

## Ouvrir les yeux: el flâneur como espectador de lo político en La Comédie Humaine

### Ouvrir les yeux: the flâneur as spectator of the political in La Comédie Humaine

SCHEHEREZADE PINILLA CAÑADAS\*

**Resumen:** El trabajo que aquí se presenta es una lectura heterodoxa de *La Comédie Humaine* de Balzac. Este estudio se ha construido a partir de la literalidad de los fragmentos de esta gran obra del siglo XIX, pero sólo para desplegar un proceso de descubrimiento del significado político de una novela nunca escrita por Balzac, la del *flâneur* que comparte un espacio común con otros: los *muchos*. Esta forma de heroísmo, que el daguerrotipo balzaciano coloca bajo la luz de lo político, es el de una precaria subjetividad política que aprovecha los espacios cotidianos, las esquinas perdidas de la gran ciudad, para descubrir al lector un insospechado *bios politikós*.

**Palabras clave:** flâneur, Balzac, Paris, heroísmo, Modernidad.

**Abstract:** What is given here is an unorthodox reading of Balzac's *Comédie Humaine*. The present study has been remained scrupulously close to the fragments of this major work of nineteenth century, but only to develop a process of discovering the political meaning of a never-written Balzac's romance: the *flâneur* sharing a common space with others, *the many*. This form of heroism the Balzacian *daguerrototype* comes under the light of politics is that a precarious political subjectivity that takes advantage of quotidian spaces, the neglected corners of the *grande ville*, to reveal to the reader an unthought-of *bios politikós*.

**Key words:** flâneur, Balzac, Paris, heroism, Modernity.

*«Le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville, —criminels et filles entretenues,— la Gazette des Tribunaux et le Moniteur nous prouvent que nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme»*

**Charles Baudelaire,**  
*«Salon de 1846»*

## El Daguerrotipo Como Forma de la Modernidad

«La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente<sup>1</sup>.» Una nueva experiencia del tiempo: un tiempo que no se piensa como continuación de un tiempo pasado, ni como anticipación de un tiempo por venir<sup>2</sup>. Un presente que sólo se deja afectar por el presente. Este tiempo sin asideros del tiempo encuentra en la multitud su carne misma. Un enorme vientre del que emana todo. Un peligro que viene de los nombres que la envuelven y no alcanzan a contenerla —número, muchos, masa... Un desorden del saber que desemboca en desorden político. Un tema para el arte o, mejor dicho, un tema para la mitad del arte; porque la otra mitad es lo eterno, lo inmutable<sup>3</sup>.

Ahora bien, ¿cómo aprehender la contingencia? El secreto del *instante*, contra lo que pudiera parecer, no ha de buscarse en el *Paris-argent* del II Imperio. Hemos de remontarnos, nos dice Baudelaire, a un momento anterior; pues uno de los primeros que decidió abandonar el arte grave para buscar un nuevo mediador entre él mismo y el mundo fue Balzac. Y como *le peintre de la vie moderne*<sup>4</sup> amaba las formas y las fuerzas de su época (que eran mucho más que la mera génesis de las fuerzas y de las formas de la época del propio Baudelaire), terminó por encontrarlo —según confesaba en una carta de agosto de 1822 a su hermana Laure Surville— en el invento que había asombrado a todos: «He visto el Diorama (...) Daguerre y Bouton han sorprendido a todo París; se han resuelto mil problemas desde que, ante una tela extendida, creemos estar en una iglesia a cien pasos de cada cosa. Es la maravilla del siglo, una *conquista del hombre*, que no esperaba en ningún caso<sup>5</sup>.»

Esta *conquista* fue tan decisiva, que está en el origen de lo que Walter Benjamin<sup>6</sup> denominó literatura de carácter panorámico, cuyos primeros ejemplos fueron *Le Livre des Cents-et-Un*, *Les Français peints-par-eux-mêmes*, *Le diable à Paris* o *La grande ville*. En la década de 1830, Girardin llevaría estos trabajos de escritura colectiva al folletón y Balzac a la literatura. En efecto, Daguerre le brindó una intuición de *La Comédie* como *totalidad* con el diorama (reflejo de ello es el hecho de que se mencione esta novedad en *Le Père Goriot*<sup>7</sup>, primera materialización de la genial idea de los personajes recurrentes) y la forma acabada de su unidad mínima con el *daguerrotipo*. A partir de estos dos inventos, la Obra balzaciana en cuanto imagen se transforma; *pidiendo* ser leída de manera sinóptica, y no como mera secuencia de narraciones separadas<sup>8</sup>. La novela ya no es el espejo stendhaliano,

1 Ch. Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Critique d'Art, Œuvres Complètes*, II, Pléiade, Gallimard, Paris, 1976, p. 695.

2 F. Proust, *Kant. Le ton de l'histoire*, Payot, Paris, 1991, p. 17.

3 Ch. Baudelaire, «Le peintre...», *op. cit.*..., II, p. 695.

4 *Ibidem*, p. 687.

5 H. Balzac, Carta a Laure Surville, 20 de agosto de 1822, en *Correspondance*, I, Éditions Garnier Frères, Paris, 1960, p. 205. La cursiva es de Balzac. Todas las traducciones de los textos franceses han sido realizadas por la autora.

6 W. Benjamin, *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004, p. 112.

7 H. Balzac, «Le Père Goriot», *La Comédie Humaine*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1976-81, III, pp. 91-2.

8 P. Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p. 194.

es la placa de metal sobre la que se va a «daguerrotipar<sup>9</sup>» (*Splendeurs et Misères des Courtisanes*, 1845) la sociedad.

El daguerrotipo es la forma de la modernidad en *La Comédie*, el hilo que atraviesa la intriga narrativa; abriéndola hasta convertirla en infinita, en algo inacabado sin origen ni final. Este método de reproducción mecánica encerraba en su interior un ideal apropiado<sup>10</sup> a la naturaleza de su objeto: la masa colosal de la ciudad y la espuma que la baña —la *foule*. *Balzacie*<sup>11</sup> es una sustancia que intenta acomodar su tamaño al de la conciencia individual, que se deja modelar por la cápsula narrativa que la actualiza. El daguerrotipo se revela, así, técnica reductora<sup>12</sup> de lo sublime. Esta función arroja nueva luz sobre los dispositivos ópticos que puntean casi todas las obras de Balzac. Las referencias a puertas, ventanas, parapetos, cristales, arcos, escaleras, torres de luz, claraboyas o juegos de perspectiva no sólo abren el mundo recreado a un *au-delà* de la diégesis<sup>13</sup>, sino que quedan activados como mecanismos de reproducción mecánica en sentido estricto, pues su encuadre no copia con exactitud la realidad, sino que la redimensiona y, en ese sentido, la modifica; haciendo de ella algo *aprehensible*.

En *La Comédie*, todo fuerza al pensamiento a pensar<sup>14</sup>. En la profusión de lo descrito, en la exaltación del decorado urbano, se revela una insospechada cualidad épica<sup>15</sup> que parte de la pintura realista de una ciudad bien definida para desembocar, como se verá, en una dimensión distinta, rayana en lo fantástico<sup>16</sup>. Cada tesela del mosaico es *hipersignificativo* y el *zoom* no hace más que potenciar, si cabe, sus significados. En este balzaciano ir a lo sublime por el detalle<sup>17</sup>, el fragmento pasa a ser metonimia del significado general de la ciudad. Y no hay contradicción estética porque, lo que recorta el objetivo —la parte—, acaba siendo pintura abstracta de un todo que excede a los sentidos y que sólo puede ser comprendido por la razón: la calle concreta o la esquina del *boulevard* encierran, en realidad, un resumen de París. Así ha de interpretarse el breve ensayo sobre topografía urbana de *Ferragus*, en el que las arterias parisinas tienen el rostro de los hombres que las habitan (calles nobles, simplemente honestas; calles asesinas, jóvenes, viejas; calles obreras, trabajadoras, mer-

9 El neologismo es del propio Balzac. Cfr. H. Balzac, «Splendeurs et misères des courtisanes», *op. cit.*..., VI, p. 426.

