

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

«Las aguas son azules y las plantas rosa; es
dulce mirar la tarde;
se va de paseo. Las grandes damas van de paseo;
tras ellas se pasean pequeñas damas.»

Nguyen-Trong-Hiep, *Paris capitale de la France. Recueil de vers*. [París, capital de Francia. Colección de versos], Hanoi, 1897. Poesía XXV.

I. Fourier o los pasajes

«De esos palacios las columnas mágicas
Muestran al aficionado por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes.»

Nouveaux tableaux de Paris [Nuevos cuadros de París],
París, 1828, p. 27.

La mayoría de los pasajes de París surgen en el decenio y medio posterior a 1822. La primera condición de su florecimiento es la coyuntura favorable del comercio textil. Empiezan a verse los almacenes de novedades, los primeros establecimientos que almacenan una gran cantidad de mercancías. Son los predecesores de los grandes almacenes. Era el tiempo en el que Balzac escribía: «El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Los pasajes son comercio de mercancías de lujo. En su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Por más tiempo aún son un centro de atracción para los extranjeros. Una *Guía ilustrada de París* afirma: «Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se

han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño. Los pasajes son el escenario de la primera iluminación de gas.

La segunda condición para el nacimiento de los pasajes es el comienzo de la construcción en hierro. El Imperio vio en esta técnica una contribución a la renovación del arte edificatorio en el sentido clásico griego. El teórico de la arquitectura Boetticher expresa la convicción general cuando afirma que «en cuanto a las formas artísticas del nuevo sistema, el principio helénico de las formas» tiene que entrar en vigor. El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado es un fin en sí mismo. Napoleón conoció tan poco la naturaleza funcional del Estado como instrumento de dominio por parte de la clase burguesa, como los arquitectos de su tiempo la naturaleza funcional del hierro, con el que el principio constructivo ejerce su dominio en la arquitectura. Estos arquitectos levantan vigas como columnas pompeyanas, fábricas como bloques de viviendas, del mismo modo que más adelante las primeras estaciones ferroviarias se basan en chalets. «La construcción adopta el papel del subconsciente.» No menos comienza a imponerse el concepto de ingeniero, que procede de las guerras revolucionarias, iniciándose las disputas entre el constructor y el decorador, entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes.

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Se ve sometido a un desarrollo cuyo ritmo se acelera en el curso del siglo. Recibe el impulso definitivo cuando resulta evidente que la locomotora, probada a finales de los años veinte, sólo es útil sobre raíles de hierro. El raíl viene a ser el primer componente montable de hierro, el precursor de la viga. Se evita el hierro en los edificios de viviendas, y se lo utiliza en los pasajes, en los pabellones de las exposiciones, en las estaciones de tren —construcciones que sirven a fines transitorios—. Al mismo tiempo, se amplía el campo de aplicación del cristal. Sin embargo, los presupuestos sociales para su creciente empleo como material de construcción se dan sólo cien años más tarde. En la *Arquitectura de cristal* (1914) de Scheerbarth aparece aún en el contexto de la utopía.

«Cada época sueña la siguiente.»

Michelet, «Avenir! Avenir!» [«¡Porvenir! ¡Porvenir!»]

A la forma del nuevo modo de producción, que al principio aún está dominada por la del antiguo (Marx), le corresponden en la conciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se entrelaza con lo antiguo. Estas imágenes son imágenes desiderativas, y en ellas el colectivo busca tanto superar

como transfigurar la inmadurez del producto social y las carencias del orden social de producción. Junto a ello se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado —lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente—. Estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto. En el sueño en el que, en imágenes, surge ante cada época la siguiente, esta última aparece ligada a elementos de la prehistoria, esto es, de una sociedad sin clases. Sociedad cuyas experiencias, que tienen su depósito en el inconsciente del colectivo, producen, al entremezclarse con lo nuevo, la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones permanentes hasta la moda fugaz.

Esta situación se hace reconocible en la utopía de Fourier, que recibe su impulso más poderoso con la aparición de las máquinas. Pero esto no llega a expresarse directamente en sus análisis, que parten de la inmoralidad del comercio y de la falsa moral que entra a su servicio. El falansterio debe devolver a los hombres a aquellas situaciones en las que sobra lo ético. Su organización, enormemente compleja, aparece como una máquina. Los engranajes de las pasiones, la complicada interacción de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalista, son primitivas analogías de la máquina en el terreno de la psicología. Esta maquinaria humana produce el país de Jauja, la antequísima imagen desiderativa que ha llenado de vida la utopía de Fourier.

En los pasajes ha visto Fourier el canon arquitectónico del falansterio. Su transformación reaccionaria por Fourier es significativa: mientras que originalmente sirven a fines comerciales, pasan en él a ser viviendas. El falansterio viene a ser una ciudad de pasajes. Fourier establece en el estricto mundo formal del Imperio el idilio irisado del Biedermeier. Su brillo perdura, aun palideciendo, hasta Zola. Éste retoma en *El trabajo* las ideas de Fourier, igual que se había despedido de los pasajes en *Teresa Raquin*. Marx defendió a Fourier frente a Carl Grün, destacando su «colosal visión de los hombres». También dirigió la mirada al humor de Fourier. Y de hecho Jean Paul, en su *Levana*, es tan afín al Fourier pedagogo como lo es Scheerbarth, en su *Arquitectura de cristal*, al Fourier utópico.

II. Daguerre o los panoramas

«¡Sol, ten cuidado!»

