que la metrópolis es el mayor espectáculo conocido. Desde arriba, cada ciudad se entrega a la mirada y reivindica su particular fotogenia, su singularidad y diferencia respecto a otros lugares similares, aunque la imagen distante nunca coincida con la visión a ras de suelo ni con la fragmentaria experiencia del espacio vivido y recorrido. Como lugar común de nuestra formación visiva, el mirador es el teatro de nuestras aspiraciones urbanas: “...y no desespero de que París, visto desde un globo, no ofrezca un día esa riqueza de líneas, esa opulencia de detalles, esa diversidad de aspectos, ese no sé qué de grandioso en lo simple y de inesperado en lo bello que caracteriza a un damero”⁴.

Más allá de la función de vigilancia y control⁵, la atalaya está unida al poder de una intelección que sólo es plena mediante la posesión visual de su objeto: desde arriba, el observador toma conciencia de las dimensiones del lugar, ordena el magma urbano e identifica las jerarquías espaciales, el carácter del paisaje, la topografía, el patrimonio y los cambios del territorio en el tiempo. No se trata solamente de deleitarse con la perspectiva más seductora sino que el goce de la contemplación es indisoluble de la satisfacción del conocimiento. Lejos de ser neutral, la mirada a vista de pájaro fija su autoridad, al fundar la relación entre el espectador y el entorno, construyendo el paisaje de sus emociones e ideas. Existe una particular mística del *mirador*, un estado cuasi extático que revela la importancia del emplazamiento para el conocimiento de lo real y donde la mirada es el punto de convergencia de una doble experiencia, intelectual y estética: “lo más esencial para nosotros es la vista aérea, la experiencia completa del espacio”⁶.

Como lugar para *ver mejor el mundo* –apenas para ser visto-, el mirador también es umbral y epílogo del contacto con el espacio ajeno: Montaigne subía al Gianicolo de Roma para tener una visión completa de la ciudad y “recomponer el lugar con una

¹ Nadar, *Le droit au vol*, Paris, Hetzel, 1860, p. II.

² Michel de Certeau, “Andares de la ciudad. Mirones o caminantes”, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1999, p. 104.

³ André Corboz, “La ciudad desbordada”, *Ciudades, del globo al satélite*, Barcelona, Electa, 1994, p. 220.

⁴ Víctor Hugo, “París a vista de pájaro”, en *Nuestra Señora de París*, 1, (1831); Madrid, Alianza, 1980, p. 157.

⁵ En *Vigilar y castigar* (1975), Michel Foucault aludía a los miradores, minaretes, púlpitos, cátedras y estrados, como antecedentes del panóptico de Bentham.

⁶ László Moholy-Nagy, *The New Vision: From Material to Architecture*, New York, Brewer, Warren and Putnam, 1932, p. 178.