10 Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», *op. cit.*..., II, p. 617.

11 Es el nombre que la crítica balzaciana da a *La Comédie* en cuanto universo inventado.

12 W. Benjamin, *Sobre la fotografía...*, *op. cit.*, p. 18.

13 B. Lyon-Caen, *Balzac et La Comédie des Signes. Essai sur une expérience de pensée*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris, 2006, p. 33 y J. Starobinski, «Fênetres (De Rousseau a Baudelaire)», en F. Guery, *L'idée de la ville. Actes du Colloque International de Lyon*, Éditions de Champ Vallon, Seyssel, 1984, p. 182.

14 Platón, «República», *Diálogos*, Gredos, Madrid, 1981-2004, IV, libro VII, 523-525.

15 R. Callois, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Folio, Paris, 1938, p. 157.

16 P. Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Université de Paris Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Les éditions de Minuit, Paris, II, 1961, p. 228.

17 En esta manera de proceder, Balzac demuestra que, al contrario de lo que sostenía Baudelaire en el *Salon de 1846* (*idem*, «Salon de 1846», *Critique...*, *op. cit.*..., II, p. 143) cabe llegar a lo sublime por el detalle. Claro que ello sólo es posible si pasamos, de la definición baudelaيرية del detalle como contingencia no esencial, al concepto balzaciano del detalle como objeto de contemplación de una mirada inductiva que es capaz de recomponer el todo a partir de un fragmento.

cantiles<sup>18</sup>); o la alusión a la confluencia de la *Rue de Bondy* con la *Rue des Mathurins du Temple* —símbolo del abrazo de la Miseria y el Lujo— que se recoge en *Le Cousin Pons*:

«Estas dos callejuelas, así dispuestas, contienen una treintena de casas con seis o siete plantas, cuyos patios interiores, cuyos apartamentos, contienen tiendas, industrias, fábricas de todo género. Es el *faubourg Saint-Antoine* en miniatura. Aquí se hacen muebles, se cincela el latón, se arreglan vestidos para los teatros, se trabaja el cristal, se pintan las porcelanas, se fabrica, en fin, todas las fantasías y las variedades del artículo-París. Sucio y productivo como el comercio, este pasaje, siempre lleno de gente que viene y va, de carretas, de carromatos, es de un aspecto repugnante, y la población que allí bulle está en armonía con las cosas y los lugares. Es el pueblo de las fábricas<sup>19</sup>.»

El objetivo demuestra también su mágico poder cuando fija su mirada sobre la carne de lo social. La imagen enfocada, en cuanto inscripción narrativa, salva —o, al menos, lo procura— tres abismos. El primero de ellos es el que plantea la distancia entre la estatura ideal del pueblo y su abrupta realidad. El cuerpo popular asusta por su tamaño y por su masa, es una violencia de la imaginación que siempre desborda a los ojos que se abren. Siempre lo sublime. Y, de no ser por el daguerrotipo, esas gigantescas figuras de San Pedro, que igual esperan en la sala del filantrópico Juez Popinot (*L'Interdiction*), que sueñan con la República de J-J. Rousseau (*Les Paysans*<sup>20</sup>), alcanzarían proporciones aún mayores, *miguelangelescas*. ¿Qué impresión no causarían si la narración respetara su escala real? Esta capacidad del artefacto acalla algunos miedos, pero no todos; porque el daguerrotipo reduce, sí, no embellece<sup>21</sup>. Los retratos individualizados de esos porteros, criados o parientes pobres (los Cibot de *Le Cousin Pons*, el robespierriano Médal de *Le Théâtre Comme Il Est*, la gran Nanon de *Eugénie Grandet*, o la Cousine Bette<sup>22</sup>) menguados conservan intacta su fealdad revolucionaria.

La exposición de lo monstruoso rebajado a la medida de los sentidos es una pequeña revancha para una razón burguesa que, de un lado, encontraba en el número anónimo el límite al principio de individuación —es decir, su propio límite— y que, de otro, no podía entender el deseo de no ser oprimidos de los muchos. En suma, un último intento de presentar como naturaleza —el desorden físico, reflejo de un desorden mayor, es cuestión de genética o de raza—, lo que no es sino disposición de la carne de lo social. El *ser-precisamente-así* de los muchos es su manera de estar-entre-los-hombres, su acción; un movimiento intransitivo, un espectro que sólo puede ser «capturado por el daguerrotipo que *lo para al pasar*<sup>23</sup>, igual que las ideas, creaciones reales y actuantes, se imprimen en lo que hay que denominar atmósfera del mundo espiritual; allí producen efectos y viven *espectralmente*

18 H. Balzac, «Ferragus», *op. cit...*, V, p. 793. Escribe Balzac: «En fin, las calles de París tienen cualidades humanas que nos transmiten ciertas ideas contra las que estamos sin defensa.» También cfr. P. Citron, *La poésie de Paris...*, *op. cit...*, I, p. 435.

19 H. Balzac, «Le Cousin Pons», *op. cit...*, VII, p. 751.

20 *Idem*, «L'interdiction», *op. cit...*, III, p. 437-8 e *idem*, «Les Paysans», *op. cit...*, IX, p. 222.

21 Cfr. W. Benjamin, *Sobre la fotografía*, *op. cit...*, pp. 112 y 129.

22 H. Balzac, «Le Cousin Pons», *op. cit...*, VII, p. 634; *Idem*, «Le Théâtre Comme Il Est», *op. cit...*, p. 590; *Idem*, «Eugénie Grandet», *op. cit...*, III, p. 1042; *Idem*, «La Cousine Bette», *op. cit...*, VII, p. 82.

23 Esta cursiva es de la autora, la itálica del adverbio «espectralmente» pertenece al propio Balzac.

(porque es necesario forjar palabras para expresar fenómenos sin nombre) y, desde entonces, ciertas criaturas dotadas de facultades raras pueden percibir perfectamente estas formas o estos rastros de ideas<sup>24</sup>.»

En este pasaje de reminiscencias platónicas de *Le Cousin Pons*, descubrimos los mimbres de una nueva épica<sup>25</sup>: el tema (el espectro), la forma apropiada a su carácter (el daguerrotipo como arte de la contingencia) y la condición de posibilidad (el observador). ¿Qué mayor espectro que el pueblo? Un fantasma que vive *espectralmente*, sometido a la constante prueba de la indeterminación —en su nombre, en su definición, en sus límites. La placa de metal devuelve una imagen que no es la imagen trivial del Narciso baudelairiano<sup>26</sup>; sino la de un misterio que está hecho del tejido de la resistencia. Una forma inédita de heroísmo que no se deja cegar por la gloria plena del relato. Aquí no encontramos, como en *Le peuple* de Michelet, epifanía de un sujeto colectivo glorioso. El daguerrotipo, por el contrario, nos abre a otro encuentro con lo sublime, a la modesta lógica de lo fugaz y del choque<sup>27</sup>. Y en el continuo entrecruzarse de presencias y de ausencias, en el fagonazo narrativo, se libera la fuerza inaudita de lo que no es más que presente: el torrente incontenible de los muchos.