A. J. Wiertz, *Œuvres littéraires* [Obras literarias], París, 1870, p. 374

Igual que con la construcción en hierro la arquitectura empieza a desprenderse del arte, con los panoramas lo hace la pintura. El punto álgido de

la expansión de los panoramas coincide con la aparición de los pasajes. No se cansaban de hacer de los panoramas, por medio de operaciones técnicas, lugares de una imitación perfecta de la naturaleza. Se buscaba imitar el cambio de la hora del día en el paisaje, la salida de la luna, el estruendo de las cascadas. David aconseja a sus discípulos dibujar del natural en los panoramas. Al buscar producir cambios asombrosamente parecidos en la naturaleza representada, los panoramas anticipan el camino de la fotografía, del cine mudo y del cine sonoro.

Simultánea a los panoramas es una literatura panoramática. *El libro de los ciento uno*, *Los franceses pintados por ellos mismos*, *El diablo en París*, *La gran ciudad* pertenecen a ella. En estos libros se inicia el trabajo literario colectivo para el que en los años treinta Girardin creará un lugar en el folletín. Consisten en bocetos sueltos cuyo cariz anecdótico se corresponde con la plasticidad de los primeros planos de los panoramas, y su contenido informativo, con el fondo pintado de los mismos. Esta literatura también es panoramática socialmente. Por última vez aparece el trabajador, al margen de su clase, como telón de fondo de un idilio.

Los panoramas, que anunciaron una completa transformación de la relación del arte con la técnica, son a la vez expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el campo se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje, como de un modo más sutil hará luego para el *flâneur*. Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje du Panorama. Descripción de los panoramas de Prévost y Daguerre. En 1839 se quema el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia.

Arago presenta la fotografía en un discurso parlamentario. Señala su lugar en la historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por contra, los artistas comienzan a discutir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del gran gremio de los miniaturistas de retratos. Esto no ocurre sólo por causas económicas. La primera fotografía era superior artísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica de ello radica en el largo tiempo de exposición, que exige del retratado la mayor concentración. La causa económica radica en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, y de ella provenía en gran parte su clientela. El adelanto de Nadar frente a sus colegas de profesión se caracteriza por su proyecto de hacer fotografías en el alcantarillado de París. Con ello se presume por primera vez que el objetivo puede hacer descubrimientos. La fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intromisiones subjetivas en la información pictórica y gráfica.

La exposición universal de 1855 inaugura por vez primera una sección de "fotografía". En ese mismo año publica Wiertz su gran artículo sobre la fotografía, donde encomienda a ésta el esclarecimiento filosófico de la pintura. Esclarecimiento que, como muestran sus propias pinturas, entendía en sentido político. Wiertz puede considerarse el primero en haber, si no anticipado, sí exigido el montaje como utilización políticamente revolucionaria de la fotografía. Con la creciente extensión de los transportes, disminuye el valor informativo de la pintura. Ésta, reaccionando contra la fotografía, empieza a subrayar ante todo los componentes de color. Cuando el impresionismo cede al cubismo, la pintura se ha procurado un amplio dominio en el que la fotografía, de momento, no puede seguirla. Por su parte, la fotografía amplía drásticamente desde mediados de siglo el ámbito de la economía de mercado, en la medida en que pone en él cantidades ilimitadas de figuras, paisajes y acontecimientos que antes o bien no se podían valorar, o bien sólo tenían valor en cuanto imagen para un solo cliente. Para aumentar las ventas, renovó sus objetos con pequeñas transformaciones en la técnica de exposición, que determinan la historia posterior de la fotografía.

III. Grandville o las exposiciones universales

«Sí, cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, profese tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos serán de té, de chocolate;
Los corderos asados brincarán en la llanura,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
Con trocitos de pan frito alrededor;
Los árboles darán manzanas en compota,
Y se cosecharán carricoches y botas;
Nevará vino, lloverán pollos,
Y del cielo los patos caerán preparados con nabos.»

Langlé y Vanderburch, *Louis-Bronze et le Saint-Simonien*
[*Louis-Bronze y el sansimoniano*]. (Teatro del Palais Royal, 27
de febrero de 1832.)

Las exposiciones universales son los lugares de peregrinación hacia el fetiche llamado mercancía. «Europa se ha desplazado para ver mercancías», dice Taine en 1855. A las exposiciones universales preceden las exposiciones nacionales de la industria, celebrándose la primera en 1798, en el Campo de Marte. Surge ésta del deseo de «entretener a las clases trabajadoras, y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación». Los trabajadores, como clientes, están en primer plano.

El marco de la industria de recreo aún no se ha constituido. La fiesta popular lo establece. El discurso de Chaptal a la industria abre esta exposición. Los sansimonianos, que proyectan industrializar todo el planeta, abrazan la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la primera autoridad en este nuevo campo, es discípulo de Enfantin y editor del periódico sansimoniano *Globe*. Los sansimonianos previeron el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Junto a su participación en las empresas industriales y comerciales a mediados de siglo, está su impotencia ante las preguntas que afectan al proletariado.

Las exposiciones universales ensalzan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso retrocede. Inauguran una fantasmagoría en la que penetra el hombre para hacerse distraer. La industria de recreo se lo facilita aupándole a la cima de la mercancía. Él se deja llevar por sus manipulaciones al gozar de su alienación respecto de sí mismo y de los demás. La entronización de la mercancía y la brillante diversión que la rodea es el tema secreto del arte de Grandville. A este tema corresponde la dicotomía entre sus componentes utópico y cínico. Su mordacidad en la representación de objetos inertes corresponde a lo que Marx denomina «manías teológicas» de la mercancía. Afectan claramente a la «especialidad» —una denominación que aparece por este tiempo en la industria de lujo—. Bajo la batuta de Grandville, la naturaleza entera se transforma en especialidades. La presenta con el mismo espíritu con el que la publicidad —también ese término aparece entonces— comienza a presentar sus artículos. Acaba en locura.