imagen unitaria”⁷, y Montesquieu alcanzaba “el campanile más alto o a la torre más alta, para tener una visión de conjunto, antes de ver las partes singulares”; al partir, hacía lo mismo, “para fijar mis ideas”⁸. En el crepúsculo del siglo XVIII, la expansión de los viajes, la irrupción de los panoramas y el éxito comercial de las *vedutte* alimentaron el nuevo mercado iconográfico de ciudades, democratizando el punto de vista privilegiado y respondiendo a una nueva sensibilidad de la visión en la que metrópolis se extendía “hasta ser paisaje”⁹. El éxito de los relatos de viajeros y de sus descripciones desde atalayas, campaniles, torres o montañas, coincidió con el de las primeras tentativas de vuelos aerostáticos en globo. En Francia, una sociedad ansiosa de espectáculo asistió, eufórica, a la primera ascensión de los hermanos Montgolfier (Annoay, 5-6-1783); aunque el acontecimiento quedaría registrado en numerosos testimonios que resaltaban el prodigio volador, las primeras vistas tomadas directamente desde un globo no fueron publicadas hasta 1786, cuando el británico Thomas Baldwin sobrevoló con el aeronauta Vincenzo Lunardi los condados ingleses de Cheshire y Lancashire. Fascinado ante la “miniatura más exquisita y siempre cambiante de las pequeñas obras del hombre, realzadas por el supremo lápiz de la naturaleza”, Baldwin publicó *Airopaidia*¹⁰, descripción del trayecto y minucioso inventario de todo lo visto, con unas ilustraciones “planas”, que representaban las nubes ocultando parte del paisaje y el errático trazado del globo; quizás sabedor de su extrañeza, Baldwin acompañó las imágenes con unas instrucciones para la correcta identificación (fig. 1). *Airopaidia* desvelaba así el enigma de la percepción aérea, donde la mirada no tenía punto fijo ni horizonte fiable y los caprichos de la luz y el tiempo confundían al espectador. Las láminas ilustran la sublimidad de la nueva visión y el relato sentimental de un observador que, como Goethe, “se sentía separado del mundo y sin embargo propietario de un mundo”¹¹. Durante su estancia en Bolonia, el poeta alemán se encaramaba a una torre para ver la ciudad; la distancia le permitía estar, por unos instantes, a salvo del fragor de la vida urbana: “Al anochecer, finalmente, me he liberado de esta antigua, respetable y erudita ciudad, y de la multitud que, bajo los soportales que flanquean casi todas las calles, al abrigo del sol y las inclemencias, transita arriba y abajo, mira, compra y se atarea. He subido a la torre y me he deleitado en la pureza del aire. Y qué magnífico panorama!”¹². El punto de vista elevado brinda la ocasión de establecer una cesura momentánea, olvidar la vida inmediata y apropiarse de “otra realidad”, más distanciada y artística¹³, en la que el recuerdo de la experiencia se confunde con la memoria de las imágenes adquiridas: como epílogo de una visita a Lyon, también Stendhal subió a la torre de la iglesia de Fourvières “para tener ante los ojos un cuadro sintético de todos mis recuerdos [...] Desde este punto fue dibujado el primer panorama”¹⁴.

La mirada desde las alturas satisfacía el interés popular por los avances geográficos y cartográficos y, especialmente, la sed de ciudad del público que vivía en las

⁷ Los viajes a Italia de Montaigne (1580-1581) y Montesquieu (1728-29) citados en Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes. París, capital del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2005, p. 40.

¹⁰ Thomas Baldwin, *Airopaidia*, Chester, printed for the author by J. Fletcher, 1786.

¹¹ Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Paris, 1964; Paris, CNP-SEUIL, 1989, p. 8.

¹² Johann Wolfgang von Goethe, *Viatge a Itàlia. També jo, a l'Arcadia!, 1786-1788*, Barcelona: Columna, 1996, p. 137.

¹³ Albert García, “Introducción”, en *Ciudades...*, op. cit., p. 17. E. Burke había elevado lo sublime a categoría estética en *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

¹⁴ Henry Beyle (Stendhal), *Mémoires d'un touriste*. Paris, Ambroise Dupont, 1838, p. 162.

concentraciones urbanas, materializando el doble sueño de “la totalidad y la posesión”¹⁵. El delirio por inventariar la realidad consolidó una retórica visual en la que los seres humanos y los lugares que habitaban se convertían en piezas de colección, imágenes fijas o estereotipos, y donde la mirada orbicular era el instrumento mnemotécnico que hacía legible los tiempos diversos en el espacio¹⁶. Como el olvidado pintor de panoramas, también el escritor aspiraba a captar todos los tiempos de la ciudad y a dominarla como observador subjetivo, pues, donde no alcanza la mirada, llegan la memoria y la imaginación: “percibir París a vista de pájaro es, inevitablemente, imaginar una historia [...] es la *durée* la que deviene panorámica”¹⁷. No fue Víctor Hugo el primero ni el último en contemplar París desde las torres de Notre Dame, ni en emplear el recurso del mirador para desvelar la historia de la ciudad. En el *Tableau de Paris* (1781-1788), también Louis-Sébastien Mercier recomendaba trepar hasta las torres de la catedral para “conocer la fisonomía de la gran ciudad”¹⁸. Su relato, escrito “con las piernas”¹⁹, es el primer gran *compendium* de la práctica cotidiana de la ciudad; sin más punto de vista que el del propio autor, la obra es el lugar donde la vida ordinaria se transmuta en extraordinaria, el mirador por excelencia de una sociedad en el umbral de su transformación definitiva.