Este pueblo se despliega en los meandros de lo cotidiano, en un espacio en el que nada es político y todo puede llegar a serlo. Cualquier brecha es buena para su aparición. No precisan, para *surgir*, más que la ocasión insospechada y la distancia —literalmente, el espacio— que crea esa criatura especialmente dotada —el espectador— de la que nos habla Balzac en su teorización del espectro. El pueblo contemplado desde lejos (*Une Double Famille*, *Le Colonel Chabert*, *Facino Cane*, *Ferragus*, *La Fille aux Yeux d'Or*, *César Birotteau*) no es sólo número y trabajo. Ha ascendido a la categoría de héroe, aunque su heroísmo sea mínimo, fugaz y fragmentario. Es la forma sin formas de un *poder* distinto del Poder. Su manera de ofrecerse, de exponer su quién, no puede concebirse fuera de la gran ciudad<sup>28</sup>. De manera significativa, Balzac elige como metáfora abarcadora de todas esas existencias flotantes<sup>29</sup>, que nos rodean de un modo casi secreto, aquéllo que posee sus cualidades: «La Sociedad procede como el Océano, recupera su nivel y su aspecto tras un desastre, y borra su rastro por el movimiento de sus intereses devoradores<sup>30</sup>.» En Balzac, el Océano se halla en el principio de todas las cosas humanas. Su naturaleza es densa y expansiva. Se divide ante

24 H. Balzac, «Le Cousin Pons», *op. cit.*..., VII, p. 587.

25 Para un estudio en profundidad del significado de esta nueva épica de la modernidad en el marco específico de *La Comédie* y de la tradición en que ella misma se inserta, cfr. Scheherezade Pinilla Cañadas, *Las ciudades intermitentes: el heroísmo de los muchos en Balzac y Galdós*, en prensa.

26 Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», *op. cit.*..., II, p. 617.

27 B. Saint-Girons explica, de forma brillante, la compleja relación de lo sublime con el problema de la aparición, con la imposibilidad de su presencia sensible: «En este sentido, lo sublime tiene su origen no tanto en una epifanía, como en un acoplamiento sorprendente, que hace surgir el significante en lo real e, inversamente, lo real en el significante. Los términos y sus representaciones plásticas ya no están ligados a sus referentes y a sus significados por una relación exclusivamente convencional. Se establece, por el contrario, una fusión provisional.» Cfr. B. Saint-Girons, *Lo sublime*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 282.

28 M. Abensour, «Walter Benjamin entre mélancolie et révolution. Passages Blanqui», en H. Wismann, *Walter Benjamin et Paris...*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1986, p. 233.

29 Ch. Baudelaire, «Le Salon 1845», *op. cit.*..., II, p. 407.

30 H. Balzac, «Une ténébreuse affaire», *op. cit.*..., VIII, p. 672 y también, *idem*, «La Maison du chat-qui-pelote», *op. cit.*..., I, p. 19 e *idem*, «Modeste Mignon», *op. cit.*..., I, p. 362; *idem*, «Autre étude de femme», *op. cit.*..., III, p. 214.

el obstáculo y lo envuelve. Es una apariencia insondable<sup>31</sup>, un medio en el que sumergirse; una forma sin formas que se adapta al continente y lo transforma:

«París es el más delicioso de los monstruos (...) ¡Monstruo completo por otra parte! (...) Eh! ¿Y qué vida activa siempre al monstruo? (...) Todas las puertas están entreabiertas, doblan sus goznes, como las membranas de un gran cangrejo, invisiblemente manejadas por treinta mil hombres y mujeres, de los que cada una y cada uno vive en seis pies cuadrados, y allí posee una cocina, un taller, una cama, unos niños, un jardín, donde no ve claro y debe ver todo. Las articulaciones crujen de manera insensible, el movimiento se comunica, la calle habla. A mediodía, el monstruo está vivo, las chimeneas echan humo, el monstruo come; después ruge, más tarde sus mil patas se agitan. ¡Hermoso espectáculo!<sup>32</sup>»

Quien habla del Océano y de sus criaturas habla de metamorfosis<sup>33</sup> y de aventura, de contingencia y de riesgo. De monstruosas maravillas<sup>34</sup>. De lo político. De la ciudad. Esta masa irresistible que excede la imaginación es choque con la vastedad; y, en su estructura, resulta perfectamente equiparable a la experiencia de lo sublime natural que Kant elige como modelo en su *Crítica del Juicio*. Así lo demuestran las metáforas totales —la ya mencionada del océano, el torrente, la tempestad, el volcán<sup>35</sup>— más habituales de lo que P. Citron denomina la *poesía de París*<sup>36</sup>. Con todo, la inmensidad de este espacio urbano convertido en naturaleza caótica no basta; pues sólo en el modo de pensar que pone sublimidad en la representación de esa inmensidad se encuentra lo sublime<sup>37</sup>. Balzac abraza la ciudad sin abarcarla; y, en este gesto de placer negativo, acumula nuevas violencias para la imaginación en un esfuerzo por absorber —por reducir— París. Encontrará otra imagen —imposible en cuanto tal imagen—, la imagen de algo que sólo puede ser *pensado por la razón*, otra *terribilitá* de formas blandas que se superpone a la del Océano: «uno de los espectáculos en los que se encuentra más *espanto* es, por cierto, el aspecto general de la población parisina, pueblo *horrible* de ver, macilento, amarillo, curtido (...) Pocas palabras bastarían para

31 Así, podemos leer en *Le Père Goriot*: «Pero París es un verdadero océano. Lanzad la sonda, jamás conoceréis su profundidad.» Cfr. *Idem*, «Le Père Goriot», *op. cit.*..., III, p. 59.

32 *Idem*, «Ferragus», *op. cit.*..., V, p. 794.

33 *Idem*, «L'Hôpital et le peuple», *op. cit.*..., XII, p. 569.

34 El pasaje de *Ferragus* de donde tomo esta idea merece ser reproducido: «Para los demás, París es siempre esta monstruosa maravilla, sorprendente ensamblaje de movimientos, de máquinas y de pensamientos, la ciudad de las cien mil novelas, la cabeza del mundo.» *Idem*, «Ferragus», *op. cit.*..., V, p. 795 y cfr. también *ibidem*, p. 794.

35 Esta íntima conexión entre naturaleza y gran ciudad ha sido estudiada por R. Caillois (cfr. *idem*, *Le mythe et l'homme*..., *op. cit.*..., p. 157) y por W. Benjamin (cfr. «París arcaico, catacumbas, demoliciones, ocaso de París», *Libro de los Pasajes*..., *op. cit.*..., p. 110).

36 Se trata de uno de los ejemplos más fascinantes de la capacidad mito-poética de la literatura y P. Citron nos dice que una de las notas fundamentales —verificada en un extensísimo y detallado recorrido que va de Rousseau a Baudelaire— de esta poesía de París es la de presentarse como una suerte de realidad objetiva que el escritor desvela pero no inventa: su esencia está en el mismo espacio urbano y en todo lo que lo habita —los hombres y las cosas—; no en el acto creador (cfr. P. Citron, *La poésie de Paris*..., *op. cit.*..., II, p. 357). Balzac contribuyó con entusiasmo a la articulación de este inmenso dispositivo de imágenes —de la naturaleza física y animal, de lo fantástico, del principio masculino y femenino—; de hecho, la redacción de *La Comédie* coincide con el momento de mayor brillantez de esta peculiar poesía parisina: las décadas de 1830 y de 1840.