«Moda: ¡Doña Muerte! ¡Doña Muerte!»
Leopardi, *Dialog zwischen der Mode und dem Tod*
[Diálogo entre la moda y la muerte].

Las exposiciones universales construyen el universo de las mercancías. Las fantasías de Grandville trasladan al universo el carácter mercantil. Lo modernizan. El anillo de Saturno es un balcón de hierro colado desde el que los habitantes de Saturno toman el fresco por las tardes. La contrapartida literaria de estas utopías gráficas está en los libros del naturalista y fourierista Toussein. La moda prescribe el ritual con el que el fetiche mercancía quiere ser adorado. Grandville extiende las aspiraciones de la moda tanto a los objetos de uso cotidiano como al cosmos. Al perseguirla en sus extremos, descubre su naturaleza. La moda está en conflicto con lo orgánico. Ella conecta el cuerpo vivo con el mundo inorgánico. En el viviente percibe su arte los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al *sex-appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto a la mercancía pone a éste al servicio de lo inorgánico.

Con motivo de la exposición universal de 1867, Victor Hugo publica un manifiesto *A los pueblos de Europa*. Antes y de modo más claro, los intereses de éstos habían sido representados por las delegaciones francesas de tra-

bajadores, la primera enviada a la exposición universal de 1851 en Londres; la segunda, formada por 750 representantes, a la de 1862. Ésta tuvo indirectamente su importancia en relación con la fundación por Marx de la Asociación Internacional de Trabajadores. La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza en la exposición universal de 1867 su más deslumbrante despliegue. El Imperio está en la cima de su poder. París se reafirma como capital del lujo y de las modas. Offenbach dicta el ritmo de la vida parisina. La opereta es la irónica utopía de un dominio perenne del capital.

IV. Luis Felipe o el interior

«La cabeza...
Sobre la mesilla, como un ranúnculo de charca,
Descansa.»
Baudelaire, «Une martyre» [«Una mártir»].

Con Luis Felipe, el simple hombre particular entra en el escenario histórico. La ampliación del sistema democrático mediante una nueva ley electoral coincide con la corrupción parlamentaria, organizada por Guizot. Para mantenerla, la clase dominante hace historia, ocupándose de sus negocios. Promueve la construcción del ferrocarril para aumentar su cupo de acciones. Favorece el poder de Luis Felipe en cuanto particular que dirige el negocio. Con la revolución de julio, la burguesía alcanza las metas de 1789 (Marx).

Para el particular, el espacio de la vida aparece por primera vez como opuesto al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente cuanto que no piensa extender sus reflexiones mercantiles al campo de las reflexiones sociales. Al configurar su entorno privado, reprime a ambas. De ahí surgen las fantasmagorías del interior. Para el particular, el interior representa el universo. En él reúne la distancia y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.

Excurso sobre el *Jugendstil*. La crisis del interior se produce en el cambio de siglo con el *Jugendstil*. De todos modos, el *Jugendstil* parece que implica, a juzgar por su ideología, la culminación del interior. El ensalzamiento del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su teoría. La casa aparece en Van de Velde como expresión de la personalidad. El ornamento es para esta casa lo que la firma en el cuadro. El verdadero significado del *Jugendstil* no aparece en esta ideología. El *Jugendstil* representa el último intento de fuga de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Movi- liza todas las fuerzas de la interioridad. Ellas encuentran expresión en el len-

guaje de líneas con carácter de médium, en la flor como símbolo de la naturaleza desnuda y vegetativa, enfrentada a un entorno pertrechado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al *Jugendstil*. En el ornamento, se esfuerza por volver a ganar estas formas para el arte. El hormigón le abre nuevas posibilidades de modelado artístico en el campo de la arquitectura. Por esta época, el verdadero centro del espacio de la vida se traslada a la oficina. El desrealizado se procura su lugar en el hogar. *El arquitecto Solneß* hace balance del *Jugendstil*: el intento del individuo por habérselas con la técnica basándose en su interioridad le lleva a la muerte.

«Yo creo... en mi alma: la Cosa.»

Léon Deubel, *Œuvres [Obras]*, París, 1929, p. 193.

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.

El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas, cajas y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior. Surgen las historias de detectives, que persiguen estas huellas. La *Filosofía del mobiliario* de Poe, al igual que sus relatos detectivescos, lo convierten en el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas de detectives no son ni *gentlemen* ni apaches, sino burgueses particulares.

V. Baudelaire o las calles de París

«Para mí todo se vuelve alegoría.»

Baudelaire, «Le cygne» [«El cisne»].

El ingenio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. Por primera vez París llega a ser, con Baudelaire, objeto de la poesía lírica. Esta poesía no es ningún arte nacional, es más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la

mirada del *flâneur*, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está aún en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido con él todavía. En ninguna de ellas se siente en casa. Busca su asilo en la multitud. Las primeras contribuciones a la fisonomía de la multitud se encuentran en Engels y en Poe. La multitud es el velo a través del cual la ciudad habitual hace un guiño al *flâneur*, como si se tratase de una fantasmagoría. Con la multitud, la ciudad tan pronto es paisaje como habitación. Cosas ambas construidas luego por el gran almacén, que aprovecha la misma *flânerie* para la venta de mercancías. El gran almacén es el último territorio del *flâneur*.