La mística del mirador atraviesa la cultura popular del siglo XIX y es la encrucijada de una serie de productos editoriales cuyo objeto era la divulgación a gran escala de la ciudad, de sus instituciones, espacios y monumentos, sus habitantes y costumbres. La esencia de estas publicaciones era la hibridación de géneros y contenidos, la yuxtaposición de imágenes, ensayos, piezas humorísticas, sucesos y *fait divers*, siguiendo la lógica de la acumulación, del tópico y lo heteróclito. En las obras -que abarcan desde textos “de autor” hasta anónimas guías, almanaques o fisiologías- la palabra no puede dissociarse de una cierta manera de ver el espacio, pues mirar es el acto que se produce simultáneamente al de la escritura²⁰. Unas veces, tituladas explícitamente *à vol d’oiseau* y otras, conteniendo capítulos con descripciones aéreas²¹, en estas narraciones el mirador es siempre una pausa en el relato, la ubicación exclusiva que da acceso al saber más completo sobre un lugar. El paradigma era París -*l’abrégé de l’univers*-, primera ciudad que parecía existir solo para ser admirada y para la que era necesario definir el punto de vista ideal: “Es desde allí, desde el extremo de la estatua de Enrique IV, donde es preciso contemplar París; desde lo alto de Montmatre, desde Notre Dame o desde St. Sulpice, se ve mal. La bruma azulada del humo, expulsada incesantemente por doscientas mil chimeneas, planea por encima de los tejados, envuelve la ciudad de una atmósfera indecisa, anula los detalles, deforma los edificios y produce una inextricable confusión. Al contrario, sobre el Pont Neuf, [...] el panorama es claro y preciso, la perspectiva conserva los planos que mantienen en la lejanía las exactas proporciones, todo es claro, se explica y se hace comprender”²².

¹⁵ Bernard Comment, *The Panorama*, London, Reaktion Books, 1999, p. 19.

¹⁶ Carmen Rodríguez, “La consciència panoràmica”, en Carreras, C.-Moreno, S. (eds.), *Llegint pedres, escrivint ciutats: unes visions literàries de la ciutat*, Lleida, Pagès editors, 2009, pp. 183-203.

¹⁷ Barthes, op. cit., p. 8.

¹⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, Neuchatel, 1781, p. 13.

¹⁹ Jeffrey Kaplow (ed.), *Louis-Sébastien Mercier, Le Tableau de Paris*. París, La Découverte, 1998, p. 117.

²⁰ Sobre la mirada a vista de pájaro como producto de la imaginación romántica literaria: Barthes, op. cit., p. 11.

²¹ L. Guillemin, “Paris à vol d’oiseau”, *Physiologie des quartiers de Paris*, 1841; *Paris à vol d’oiseau*, 1845; *Paris à vol d’oiseau, son histoire, celle de ses accroissements successifs, de ses antiquités, de ses embellissements*, 1851; *Paris à vol d’oiseau*, 1889.

²² Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXè siècle*, 1868, vol. 1; 1875, p. 7.