37 I. Kant, *Crítica*..., *op. cit.*..., 23, p. 186.

justificar fisiológicamente la tez casi infernal de las figuras parisinas, porque no sólo por divertimento París es denominado un infierno<sup>38</sup>.» El comienzo de *La Fille aux Yeux d'Or*.

### De los Viajes por la Estigia Parisina

El infierno que se describe en las primeras páginas de *La Fille aux Yeux d'Or* es un viaje alucinante por el París moral; un recorrido ascendente (el escritor respeta en la ciudad del relato el pensamiento en vertical de las ciudades existentes) por todos los tipos sociales, que va del fondo del fondo que habita el pueblo vulcanizado, deformado por el trabajo, hasta las regiones más áureas en las que se respira *l'ennui*<sup>39</sup>. Esta auténtica *physiologie* de la Francia de 1834<sup>40</sup> puede evocar a Dante por su fuerza poética, por su distribución en círculos y, evidentemente, por la mención expresa que se hace en el texto<sup>41</sup>; sin embargo, la idea del infierno como metáfora total del vivir-entre-los-hombres, como reino estrictamente terrenal, como análisis de una naturaleza humana que se afirma como permanente, tiene menos de dantesco que de maquiaveliano<sup>42</sup>. El adjetivo *Humaine* lo cambia todo. En las líneas finales de *Une passion dans le désert*, el novelista define el desierto de una forma verdaderamente hermosa: «c'est Dieu sans les hommes<sup>43</sup>». El exacto opuesto de ese París, tan suyo, que son los hombres sin Dios.

El espectáculo del orgullo, del odio, de la violencia, de la lujuria o de la impotencia de la virtud y de la verdad no provocan a Balzac la menor indignación. Como el viejo florentino, el autor de *La Fille aux Yeux d'Or* escribe de la ciudad sin preocuparse por el cielo. Pero es que, además, en la *novela-siglo*, el sentido específico del inframundo como *otro mundo*, como reino del subsuelo habitado por las criaturas más extrañas —el proletario, el obrero, ese número que es tan líquido como el dinero— y el significado del viaje como experiencia del conocimiento para el aquí y el ahora, está más relacionado con Odiseo que con Dante<sup>44</sup>. Y no sólo eso, la cuestión homérica se vincula de un modo sutil con una parte importante de las estructuras profundas del dispositivo mítico de la *La Comédie* en cuanto obra inscrita en la *Weltanschauung* romántica<sup>45</sup>.

38 H. Balzac, «La fille aux yeux d'or», *op. cit.*..., V, p. 1039. La cursiva es de la autora y, evidentemente, hace referencia al léxico de lo sublime.

39 Para un análisis de este *incipit*, cfr. Scheherezade Pinilla Cañadas, *Las ciudades intermitentes: el heroísmo de los muchos en Balzac y Galdós*, en prensa.

40 Los nombres y los tipos sociales de que habla Balzac en este ejercicio panorámico se corresponden con el París de 1834, si bien el tiempo del relato nos lleva hasta el de 1815.

41 H. Balzac, «La fille aux yeux d'or», *op. cit.*..., V, p. 1047.

42 M. Merleau-Ponty, «Note sur Machiavel», *Éloge de la Philosophie*, Folio, Gallimard, Paris, 1953 y 1960, p. 288.

43 H. Balzac, «Une passion dans le désert», *op. cit.*..., VIII, p. 1232.

44 En ningún caso pretendo negar la doble conexión con *La Comédie*, ni el nexo que el propio Balzac establece entre Dante y Homero. Cfr. H. Balzac, «Préface à Les Parents Pauvres», «La Cousine Bette», *op. cit.*..., VII, p. 53. Para la referencia explícita a Dante en la propia descripción del infierno, también cfr. *idem*, «La fille aux yeux d'or», *op. cit.*..., V, p. 1047.

45 Esta crítica de la modernidad (cfr. M. Löwy y R. Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris, 1992, pp. 25 y ss.) recorre *La Comédie* como conjunto, si bien podrían señalarse algunos títulos especialmente significativos: *La Maison Nucingen*, *L'illustre Gaudissart*, *Le cousin Pons o Les employés*.

Nada más parecido al inmenso Océano de la *Odisea* que la *modernidad* interpretada a la luz del Romanticismo. El más racional de los modos de producción, el capitalismo, había hecho saltar por los aires las estructuras tradicionales y, lejos de cerrarse a otras formas de inteligibilidad, había descubierto su propia dimensión mítica<sup>46</sup>. El siglo era el precipitado de un conjunto de fuerzas —el industrialismo, la abstracción racionalista, la aceleración de los tiempos, la cuantificación, la mecanización de la vida, el *désenchantment*— tan enigmáticas como el designio de lo dioses a los ojos de Odiseo. Un mundo lleno de monstruos tan temibles como Escila y Caribdis: el Estado —un gigante viejo con un cuerpo nuevo—, la gran ciudad, la multitud. La metáfora escogida para definir esta época no es inocente; pues, de todos los espacios imaginarios del mundo heleno, el Océano es el peor integrado en el cosmos<sup>47</sup>.

La fuerza de los vientos y de las corrientes hacía imposible un heroísmo hecho del tejido de la cólera; a lo sumo, una forma de resistencia que fuera blanda y voluble: Odiseo. El XIX había elaborado una primera aproximación a esta figura con el héroe mediocre a lo Scott; pero, a Waverley, o bien le faltaban algunos rasgos esenciales, o bien sólo los poseía en germen. A saber, el viaje como destino, la experiencia del instante, el deseo de ver todo y de ser Nadie y también una curiosidad adecuada a ese doble deseo. La década de 1830 asistirá al nacimiento de un nuevo Odiseo —*el flâneur*— y Balzac será uno de los primeros (junto a Poe<sup>48</sup>) en dar cuerpo heroico a esta figura que, como el Facino Cane de la novela epónima, «encerraba en sí mismo una *Odisea* condenada al olvido<sup>49</sup>.»

El *flâneur* es una figura del umbral<sup>50</sup>. Siempre está en la orilla —de la gran ciudad, de la clase burguesa— y en ninguna parte se siente en casa. Es el ojo de *La Comédie* y no resulta extraño tropezarse con él en los *incipit* balzacianos. Y si está ahí no es sólo porque las primeras páginas de una obra sean un lugar estratégico de la estructura narrativa; sino también porque el comienzo posee, de forma invariable, un enorme contenido metafórico que acaba por definirse como político: es la apertura al mundo recreado y no puede extrañar que, justamente en ese lugar, se ubique quien viene a completar el mundo, quien crea la distancia que lo hace posible<sup>51</sup>. Desde su inscripción narrativa, el *flâneur* es más que un punto de vista, es una perspectiva. Balzac recurrió a este personaje, no tanto para comprender y hacer comprender la realidad, cuanto para *expresar* el interrogante que la realidad le suscitaba. Al extremo de que cuando Balzac decida representarse a sí mismo —con la desnudez de los datos biográficos del Honoré de 20 años que vivía cerca de la Biblioteca del Arsenal<sup>52</sup>— en *Facino Cane*<sup>53</sup> (1836) se decantará por esta figura.

46 Cfr. W. Benjamin, *Libro de los Pasajes...*, op. cit..., p. 396.

47 H. Blumenberg, *Trabajo sobre el mito*, Paidós Básica, Barcelona, 2003, p. 39.

48 K. Stierle señala la evidente conexión que existe entre el Facino Cane balzaciano y el cuento «El hombre de la multitud» del escritor americano. K. Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme Paris, 2001, p. 347.