Con el *flâneur*, la intelectualidad se dirige al mercado. Cree ella que para observarlo, cuando en realidad es para encontrar comprador. En esta fase intermedia en la que la intelectualidad aún tiene mecenas pero empieza ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A su imprecisa posición económica corresponde su imprecisa función política. Se expresa ésta del modo más palmario en los conspiradores profesionales, que pertenecen sin excepción a la bohemia. Su campo de trabajo inicial es el ejército, más tarde la pequeña burguesía, en ocasiones el proletariado. Pero esta capa social ve en los verdaderos guías del proletariado a sus enemigos. El *Manifiesto comunista* acaba con su existencia política. La poesía de Baudelaire obtiene su fuerza del *páthos* rebelde de esta capa social. Se inclina del lado de los asociales. Su única vida sexual la realiza con la prostituta.

«Facilis descensus Averno.»

Virgilio, *Aeneis [Eneida]*

Es exclusivo de la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se mezclan con una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad hundida, y más bajo el mar que bajo la tierra. Los elementos ctonios de la ciudad –su génesis topográfica, el antiguo y abandonado lecho de piedra– han dejado sin duda su impronta en él. Sin embargo, lo decisivo en Baudelaire y en su recreación «idílico-fúnebre» de la ciudad es un substrato social moderno. Lo moderno es acento señero de su poesía. Revienta el ideal haciéndolo *spleen* (*Spleen e ideal*). Pero precisamente la modernidad cita siempre a la prehistoria. Aquí ocurre esto mediante la ambigüedad característica de las relaciones y productos sociales de esta época. La ambigüedad es la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo. Reposo que es utopía, y la imagen dialéctica, por tanto, imagen onírica. Semejante imagen presenta la mercancía en última instancia: un fetiche. Semejante imagen presentan los pasajes, que son tanto

casa como calle. Semejante imagen presenta la prostituta, vendedora y mercancía en uno.

«Viajo para conocer mi geografía.»

Nota de un loco. [Marcel Réja, *L'art chez les fous* [El arte en los locos], París, 1907, p. 131.]

El último poema de *Las flores del mal*: «El viaje». «¡Oh muerte, vieja capitana, es la hora! ¡levemos el ancla!». El último viaje del *flâneur*: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo. «¡Hasta el fondo de lo Desconocido para encontrar algo Nuevo!». Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de un brillo imposible de eliminar en las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuyo agente incansable es la moda. Este brillo de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro, en el brillo de lo siempre otra vez igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia cultural», en la que la burguesía degusta su falsa conciencia. El arte, que comienza a dudar de su tarea y deja de ser «inseparable de la utilidad» (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su más alto valor. El *arbiter novarum rerum* pasa a ser para él el esnob. Es para el arte lo que el dandi para la moda. Del mismo modo que en el siglo xvii la alegoría pasa a ser el canon de las imágenes dialécticas, así en el siglo xix lo es la Novedad. Junto a los almacenes de novedades aparecen los periódicos. La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que al principio cotizan al alza. Los inconformistas se rebelan ante el hecho de entregar el arte al mercado. Se agrupan en torno al estandarte de el arte por el arte. De este lema surge la idea de la obra de arte total, que intenta impermeabilizar al arte frente al desarrollo de la técnica. La solemnidad con la que se conduce corre pareja con las diversiones que acompañan a la áptosis de la mercancía. Ambas son abstracciones de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la fascinación de Wagner.

VI. Haussmann o las barricadas

«Soy devoto de lo Bello, del Bien, de las grandes cosas,
De la bella naturaleza que inspira al gran arte,
Ya embruje el oído o encante la mirada;
Amo la primavera en flor: mujeres y rosas.»

Barón Haussmann, *Confession d'un lion devenu vieux* [Confesión de un león llegado a viejo].

«El universo floral de las decoraciones,
El encanto del paisaje, de la arquitectura,
En fin, el de todo efecto escénico descansa
Solamente en la ley de la perspectiva pura.»
Franz Böhle, *Theater-Katechismus* [Katecismo teatral], Múnich, p. 74.

El ideal urbanístico de Haussmann fueron las perspectivas abiertas a través de largas calles rectas. Corresponde a la tendencia, una y otra vez observable en el siglo xix, de ennoblecer las necesidades técnicas mediante una planificación artística. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía encontrarían su apoteosis en el marco de las grandes vías públicas, que se cubrían con una gran lona antes de estar terminadas, para luego descubrirlas como si se tratara de un monumento. La actividad de Haussmann se encuadra en el imperialismo napoleónico. Éste favorece el capitalismo financiero. París vive el florecimiento de la especulación. El juego de la Bolsa hace retroceder los juegos de azar procedentes de la sociedad feudal. Las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el *flâneur*, se corresponden con las fantasmagorías del tiempo, de las que depende el jugador. El juego transforma el tiempo en una droga. Lafargue explica el juego como un símil a pequeña escala de los misterios de la situación bursátil. Las expropiaciones de Haussmann avivan la especulación más fraudulenta. La jurisprudencia del tribunal de casación, inspirada por la oposición burguesa y orleanista, eleva el riesgo financiero de la haussmannización.

Haussmann intenta afianzar su dictadura poniendo París bajo un régimen de excepción. Un discurso parlamentario de 1864 expresa su odio hacia la población desarraigada de la gran ciudad. Ésta crece continuamente a causa de sus empresas. El alza de los alquileres arroja al proletariado a los suburbios. Los barrios de París pierden así su fisonomía propia. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artista demoleedor». Se sentía llamado a hacer su trabajo, y lo subraya en sus memorias. Entretanto, vuelve extraña a los parisinos su ciudad. Ya no se sienten en su casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. La monumental obra de Maxime Du Camp, *París*, surge gracias a esta conciencia. Las *Jeremías de un haussmannizado* le dan la forma de un lamento bíblico.