La década de los treinta abrió la época de las fisiologías, una narrativa, de carácter expositivo y aspiraciones científicas, que pretendía representar la totalidad del universo humano y donde el espacio y sus habitantes eran objeto de minuciosa clasificación²³. Son ejemplos *Paris ou le livre des cent-un* (1831), *Le Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle* (1834-1835), *La Grande Ville, Nouveau Tableau de Paris* (1842-1843) y, especialmente, *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-1842), obra de factura coral y gran “panorama moral”, en el que París es el gran libro del mundo, siempre abierto. El éxito de esta narrativa-mirador respondía al deseo del público de “ver su espacio social como una escena o una galería cuya inteligibilidad estaba garantizada a la vez por su visibilidad en tanto que imagen y su legibilidad en tanto que texto”²⁴. La vida en la ciudad aparecía como algo sorprendente y sensacional, trascendiendo la existencia cotidiana de la gente que, así, abandonaba momentáneamente el anonimato para formar parte del espectáculo: “si hay algún espectáculo que merezca un cartel de introducción [...] es indisputablemente aquel en que parte del público se ofrece en evidencia [...] al público entero [...] Tanto los hombres como las cosas están sujetos a una cuestión de óptica; todo depende del punto de vista en que nos hallamos colocados”²⁵. Las fisiologías permitían al lector burgués *ver sin ser visto*, como miradores privilegiados de una sociedad recelosa de la inquietante desmesura de la metrópolis que, así, se reducía a la dimensión más familiar del libro. El interés popular por poseer el punto de vista más inusitado se extendió a las obras satíricas, plagadas de personajes excepcionales, como el diablo que visita París²⁶ o el “divino aeronauta” Pingo, de *Otro mundo*, la delirante creación de Grandville: “A su paso por encima de barrios, calles y viviendas [...] hubo de soportar toda una ristra de gratuitos espectáculos poco solazosos”²⁷; “He aquí a mis pies [...] cocheros, aguadores, duquesas, prenderas, menestrales, grandes señores, todo el mundo circula alrededor del monumento”²⁸.

La mutación, la experiencia del desbordamiento y la conciencia del espacio inabarcable, son argumentos de una narrativa absorta ante el lugar donde “donde todo pasa y desaparece para volver a reaparecer”²⁹. Como en las novelas de Balzac, Zola, Flaubert o Dickens, la literatura “panorámica”³⁰ es expresión del desconcierto, de la mezcla de entusiasmo y temor del habitante de la gran ciudad: “Para abrazar las aterradoras dimensiones de la capital, vayamos con la imaginación sobre el ala vibrante de un águila y volemos sobre la inmensa ciudad; que se despliegue ante nuestros ojos, que se extienda y circunscriba a nuestra fantasía, que no pueda escapar finalmente a nuestra curiosidad”³¹. La ciudad moderna aleja la ilusión de la atalaya perfecta, multiplica los puntos de vista y deja a la visión vagar, errática, de mirador en mirador, confiando en el recuerdo de una experiencia que siempre regresa a la memoria como única: “Tanto

²³ De las ciencias, las fisiologías asimilaron el método de clasificación racional de las especies y la necesidad de vehicular un saber.

²⁴ Richard Sieburth, “Une idéologie du lisible: le phénomène des *physiologies*”, *Romantisme*, 47, 1985, p. 41. Entre 1840 y 1842 se editaron en francés 120 fisiologías, de las que se vendieron medio millón de ejemplares. Otros ejemplos europeos son: *England and the English* (1833), *Les Belges peints par eux-mêmes* (1839), *Berlin und die Berliner* (1840-1841), *Wien und die Wiener* (1844) o *Los Españoles pintados por sí mismos* (1843).

²⁵ “Introducción” en *Los españoles...* op. cit., p. VI.

²⁶ *Le diable à Paris. Paris et les parisiens à la plume et au crayon*, Paris, Hetzel, 1845-1846.

²⁷ Grandville, “A vuelo y a vista de pájaro”, en *Otro mundo* (1844); Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 2001, p. 29.

²⁸ Grandville, op. cit.; p. 30.

²⁹ Edmond Texier, *Tableau de Paris*, vol. 1, Paris, Paulin et Chevalier, 1852, p. ij.

³⁰ Benjamin define esta literatura como “panoramática” (*sic*), en op. cit., p. 40.

³¹ “Epilogue. Paris moderne. Coup d’oeil rétrospectif sur le Paris ancien. Panorama général”, *Paris à vol d’oiseau*, Paris, B. Renault, 1845, pp. 139-140.

sobre una cima como sobre otra, la mirada del espectador se pasea, incierta, sobre la tela animada del panorama de París. Hay demasiado donde elegir, los puntos fijos se diseminan por todas partes...”³².