49 H. Balzac, «Facino Cane», op. cit..., VI, p. 1023.

50 W. Benjamin, «Paris, capital del siglo XIX», *Libro de los Pasajes*, op. cit..., p. 45.

51 H. Arendt, *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*, Paidós, Barcelona, 2003, pp. 105 y ss.

52 G. Robb, *Balzac. A biography*, Picador, London, 1994, pp. 48 y ss.

53 H. Balzac, «Facino Cane», op. cit..., VI, p. 1019.



El comienzo de esta novela es un breve ensayo sobre la *flânerie*. La observación, nos dice el narrador, es una ciencia, sí; pero una ciencia ligera, un divertimento hermético<sup>54</sup> que se abandona a voluntad<sup>55</sup>, que se aprende fuera del tiempo y que mantiene una peculiar tensión con el espacio. París es su medio, pero no es un medio definido, concreto; es blando y líquido. De hecho, el *flâneur* realiza sus viajes —aunque, en realidad, se trata siempre del mismo viaje— bajo el signo protector del Océano. Penetra en las vías subterráneas para volver a alcanzar las aguas de manantial del *boulevard* o el líquido cenagoso de la calle estrecha. Se sumerge sin cuidado en esa sustancia primordial y queda transformado —y, en cierto sentido, purificado— por ella. Su paso es el caminar lento de la tortuga<sup>56</sup>, el ritmo que le permite detenerse unos instantes, experimentar un sentimiento de dolor<sup>57</sup> —una suspensión momentánea de las facultades vitales— ante el espectáculo sublime de la ciudad:

«(...) yo iba a observar las costumbres del *faubourg*, sus habitantes y sus caracteres. Tan mal vestido como los obreros, indiferente al *decorum*, no los ponía en guardia contra mí; podía mezclarme con sus grupos, ver cómo concluían sus negocios o discutían sobre la hora en la que dejaban el trabajo (...) Escuchando a estas gentes, podía abrazar su vida, sentía sus andrajos sobre la espalda, ponía los pies en sus zapatos agujereados; sus deseos, sus necesidades, todo pasaba a mi alma, o mi alma pasaba a la suya. Era el sueño de un hombre despierto. Me irritaba con ellos contra los jefes de taller que los tiranizaban, o contra las malas prácticas que les hacían volver varias veces sin que fueran pagados. Abandonar sus costumbres, convertirse en cualquiera por la ebriedad de las facultades morales, y jugar este juego a voluntad, ésa era mi distracción<sup>58</sup>.»

Lentitud, dolor y sublimidad definen la mirada del *flâneur*. Y su sublimidad es fecunda porque comporta un regreso al yo, al dolor de ser y de ser limitado; incluso podríamos decir que, de algún modo, responde a cierta ansia por la forma sensible, a cierta nostalgia de lo bello. Su ojo posee, además, las ventajas de los mecanismos de reproducción mecánica y ninguno de sus inconvenientes. Prescinde de la instantaneidad terrible del objetivo a la hora de fijar el movimiento de la fantasmagoría urbana: le basta con su propia pausa. Elige entre la multiplicidad de lo real y recorta, pacientemente —y en esta calma hay un gesto artístico y político<sup>59</sup>—, el fragmento significativo hasta reducir lo colosal a la medida de los sentidos;

54 El carácter ligero de la *flânerie* remite también a la *Odisea*, por cuanto Hermes es una potencia de visión que no se toma en serio ni a sí mismo, ni a los demás dioses, ni a los hombres. Además, es el arquetipo de Odiseo.

55 H. Balzac, «Facino Cane», *op. cit.*..., VI, p. 1020. W. Benjamin critica duramente a quienes arrebatan al *flâneur* esta ligereza para convertirlo en una figura de la racionalidad. Cfr. W. Benjamin, *Libro...*, *op. cit.*..., p. 434.

56 Para dar idea de la cadencia de la *flânerie*, W. Benjamin recoge una nota en la que se da testimonio de la moda de los *flâneurs* de pasear con sus tortugas, como si se tratara de una mascota al uso. Cfr. W. Benjamin, *Libro...*, *op. cit.*..., p. 446.

57 I. Kant, *Crítica...*, 23, p. 184 y 27, p. 202 y R. Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of the Freedom*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 35.

58 H. Balzac, «Facino Cane», *op. cit.*..., VI, p. 1020.

59 La pausa es protesta contra los procesos de aceleración y de cuantificación —en última instancia, de proletarización— de la vida en la modernidad. Cfr. S. Buck-Morss, «Le flâneur, l'homme-sandwich et la prostituée: politique de la flânerie», en H. Wismann, *Walter Benjamin et Paris...*, *op. cit.*..., p. 398.

como si la generalización abstracta a que tiende lo sublime pudiera ser compensada por un aumento en la densidad del objeto de contemplación<sup>60</sup>.

El detalle es una caída de categoría estética, pero una caída necesaria, casi obligada: ¿de qué otro modo se puede intentar aprehender lo que violenta la imaginación? Ahora bien, esta concesión a las exigencias de lo sensible no lleva al paseante a entregarse al espejismo de la superficie —que es algo muy distinto de la apariencia—: pretende adentrarse en sus misterios. La mirada del solitario es una mirada inductiva<sup>61</sup> que recompone la totalidad de la ciudad a partir *du choix du petit*; un ojo espía que busca en las capas exteriores las profundidades de lo real: «La observación se había convertido en mí en algo intuitivo, penetraba el alma sin despreciar el cuerpo; o, más bien, captaba tan bien los detalles exteriores, que iba más allá<sup>62</sup>.»

El *flâneur* es el hombre que todo lo ve, como Odiseo. Nada escapa a su curiosidad<sup>63</sup>. Es el único que, en un mundo desencantado, no desea curarse de lo sublime; sencillamente, se abre a su herida. Persigue la ciudad en un empeño inútil por dominarla mentalmente<sup>64</sup>: no le queda otra defensa. Y los estímulos —internos y externos— son tantos. Porque lo maravilloso *est partout*; sólo que esta atmósfera no es la *Stimmung* que determina el tono de una época, es el color del instante y sólo la conciencia intensificada del *flâneur* es capaz de advertir el milagro<sup>65</sup>. Y como los milagros traspasan cualquier barrera, el ojo de *La Comédie* funciona como una especie de proyector humano, pues está ahí *para ver y para hacer ver*. Es un escorzo de la novela que delega en el lector el trabajo serio de la interpretación y del análisis. La división de tareas convierte a su *mise en cadre* en un espacio de signos, un interrogante, una apertura que multiplica su densidad y su significado si la mirada es la del propio Balzac:

«Cuando, entre las once y las doce de la noche, me encontré a un obrero y su mujer regresando del *Ambigu-Comique*, me divertí siguiéndoles desde el *boulevard* del *Pont-aux-Choux* hasta el *boulevard* Beaumarchais. Estas buenas gentes hablaban, sobre todo, de la pieza que habían visto; de un tema a otro, trataban de sus asuntos; la madre llevaba a su hijo de la mano, sin escuchar ni sus quejas ni sus demandas;

60 D. Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme*, Honoré Champion, Paris, 1997, p. 436.

61 Este tipo de mirada ha de concebirse como disposición analítica primera del *flâneur*, cfr. B. Doherty, «The colportage phenomenon of space and the place of montage in the Arcades Project», en B. Hanssen (ed), *Walter Benjamin and the Arcades Project*, Continuum, London-New York, 2066, p. 87 y también K. Stierle, *Paris... op. cit...*, p. 215. Además, este ojo artista nos permite penetrar el sentido general del realismo balzaciano, que responde a un efecto de composición (cfr. P. Tacussel, *Mythologie des formes sociales. Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1995, pp. 139 y ss).