El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París. Con tal intención, Luis Felipe ya había introducido los adoquines de madera. Sin embargo, las barricadas tuvieron su papel en la revolución de febrero. Engels se ocupa de la táctica de la lucha de barricadas. Haussmann quiere evitarlas de dos maneras. La anchura de las calles ha de

hacer imposible su construcción, y otras nuevas han de conectar del modo más expedito los cuarteles con los barrios de los trabajadores. Los coetáneos bautizan la empresa con el nombre de «El embellecimiento estratégico».

«Deja que vean, desbaratando la artimaña,
Oh república, esos perversos
Tu gran faz de Medusa
En medio de rojos relámpagos.»

Canción de obreros hacia 1850. [Adolf
Stahr, *Zwei Monate in Paris* [Dos meses en
Paris], II, Oldenburg, 1851, p. 199.]

La barricada surge de nuevo con la Comuna. Es mejor y más sólida que nunca. Se extiende por los grandes bulevares, alcanzando a menudo la altura de un primer piso, y tras ella se cavan trincheras. Igual que el *Manifiesto comunista* acaba con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna acaba con la fantasmagoría que domina los primeros tiempos del proletariado. Con ella se esfuma la apariencia de que la tarea de la revolución proletaria consiste en completar, codo con codo con la burguesía, el trabajo de 1789. Esta ilusión domina el periodo entre 1831 y 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este equívoco. Su lucha contra los derechos sociales del proletariado había empezado ya en la gran Revolución, y coincide con el movimiento filantrópico que la disimula, que con Napoleón III experimenta su desarrollo más significativo. Bajo él surge la principal obra de esta corriente: *los obreros europeos*, de Le Play. Junto a la tapadera filantrópica, la burguesía emprende abiertamente en todo momento la lucha de clases. Ya en 1831 la admite en el *Journal des Débats*: «Todo fabricante vive en su fábrica como los dueños de las plantaciones entre sus esclavos». Si la desgracia de los viejos levantamientos obreros fue que no había una teoría de la revolución para mostrarles el camino, ésa es también, por otra parte, la condición de la pronta energía y del entusiasmo con que emprenden la creación de una nueva sociedad. Este entusiasmo, que alcanza su clímax en la Comuna, gana de vez en cuando para el proletariado a los mejores miembros de la burguesía, pero acaba por arrojarlo a los pies de los peores de ellos. Rimbaud y Courbet se declaran partidarios de la Comuna. El incendio de París es el digno fin de la labor destructora de Haussmann.

«Mi buen padre estuvo en París.»
Karl Gutzkow, *Briefe aus
Paris* [Cartas de París], I,
Leipzig, 1842, p. 58.

Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero sólo el surrealismo las ha hecho visibles. El desarrollo de las fuerzas productivas arruinó los símbolos desiderativos del pasado siglo antes incluso de que se derrumbaran los monumentos que los representaban. Este desarrollo emancipó en el siglo XIX la creación formal de la tutela del arte, al igual que en el siglo XVI las ciencias se liberaron de la filosofía. El inicio lo marca la arquitectura como una labor de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La imaginación creativa se prepara a ser práctica como dibujo publicitario. La creación literaria se somete, con el folletín, al montaje. Todos estos productos están a punto de entregarse al mercado como mercancías. Pero vacilan aún en el umbral. De esta época provienen los pasajes y los interiores, los pabellones de las exposiciones y los panoramas. Son posos de un mundo onírico. El aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico. De ahí que el pensamiento dialéctico sea el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que se encamina soñando hacia el despertar. Lleva su final consigo y lo despliega —como ya supo ver Hegel— con astucia. Con la conmoción de la economía de mercado empezamos a reconocer los monumentos de la burguesía como ruinas, antes incluso de que se hayan derrumbado.

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

Resumen

Introducción

«La historia es como Jano, tiene dos caras: ya mire al pasado o al presente, lo mismo ve.»

Maxime Du Champ, *Paris [París]*, VI, p. 315.

El objeto de este libro es una ilusión que fue expresada por Schopenhauer en la fórmula de que para captar la esencia de la historia basta con comparar a Heródoto con la *Presse du Matin*. Es la expresión de la sensación de vértigo característica de la concepción que el siglo pasado se hacía de la historia. Corresponde a un punto de vista que integra el curso del mundo de una serie ilimitada de hechos coagulados en forma de cosas. El residuo característico de esta concepción es lo que se ha llamado «La Historia de la Civilización», que hace el inventario de las formas de vida y de las creaciones de la humanidad punto por punto. Las riquezas así coleccionadas en el erario de la civilización aparecen en adelante identificadas para siempre. Esta concepción hace poco caso del hecho de que ellas no solamente deben su existencia, sino incluso su transmisión, a un esfuerzo constante de la sociedad, un esfuerzo por el que esas riquezas se encuentran por añadidura extrañamente alteradas. Nuestra investigación se propone mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmagoría. Esas creaciones sufren esta «iluminación» no sólo de manera teórica, mediante una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías. De ese modo se presentan los «pasajes», primera realización de la construcción con hierro; así se presentan las exposiciones universales, cuyo acoplamiento con las industrias de recreo es significativo; en el mismo orden de fenómenos está la experiencia del *flâneur*, que se abandona a las fantasmagorías del mercado. Estas fantasmagorías del mercado, donde los hombres no aparecen sino bajo aspectos típicos, se corresponden con las del interior, que se encuentran constituidas por la imperiosa propensión del hombre a dejar en las habitaciones que habita la impronta de su existencia individual privada. En cuanto a la fantasmagoría de la propia civilización, tiene su paladín en Haussmann, y su expresión manifiesta en sus transformaciones de París. Sin embargo, este destello y este esplendor del que se rodea así la sociedad productora de mercancías, y el sentimiento ilusorio de su seguridad, no están protegidos de las amenazas; el derrumbamiento del Segundo Imperio y la Comuna de París se lo recuerdan. En la misma época, el adversario más temido de esta sociedad, Blanqui, reveló en su último escrito los rasgos aterradores de aquella fantasmagoría. En ella la humanidad hace el papel del condenado. Todo lo que ella podrá esperar de nuevo se revelará como una

realidad desde siempre presente; y eso nuevo será tan poco capaz de proporcionarle una solución liberadora como lo es una nueva moda de renovar la sociedad. La especulación cósmica de Blanqui lleva consigo la enseñanza de que la humanidad será presa de una angustia mítica en tanto la fantasmagoría ocupe un sitio en ella.