Paris Guide -la gran obra colectiva de la exposición de 1867- también se presentaba como el gran mirador sobre Francia. Junto al alegato introductorio de Víctor Hugo –y las contribuciones de Gautier, Viollet-le-Duc, Taine, Renan o Sainte-Beuve-, el caricaturista, aeronauta y fotógrafo Gaspard-Félix Tournachon, “Nadar”, recreaba una visita a las catacumbas, otra a las cloacas, y un nostálgico viaje en globo que le servía para confirmar que “todo había cambiado, se había transformado, ideas, cosas e incluso nombres”³³. Con el extrañamiento del “viajero acabado de llegar desde una ciudad extranjera”³⁴, el artífice de la primera instantánea aérea de París (1858), contemplaba el “espectáculo imponente” mientras recordaba la catástrofe de “Lé géant” (1863), el inmenso globo con el que quiso llevar al límite las posibilidades de la fotografía y registrar todo lo que el ojo humano era incapaz de percibir (fig. 2). Nadar había inspirado la novela inaugural de los *Viajes Extraordinarios* de Julio Verne, *Cinco semanas en globo* (1863), protagonizada por el artefacto volador y por unos viajeros “extasiados” al ver cómo “la naturaleza se toma la molestia de pasar ante tus ojos”³⁵.

La vista de pájaro, el globo y la torre fueron presencias persistentes de aquel siglo *mirador*, también en algunas estrategias de difusión de los conocimientos científicos, como la geografía *à vol d'oiseau* de Onésime Reclus (1877, 1908) o la *Outlook Tower* de Patrick Geddes (1892), observatorio, museo, laboratorio e instrumento de reforma del espacio social, creado para llegar “al fondo de las cosas, a mirarlas mejor, a *verlas mejor*”³⁶.

La fascinación por la ciudad en miniatura nutrió el mercado de la nostalgia y su obstinada iconografía de postales, cromos y álbumes, expresión ideal de un espacio todavía accesible a todo el mundo. La extenuante afición por las visiones elevadas mide el empeño de la época por suplantar la realidad, como el panorama que simulaba la ascensión a la torre Eiffel, donde todo era ficticio, tanto el emplazamiento como la escena que reproducía la construcción del más excelente mirador: “A la derecha, suspendidos en los andamios, los obreros interrumpen su trabajo para observar a los visitantes. El panorama de París rodea por todas partes la escena como una inmensa aureola: nuestro bello París está ahí, entero [...] El Sena, surcado por los bateaux-mouches, los puentes, con sus tranvías, las obras de la Exposición, los monumentos, el enjambre de las calles como auténticas hormigas, todo es presentado con una fidelidad que podrán apreciar aquellos que hagan esta ascensión”³⁷. El nuevo siglo se inauguraba con el frustrado Balloon-Cinéorama de R. Grimoin-Sanson (1900), una gran plataforma que imitaba la cesta de un globo, con diez proyectores sincronizados que reproducían desde los glaciares alpinos a San Petersburgo, de Constantinopla a Niza o el mismo París (fig. 3). Por un franco, el público podía cumplir el sueño de volar, “sin peligro ni

³² Gaëtan Niépovié, *Études physiologiques sur les grandes métropoles de l'Europe occidentale*. Paris, Paris, Libraire de Charles Gosselin, 1840, p. 14.

³³ Nadar, “Le dessus et le dessous de Paris”, en *Paris Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France*, vol. II: *La vie*, Paris, Libraire internationale, 1867, p. 1582.

³⁴ Nadar, op. cit., p. 1585.

³⁵ Jules Verne, *Cinq semaines en ballon: voyage de découvertes en Afrique par trois anglais* (1863), Paris, Hachette, 1917, p. 79.

³⁶ Fernand Faure, “Le professeur Geddes et son Outlook Tower”, en *Revue politique et parlementaire*, tome LXIV, Paris, 1910, p. 109.

³⁷ “Le chantier de la Tour Eiffel. Panorama de Paris”, en *Musée Grevin. Catalogue Illustré*, Paris, 1891, p. 7.

fatiga”, en aquella “maravillosa síntesis de los grandes espectáculos de la naturaleza y de la vida” que, desgraciadamente, nunca llegaría a funcionar.