62 H. Balzac, «Facino Cane», *op. cit...*, VI, p. 1019.

63 *Idem*, «Une double famille», *op. cit.*, II, p. 77; *idem*, «Physiologie du mariage», *op. cit...*, XI, p. 930; *idem*, «L'Hôpital et le peuple», *op. cit...*, XII, p. 569.

64 En esta vida de la gran ciudad como vida del espíritu, Balzac anuncia a Simmel, por eso sorprende que este autor ni siquiera haga una mención expresa al creador de *La Comédie* en su, de otro lado, maravilloso ensayo «Las grandes ciudades y la vida del espíritu». Cfr. G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, Payot, Paris, pp. 169 y ss.

65 Baudelaire llama la atención sobre la invisibilidad de este milagro. Cfr. Ch. Baudelaire, «Salon de 1846»..., *op. cit...*, II, p. 496.

los dos esposos contaban el dinero que les sería pagado al día siguiente, lo gastaban de veinte maneras distintas (...) La imaginación no llegaría nunca a la verdad que allí se oculta y que nadie podía llegar a descubrir; es necesario *descender demasiado abajo* para encontrar estas admirables escenas trágicas o cómicas<sup>66</sup>.»

La lectura de este pasaje demuestra que el Océano parisino no privó a Balzac del peor y más fascinante de los viajes de Odiseo: la *katábasis*<sup>67</sup>, la bajada al Hades. Para gozar de esta aventura, nos dice el autor, «es necesario descender demasiado abajo», al reino del proletario y del obrero. Cuando el *flâneur* llega al inframundo, no lo iluminan hogueras ni luces, domina el olor penetrante de los espectros; y, al contrario de lo que le sucede a Odiseo, el viajero de la modernidad no pierde ni por un instante su poder de visión. Es más, esta peripecia es, sobre todo, experiencia de la mirada, una experiencia que lo distingue de la mayoría de quienes habitan la ciudad: sólo él es capaz de ver a *los otros* estando aún entre los vivos<sup>68</sup>, sólo él es capaz de ver a quienes *están* en la ciudad *sin ser* de la ciudad.

En *Facino Cane*, la bajada al nivel inferior desemboca en el *faubourg Saint-Antoine*, el barrio del artesanado parisino; de los salvajes, al decir de Hugo. Estructura física de 1830<sup>69</sup> y memoria de las movilizaciones de *Germinal* y *Prairie del Año III* (abril-mayo de 1795): *la barricade*. El tránsito del héroe por este lugar oscila entre la fascinación y el espanto; se comprende que la estancia sea tan breve: el tiempo necesario para detener el movimiento de los espectros de ochenta obreros endomingados que «bailaban [con los rostros inflamados] como si el mundo se fuera a acabar<sup>70</sup>.» Resulta especialmente significativo el paralelismo entre esta *katábasis* y el carnaval, dos momentos en los que el curso normal de la existencia se suspende y se desafían las jerarquías impuestas por la condición, el empleo, la fortuna; como si esa *otra vida* (la vida inmediata de los muchos) tuviera un fondo de autenticidad que no alcanza la vida ordinaria (burguesa) y en ella descubriéramos que es mejor ser un *tete* que el más grande de los héroes.

El *flâneur* balzaciano no busca en este lugar remoto a un terrible animal mitológico —Herakles—, ni pretende rescatar a la mujer que ama —Orfeo—; persigue el conocimiento —Odiseo— de su destino como mortal allí donde la vida es sólo una vida a medias, una vida de *fantasmagoría*: «Sabed solamente que, desde esa época, había analizado los elementos de esta masa heterogénea llamada *pueblo*, que lo había analizado a fin de poder evaluar sus cualidades buenas o malas. Yo ya sabía de qué utilidad podría resultar este *faubourg*, este seminario de revoluciones<sup>71</sup>.» La *katábasis* de esta novela se cierra de un modo grandioso

66 H. Balzac, «Facino Cane», *op. cit.*..., VI, p. 1019-1020. La cursiva es de la autora.

67 Para un estudio de las *katábasis*, cfr. José Luis Calvo Martínez, «The katábasis of the hero», en Vinciane Pirenne-Delforge y Emilio Suárez de la Torre (eds), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antigue, Liège, 2000, pp. 67 y ss. Agradezco a Marco Antonio Santamaría esta referencia.

68 H. Balzac, «Code des gens hōnnetes», *Œuvres...*, *op. cit.*, II, p. 200 y Homero, *Odisea*, XI, 155-6, Gredos, Madrid, 1989.

69 Sobre la contribución de este *faubourg* a la Revolución de 1830, cfr. D. Pinkney, *La Révolution de 1830 en France*, PUF, Paris, 1988, pp. 324 y ss.

70 H. Balzac, «Facino Cane», *op. cit.*..., VI, p. 1021. Cfr. M. Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Tel Gallimard, Paris, 1970, pp. 16 y ss.

71 H. Balzac, «Facino Cane», *op. cit.*..., VI, p. 1020.

con el encuentro entre el narrador y un músico italiano ciego llamado Facino Cane, a quien Balzac compara con el «Segundo Homero», aunque más parece un tercero —¿un poeta de la modernidad?— de lo viejo y cansado que está<sup>72</sup>.

El descenso de esta *Scène de la Vie Parisienne* es lo más parecido a una experiencia plena del Hades para el *flâneur*. Su peculiar indecisión<sup>73</sup> le hace preferir la orilla, de ahí que resulte menos extraño sorprenderlo en la *antesala* del inframundo: la tierra de los *cimerios*<sup>74</sup>, el país de la bruma perpetua, «la ciudad del dolor<sup>75</sup>», el lugar en el que «dos tercios de la población carece de madera en invierno, aquél que arroja al mayor número de críos a la torre de los *Enfants trouvés*, el mayor número de enfermos al *Hôtel-Dieu*, el mayor número de mendigos a las calles, que envía el mayor número de traperos a las esquinas, el mayor número de ancianos sufrientes a los muros (...), el mayor número de obreros sin trabajo a las plazas, el mayor número de reos a la Policía correccional. En medio de esta calle siempre húmeda, cuyo arroyo echa al Sena las aguas negras de algunas tintorerías, hay una vieja casa...<sup>76</sup>» Es una ciudad hundida bajo el mar.

Gracias a la información proporcionada en *La Fille Aux Yeux d'Or*, sabemos que esta geografía del límite se sitúa en el fondo del fondo del París moral. Pero, como país de los confines, carece de coordenadas precisas: el nuevo Odiseo encuentra la misma niebla y la misma miseria en la *Rue du Fouarre*<sup>77</sup> —la calle más sucia del barrio más pobre—, en el *Tourniquet Saint-Jean*<sup>78</sup>, en el camino secreto que une al *faubourg Saint-Antoine* con el *faubourg Saint-Marceau*<sup>79</sup>, el espacio neutro entre la cancela sur del Luxemburgo y la cancela norte del Observatorio<sup>80</sup>, la sucia y productiva *Rue Mathurins-du-Temple*, el *faubourg du Temple* repleto de fábricas<sup>81</sup> o las casas cenagosas de la *Rue de la Perle*<sup>82</sup>. Pocos como Balzac poseen el secreto de presentar cosas horribles mediante una oscuridad acertada<sup>83</sup> y, casi sin quererlo, el escritor nos lleva otra vez a lo sublime; porque, donde todo es confuso y lóbrego, no se puede componer una imagen.