A. Fourier o los pasajes

«De esos palacios las columnas mágicas
Muestran al aficionado por todas partes,
Con los objetos que exhiben sus pórticos,
Que la industria es rival de las artes.»

Nouveaux Tableaux de Paris [Nuevos cuadros de París], París, 1828, p. 27.

La mayoría de los pasajes de París fueron construidos en los quince años posteriores a 1822. La primera condición para su desarrollo es el apogeo del comercio textil. Hacen su aparición los almacenes de novedades, los primeros establecimientos que tienen constantemente en depósito una gran cantidad de mercancías. Son los precursores de los grandes almacenes. A esta época aludía Balzac cuando escribía: «El gran poema del escaparate canta sus estrofas de colores desde la Madeleine hasta la puerta Saint-Denis». Los pasajes son centros para el comercio de mercancías de lujo. Con vistas a su decoración, el arte entra al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Durante mucho tiempo seguirán siendo una atracción para los turistas. Una *Guía ilustrada de París* afirma: «Estos pasajes, reciente invención del lujo industrial, son corredores cubiertos de cristal, con los entablamentos de mármol, que atraviesan bloques enteros de edificios, cuyos propietarios se han unido para esa clase de especulación. A ambos lados del pasaje, que recibe la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de manera que semejante pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en miniatura». En los pasajes tuvieron lugar los primeros ensayos de la iluminación a gas.

La segunda condición requerida para el desarrollo de los pasajes la proporciona el comienzo de la construcción metálica. Bajo el Imperio se había considerado esta técnica una contribución a la renovación de la arquitectura en el sentido del clasicismo griego. El teórico de la arquitectura Boetticher expresa la convicción general cuando afirma: «en cuanto a las formas artísticas del nuevo sistema, el estilo helénico» tiene que entrar en vigor. El estilo Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado es un fin en sí. De igual forma que Napoleón no comprendió la naturaleza funcional del Estado como instrumento de poder para la burguesía, así tampoco los arquitectos de su época comprendieron la naturaleza funcional del hierro, con el que el principio construc-

tivo adquiere preponderancia en la arquitectura. Estos arquitectos construyen pilares a imitación de las columnas pompeyanas, fábricas a imitación de los bloques de viviendas, del mismo modo que más adelante las primeras estaciones ferroviarias adoptarán el aspecto de chalets. La construcción desempeña el papel del subconsciente. No obstante, el concepto de ingeniero, que procede de las guerras revolucionarias, comienza a imponerse, y se produce el inicio de las rivalidades entre el constructor y el decorador, entre la Escuela Politécnica y la Escuela de Bellas Artes. Por primera vez, desde los romanos, aparece un nuevo material de construcción artificial: el hierro. Éste va a sufrir una evolución cuyo ritmo va acelerándose en el curso del siglo. Ésta recibe un impulso definitivo el día en que se comprueba que la locomotora -objeto de las más diversas tentativas desde los años 1828-1929- sólo funciona con utilidad sobre railes de hierro. El rail se convierte en la primera pieza montable de hierro, el precursor de la viga. Se evita el empleo del hierro para los inmuebles y se recomienda para los pasajes, los pabellones de las exposiciones y las estaciones de tren, construcciones que apuntan a fines transitorios.

II

«Nada hay de sorprendente en el hecho de que todo interés de masas, la primera vez que aparece, supere con mucho, en la idea o representación que uno se hace de ello, sus verdaderos límites.»

Marx y Engels, *La Sainte-Famille* [*La Sagrada Familia*].

El más íntimo impulso dado a la utopía fourierista se encuentra en la aparición de las máquinas. El falansterio debía devolver a los hombres a un sistema de relaciones donde la moralidad ya no tiene más cabida. En él Nerón se habría convertido en un miembro más útil para la sociedad que Fenelón. Para ello Fourier no piensa confiar en la virtud, sino en un funcionamiento eficaz de la sociedad, cuyas fuerzas motrices son las pasiones. Mediante los engranajes de las pasiones, mediante la compleja combinación de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalista, Fourier se representa la psicología colectiva como si fuera un mecanismo de relojería. La armonía fourierista es el producto necesario de este juego combinado.

Fourier insinúa en el mundo de las austeras formas del Imperio el idilio colorista del estilo de los años treinta. Pone a punto un sistema donde se mezclan los productos de su visión colorista y de su idiosincrasia de las cifras. Las «armonías» de Fourier no pertenecen de ninguna manera a una mística de los números tomada de una tradición cualquiera. Han nacido de hecho directamente de sus propios decretos: elucubraciones de una imaginación organizadora que en él estaba extremadamente desarrollada. De esa manera previó la significación de la cita para el habitante de la ciudad. La jornada de los habitantes del falansterio no se organiza en sus casas, sino en enormes salones semejantes a los vestíbulos de la Bolsa, donde las citas son concertadas por corredores.

En los pasajes Fourier reconoció el canon arquitectónico del falansterio. Es lo que acentúa el carácter «imperio» de su utopía, que el propio Fourier reconoce ingenuamente: «El Estado societario será desde el principio tanto más brillante cuanto más tiempo ha sido diferido. Grecia en la época de los Solón y los Pericles podía ya haberlo emprendido». Los pasajes que originalmente sirvieron a fines comerciales pasan en Fourier a ser viviendas. El falansterio es una ciudad hecha de pasajes. En esta «ciudad en pasajes» la construcción del ingeniero presenta un carácter de fantasmagoría. La «ciudad en pasajes» es un sueño que acariciará la mirada de los parisinos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. Todavía en 1869 las «calles-galería» de Fourier facilitan el trazado de la utopía de Moilin, *París en el año 2000*. La ciudad adopta allí una estructura que la convierte, con sus almacenes y sus apartamentos, en el decorado ideal para el *flâneur*.

Marx se enfrentó a Carl Grün para defender a Fourier y valorar su «colosal visión del hombre». Consideraba a Fourier el único hombre, junto con Hegel, que había calado la mediocridad primordial del pequeño burgués. A la superación sistemática de este tipo en Hegel le corresponde en Fourier su aniquilación humorística. Uno de los más notables rasgos de la utopía fourierista es que la idea de la explotación de la naturaleza por el hombre, tan generalizada en la época posterior, le es ajena. La técnica se presenta más bien para Fourier como la chispa que prende fuego a la pólvora de la naturaleza. Quizá esté ahí la clave de su extraña idea según la cual el falansterio se propagaría «por explosión». La concepción posterior de la explotación de la naturaleza por el hombre es el reflejo de la explotación efectiva de los hombres por los propietarios de los medios de producción. Si la integración de la técnica en la vida social ha fracasado, la culpa es de esta explotación.

B. Grandville o las exposiciones universales

I

«Sí, cuando el mundo entero, de París hasta China,
Oh divino Saint-Simon, profese tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todo su esplendor,
Los ríos serán de té, de chocolate;
Los corderos asados brincarán en la llanura,
Y los lucios poco hechos nadarán en el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
Con trocitos de pan frito alrededor;
Los árboles darán manzanas en compota,
Y se cosecharán carricoches y botas;
Nevará vino, lloverán pollos,
Y del cielo los patos caerán preparados con nabos.»

Langlé y Vanderbuch, *Louis-Bronze et le Saint-Simonien* [*Louis-Bronze y el sansimoniano*]. (Teatro del Palais Royal, 27 de febrero de 1832.)

Las exposiciones universales son los centros de peregrinación de la mercancía-fetiché. «Europa se ha desplazado para ver mercancías», dice Taine en 1855. Las exposiciones universales tuvieron como precursoras las exposiciones nacionales de la industria, la primera de las cuales tuvo lugar en 1798 en el Campo de Marte. Nació ésta del deseo de «entretejer a las clases trabajadoras, y se convierte para ellas en una fiesta de emancipación». Los trabajadores serán la primera clientela. El marco de la industria de recreo no se ha constituido aún. Este marco lo proporciona la fiesta popular. El célebre discurso de Chaptal a la industria abre esta exposición. Los sansimonianos, que proyectan la industrialización de todo el planeta, se adueñan de la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la máxima autoridad en este nuevo campo, es discípulo de Enfantin y redactor del periódico sansimoniano *Le Globe*. Los sansimonianos previeron el desarrollo de la industria mundial; no así la lucha de clases. Por eso, pese a su participación en las empresas industriales y comerciales a mediados de siglo, hoy que reconocer su impotencia ante las cuestiones que afectan al proletariado.

Las exposiciones universales idealizan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a segundo plano. Las exposiciones universales fueron la escuela donde las masas apartadas por la fuerza del consumo se empapan del valor de cambio de las mercancías hasta el punto de identificarse con él: «prohibido tocar los objetos expuestos». Las mercancías dan de ese modo acceso a una fantasmagoría en la que el hombre penetra para dejarse distraer. En el interior de las diversiones, a las que se abandona el individuo en el marco de la industria de recreo, queda siempre un elemento componente de una masa compacta. Esta masa se divierte en los parques de atracciones con sus montañas rusas, sus «tornillazos», sus «orugas», con una actitud muy reaccionaria. Se prepara por esta vía para la servidumbre con la que la propaganda tanto industrial como política deben poder contar. La entronización de la mercancía y el esplendor de las distracciones que la rodean es el tema secreto del arte de Grandville. De ahí procede la disparidad entre su elemento utópico y su elemento cínico. Sus sutiles artificios en la representación de objetos inertes corresponden a lo que Marx denomina «anteojos teológicos» de la mercancía. La expresión concreta se encuentra claramente en la «especialidad» - una denominación de mercancía que aparece por esta época en la industria de lujo -. Las exposiciones universales construyen un mundo hecho de «especialidades». Las fantasías de Grandville hacen lo mismo. Modernizan el universo. El anillo de Saturno se convierte para él en un balcón de hierro forjado donde los habitantes de Saturno toman el fresco a la caída de la tarde. Del mismo modo, un balcón de hierro forjado representaría en la exposición universal el anillo de Saturno, y los que se asoman a él se verían arrastrados a una fantasmagoría donde se sienten transformados en habitantes de Saturno. La vertiente literaria de esta utopía gráfica es la obra del erudito fourierista Toussenel. Toussenel se ocupaba de la sección de ciencias naturales en un periódico de moda. Su zoología sitúa el mundo animal bajo el cetro de la moda. Él considera a la mujer como la mediadora entre el hombre y los animales. De alguna forma ella es la decoradora del mundo animal, el cual a cambio deposita a sus pies su plumaje y sus pieles. «El león no pide nada mejor que dejarse limar las uñas, con tal de que sea una bonita muchacha quien sostenga las tijeras.»