Si el lector aspira a tener —por imposibilidad de aprehensión sensible— una comprensión global de esta geografía esquiva y fragmentaria, ha de acercarse a *La Comédie* con un ojo sinóptico; sólo entonces descubrirá un auténtico tratado general sobre las calidades

72 *Ibidem*, pp. 1022-1023.

73 W. Benjamin, *El Libro...*, *op. cit.*, p. 430.

74 Homero, *Odisea*, *op. cit.*..., XI, 14-19.

75 Balzac toma prestada la expresión del primer terceto del Canto III de *La Divina Comedia* de Dante Cfr. H. Balzac, «Facino Cane», «Notes et variantes», *op. cit.*..., VI, p. 1538; *idem*, «Facino Cane», *op. cit.*..., VI, p. 1020 y también *idem*, «Ferragus», *op. cit.*..., V, p. 889.

76 H. Balzac, «L'Interdiction», *op. cit.*..., III, p. 427.

77 *Idem*.

78 H. Balzac, «Une double famille», *op. cit.*..., II, p. 20; *idem*, «Les petits bourgeois», *op. cit.*..., VIII, p. 22.

79 H. Balzac, «L'envers de l'histoire contemporaine», *op. cit.*..., VIII, p. 218. El *faubourg Saint-Marceau* era el barrio más pobre de París. Para dar una idea de su significado, baste apuntar que es el barrio del crimen en *Les Misérables* de Hugo.

80 H. Balzac, «Ferragus», *op. cit.*..., VI, p. 901.

81 *Idem*, «César Birotteau», *op. cit.*..., VI, p. 67.

82 *Idem*, «Le cousin Pons», *op. cit.*..., VII, pp. 751 y 633.

83 De acuerdo con E. Burke, la oscuridad se cuenta entre las fuentes de lo sublime y, por lo que se refiere a la específica oscuridad acertada, es Milton —un poeta ciego— el mejor precedente de Balzac. Cfr. E. Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 88 y ss.

líquidas de la Estigia parisina: el universo verbal (los hombres y las cosas bullen, se evaporan, se expanden, hierven, flotan<sup>84</sup>), el intenso cromatismo de las descripciones (la pegajosa pátina de barniz que deja el contacto con la miseria, el amarillo intenso de los rostros de la resistencia, el negro húmedo de las habitaciones campesinas, el verde acuoso que impregna casi todo<sup>85</sup>), la densidad de atmósferas (el olor penetrante de los espectros, los escalones encenagados por las enseñas de los oficios, la falta de aire en las casas de los obreros, la espesura hedionda de los lugares mal ventilados, la extraña humedad de los cuerpos apretados, el vapor que emana la carne acumulada<sup>86</sup>), las metáforas del movimiento y las realidades físicas (la formidable tempestad de las jornadas de julio de 1830, la tempestad de intereses de la ciudad, los torrentes, los ríos, los subterráneos, el fango<sup>87</sup>).

Lo propio de este sistema de cavernas es oponer una suerte de transparencia opaca a su interpretación; un tipo de transparencia que, como corresponde a lo que violenta a la imaginación, debe más a la mirada del observador, que al modo de *aparición* de los espectros. En efecto, los cimerios se ofrecen; surgen como en el vacío, sin asideros, desgajados de esa trabazón balzaciana entre los seres y el mundo material que tan bien analiza Auerbach<sup>88</sup> en el capítulo de *Mimesis* que dedica a la descripción de la pensión Vauquer<sup>89</sup> (*Le Père Goriot*). Su vulcanización, esa deformidad suya modelada por el trabajo y la miseria, es el recuerdo de una vida anterior que no ha sido capturada por el daguerrotipo. Son profundos y silenciosos<sup>90</sup> como el Océano, como las sirenas de Kafka. Irrumpen en el presente desde el presente. Y su heroísmo es un heorísmo sin atributos, sin marcas. El simbolismo involuntario —y político— de sus cuerpos desnudos y de sus andrajos golpea al flâneur, y de paso al lector, con la fuerza de lo sublime:

«Aquí la rugosa figura de un anciano austero de barba blanca, de cráneo apostólico, ofrecía un completo San Pedro. Su pecho, descubierto en parte, dejaba ver unos músculos prominentes, indicio de un temperamento de bronce que le había servido de punto de apoyo para sostener todo un poema de desdichas. Allí una mujer joven

84 H. Balzac, «Ferragus», *op. cit.*..., p. 794 y también *idem*, «La fille aux yeux d'or», *op. cit.*..., V, p. 1040.

85 *Idem*, «L'interdiction», *op. cit.*..., III, p. 436; *idem*, «Pierrette», *op. cit.*..., IV, p. 41.

86 *Idem*, «Ferragus», *op. cit.*..., p. 867; *idem*, «L'interdiction», *op. cit.*..., III, p. 436 y 438.

87 *Idem*, «Splendeurs et misères des courtisanes», *op. cit.*..., VI, p. 699; *idem*, «La fille aux yeux d'or», *op. cit.*..., V, pp. 1039, 1050; *idem*, «Ferragus», *op. cit.*..., pp. 816 y 901.

88 La descripción de este lugar es uno de los ejercicios literarios más espectaculares de toda *La Comédie* y en la minuciosidad de este trabajo se puede entender bien la especial densidad del mundo material en Balzac: es mucho más que efecto de lo real, es creación de lo real. Cfr. E. Auerbach, *Mimesis*, FCE, México, 1996, pp. 445 y ss. P. Citati también define *La Comédie* como un universo de muebles, vestidos, casas..., llegando a hablar incluso del «triunfo de los objetos, que encuentran un relieve casi heroico» (P. Citati, *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Madrid, 2006, p. 115). Como se sostiene en el cuerpo del texto, el número balzaciano es la excepción: su vínculo con la materia es su carne misma.

89 Este discreto rincón del *quartier Latin* —*rue Neuve-Sainte-Genève*— es una suerte de pequeño mundo a escala. En esta «honrada» casa burguesa «para los dos sexos y otros», Mme Vauquer acoge todo un mosaico de especies sociales: la vencida generación de los padres que ha hecho la gran Revolución (Goriot), la juventud que aún tiene sueños (Rastignac), el crimen y la *révolte* (Vautrin), la burocracia (Poiret), la condición femenina desheredada (la viuda Couture y su sobrina Mlle Taillefer).

90 El Hades se caracteriza por la ausencia del logos y de la risa. J. Bremmer, *El concepto de alma en la antigua Grecia*, Siruela, Madrid, 2002, pp. 69-70.

daba de amamantar a su hijo pequeño para que no llorara, teniendo otro, de alrededor de cinco años, entre sus rodillas. La blancura de su seno destacaba entre sus andrajos, y este niño de carnes transparentes, y su hermano, cuya pose revelaba un futuro de pilluelo (...) También se encontraba allí el obrero joven, débil, perezoso, cuyo ojo pleno de inteligencia anunciaba altas facultades oprimidas por necesidades combatidas en vano, callándose sobre sus sufrimientos, y a punto de morir por no encontrar la ocasión de saltar las barreras del inmenso vivero en el que se agitan esas miserias que se entre-devoran<sup>91</sup>.»

El carácter pleno de esta aparición obliga al Odiseo de la modernidad a mantener cierta distancia; y, al mismo tiempo, es su mirada desde el umbral la que dota de plenitud a dicha aparición. El hallazgo de este *entre-dos* es lo que define a las *katábasis* de *La Comédie* como el momento del *thaumazein*; lo que transforma la sustancia política del héroe de los océanos (ahora es espectador) y la vida de los *cimerios*, que añaden una segunda vida a la existencia espectral, un *bios politikós*<sup>92</sup> muy específico. Una extraña y momentánea experiencia de la igualdad: el *instante*, la irrupción de lo político. Ahora bien, ni siquiera el nuevo modo de existencia consigue librarse de esa presencia sensible de fantasmagoría, en la que nada es lo que parece y todo puede cambiar de significado. Así ocurre con los espacios de la ciudad: la *rue* se convierte en habitación y la ventana<sup>93</sup> deja de ser la boca de un lugar de seguridad, para ser gozne del espacio de la aparición. ¿Qué siente, entonces, el Conde de Grandeville<sup>94</sup> — *Une double famille*<sup>95</sup> — ante el movimiento laborioso de una criatura de la noche recortada en un ojo acristalado del *boulevard*, o el paseante egoísta que no puede dejar de mirar a una bordadora que se asoma desde su cava húmeda del *Tourniquet Saint-Jean*? Asombro, asombro ante la aparición *de otros*, ante la condición ontológica de pluralidad: el miedo y el horror inicial se resuelven en fascinación por la verdad de la forma sin formas de lo político.

En el estrato más profundo del infierno parisino, el *flâneur* descubre un tipo de heroísmo que ha desertado de las regiones que le eran familiares<sup>96</sup> — la gloria, la fama, el relato —, revelándose allí donde parecía imposible su irrupción. Porque lo cierto es que, en el país de las brumas, hallamos una forma heroica inédita, pero completa: manifestación, acción y muerte. El pueblo de las *katábasis* no hace espectáculo ante sí y para sí; *aparece*, se muestra a los otros. Y su venida a la presencia es siempre intempestiva en su quietud; rompe todas

91 H. Balzac, «L'interdiction», *op. cit.*, III, 437-8.

92 H. Arendt, *La vida del espíritu ...*, *op. cit.*..., p. 94. En el vínculo que aquí se establece entre el *bios politikós* y el *thaumazein* hay un gesto profundamente arendtiano, por cuanto implica trasladar el eje de lo que Platón (*idem*, «Teeteto», *Diálogos*, *op. cit.*..., 155 a) denominaba el *pathos* que está en el origen de la filosofía — y todo lo que en su específica forma platónica se contiene — hasta la condición ontológica de la pluralidad.

93 Esta metamorfosis es posible porque, como afirma Starobinski, la ventana es un agujero negro y luminoso al mismo tiempo. Cfr. J. Starobinski, «Fenêtres (De Rousseau à Baudelaire)», en F. Guery, *L'idée de la ville...*, *op. cit.*..., p. 183.

94 El conde es un excelente ejemplo de hasta qué punto llega la fascinación del *flâneur* por los cimerios: encuentra una nueva familia — a la que hace referencia el título de la novela — en los hijos que tiene con la bordadora Caroline Crochard, que se había «ofrecido» al curioso inteligente desde una ventana del *Tourniquet Saint-Jean*. H. Balzac, «Une double famille», *op. cit.*..., II, pp. 22-23.

95 *Ibidem*, pp. 78 y 20.

96 La única forma de heroísmo que cabe en una sociedad anti-heroica. Cfr. G. Lukács, *Balzac et le réalisme...*, *op. cit.*..., pp. 49 y 93.

las continuidades de lo cotidiano desde lo cotidiano. El secreto de su movimiento está en esa forma de lo grotesco modelado por el trabajo que alcanza lo sublime sin transfigurarse (ese pecho que es punto de apoyo de «todo un poema de desdichas»), en ese silencio líquido («callándose sobre sus sufrimientos»)<sup>97</sup>. Su impulso heroico podrá ser fijado un instante por el daguerrotipo, nada más.

El *ser-precisamente-así* de los muchos se materializa en una compleja mezcla de indolencia y de energía: «[el pueblo es] paciente a sus horas, terrible un día por siglo, inflamable como la pólvora<sup>98</sup>». Pero, tal vez, donde mejor se puede comprender el carácter insólito de su heroísmo sin modelos es en su particular relación con la muerte. Para el número de la gran ciudad, no hay *kleos* que siga al combate singular —como en el caso de Héctor<sup>99</sup>—, o al sacrificio colectivo del acto de la fundación. Su vínculo con la muerte es de tal intimidad, que ésta ha quedado completamente vaciada de su significado cultural: se toma a la ligera<sup>100</sup>. La muerte no es más que circunstancia en el azar de la obra de un edificio en *Ferragus*, en el hambre de cada día en *L'Interdiction*<sup>101</sup>. No puede ser de otro modo allí donde la vida es sólo una vida a medias, en la tierra de los cimerios.

El pueblo de Balzac no es el Titán hugoliano<sup>102</sup> —la fuerza de una racionalidad progresiva de la libertad que se quiere hipótesis de futuro—, es un deseo concreto de libertad —el deseo de no ser oprimido—; un presente continuo que no necesita de la victoria para ser potencia. «Las palabras faltan —escribe Hugo en *Les Misérables*<sup>103</sup>— para expresar el horror llevado a tal extremo. Ya no eran gigantes contra colosos. Todo esto se parecía más a Milton y a Dante que a Homero. Los demonios atacan, los espectros resisten.» Hugo se equivocaba en toda la fuerza poética de sus palabras. El «heroísmo monstruo<sup>104</sup>» no precisa de la descripción de las barricadas del *faubourg Saint-Antoine* y del *faubourg du Temple*, ni de la metamorfosis de los andrajos en constelación. Lo que distingue al número que no existe, o que sólo existe fugazmente, es que cada una de sus apariciones es política. Para los muchos, no cabe la novela de costumbres, ni el análisis de los hilos del corazón. En cierto sentido, esa modernidad que ellos mismos han contribuido a crear les expulsa de un modo de estar en el mundo que la nueva escala de producción ha traído al hombre del siglo XIX: la vida privada. Son criaturas que están completamente giradas hacia el exterior; por eso los espectros balzacianos son más espectrales que los de Hugo, resisten más. Su aparecer es ser y ser reconocido, el principio de una ontología política. Se asemejan a París en que no acaban nunca: son la vida misma y la vida no puede dejar de reproducirse. Y en cada uno de sus pequeños comienzos está lo salvaje, lo sublime. Qué terror puede llegar a dar esa madre joven y pobre que amamanta a su hijo en *L'Interdiction*. Las bellezas deformadas de estos extraños seres asustan porque su fin no se conoce y porque son, indisolublemente, promesa y amenaza.

97 H. Balzac, «La fille aux yeux d'or», *op. cit.*..., V, pp. 1041-1042, *idem*, «L'interdiction», *op. cit.*..., III, p. 438.

98 *Idem*.

99 Homero, *Ilíada*, *op. cit.*..., XXII, 304-305.

100 A. Birnbaum, *Nietzsche. Las aventuras del heroísmo*, FCE, México, 2004, pp. 68 y 115.

101 H. Balzac, «Ferragus», *op. cit.*..., VI, p. 823; *idem*, «L'interdiction», *op. cit.*... III, p. 437-8.

102 P. Albouy, *La création mythologique...*, *op. cit.*..., p. 217.

103 V. Hugo, «Les Misérables», *op. cit.*..., p. 985. Los tres poetas que cita Hugo son poetas de lo sublime y sus nombres aparecen en los textos de Kant y de Burke.

104 El concepto es del propio Hugo, cfr. *Idem*.