II

«Moda: ¡Doña Muerte! ¡Doña Muerte!»

Leopardi, *Dialogue entre la mode et la mort* [*Diálogo entre la moda y la muerte*].

La moda prescribe el rito según el cual el fetiché en que consiste la mercancía pide ser adorado. Grandville extiende su autoridad tanto sobre los objetos de uso corriente como sobre el cosmos. Llevándola hasta sus últimas consecuencias, revela su naturaleza. Ella acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. Frente al viviente, defiende los derechos del cadáver. El fetichismo, que aparece así sujeto al *sex-appeal* de lo inorgánico, es su nervio vital. Las fantasías de Grandville se corresponden con este espíritu de la moda, como la imagen que de ella trazaría más tarde Apollinaire: «Todas las materias de los múltiples reinos de la naturaleza pueden ahora entrar en la composición de un traje de mujer. He visto un vestido encantador hecho de tapones de corcho... La porcelana, el gres y la loza han aparecido repentinamente en el arte de la vestimenta... Se hacen zapatos de cristal de Venecia y sombreros de cristal de Baccarat.»

C. Luis Felipe o el interior

I

«Yo creo... en mi alma: la Cosa.»

Léon Deubel, *Œuvres* [*Obras*], París, 1929, p. 193.

Bajo el reinado de Luis Felipe, el individuo particular hace su entrada en la historia. Para el individuo particular el lugar de residencia se encuentra por primera vez en oposición al lugar de trabajo. Aquél viene a constituir el interior; la oficina es su complemento. (Por su parte, éste se distingue claramente del mostrador, que por sus globos, sus cartulinas murales y sus balaustradas, se presenta como una supervivencia de formas barrocas anteriores al cuarto de vivienda.) El particular, que en la oficina lleva las cuentas de la realidad, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente cuanto que no piensa insertar una clara conciencia de su función social en los intereses de sus negocios. En la configuración de su entorno privado reprime ambas preocupaciones. De ahí derivan las fantasmagorías del interior; éste, para el particular, representa el universo. En él reúne las regiones lejanas y los recuerdos del pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.

El interior es el asilo donde se refugia el arte. El coleccionista llega a ser el verdadero ocupante del interior. Convierte en cosa suya la idealización de los objetos. Sobre él recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía. Pero él no podría conferirles sino el valor que ellas tienen para el aficionado, en lugar del valor de uso. El colec-

cionista se complace en suscitar un mundo que no es solamente lejano y difunto, sino al mismo tiempo mejor; un mundo en que el hombre está realmente tan desprovisto de lo que necesita como en el mundo real, pero donde las cosas quedan libres de la servidumbre de ser útiles.

II

«La cabeza...

Sobre la mesilla, como un ranúnculo de charca,
Descansa.»

Baudelaire, «Une martyre» [«Una mártir»].

El interior no es sólo el universo del particular, sino también su estuche. Desde Luis Felipe encontramos en el burgués esta tendencia a resarcirse de la ausencia de huella de la vida privada en la gran ciudad. Intenta encontrar esta compensación entre las cuatro paredes de su piso. Todo sucede como si hubiese convertido en una cuestión de honor no dejar que se pierdan las huellas de sus objetos de uso y de todo lo accesorio. Incansablemente recoge la impronta de multitud de objetos; para sus zapatillas y sus relojes, sus cubiertos y sus paraguas, imagina fundas y estuches. Tiene marcada preferencia por el terciopelo y la felpa, que conservan la impronta de cualquier contacto. En el estilo del Segundo Imperio el apartamento se convierte en una especie de habitáculo. Los vestigios de su habitante se amoldan en el interior. De ahí nace la novela policíaca que se pregunta por esos vestigios y sigue estas pistas. La *Filosofía del mobiliario* y las «novelas de detectives» de Poe lo convierten en el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas policíacas no son ni *gentlemen* ni apaches, sino simples particulares burgueses (*El gato negro*, *El corazón delator*, *William Wilson*).

III

«Buscar *mi* hogar... fue buscar*me* ahogar... ¿Dónde está –*mi* hogar? Por él pregunto y busco y busqué, y no lo encontré.»

Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [Así habló Zaratustra]

La liquidación del interior tuvo lugar en los últimos lustros del siglo a manos del «modern style», pero estaba preparada desde mucho antes. El arte del interior era un arte de género. El «modern style» acaba con el género. Se levanta contra la infatuación del género en nombre de un *mal du siècle*, de una aspiración de brazos siempre abiertos. El «modern style» hace que por primera vez se tomen en cuenta ciertas formas tectónicas. Al mismo tiempo se esfuerza en desprenderlas de sus relaciones funcionales y en presentarlas como constantes naturales: se esfuerza en suma en estilizarlas. Los nuevos elementos de la construcción de hie-

tro y en particular la forma «soporte» retienen la atención del «modern style». En el dominio de la ornamentación, busca integrar esas formas en el arte. El hormigón pone a su disposición nuevas virtualidades en arquitectura. En Van de Velde, la casa se presenta como la expresión plástica de la personalidad. El motivo ornamental desempeña en esta casa el papel de la firma debajo de un cuadro. Se complace en hablar un lenguaje lineal con un carácter propio de los médiums donde la flor, símbolo de la vida vegetativa, se insinúa en las propias líneas de la construcción. (La línea curva del «modern style» hace su aparición desde el título de *Las flores del mal*. Una especie de guirnalda marca el vínculo de *Las flores del mal*, pasando por las «almas de las flores» de Odilon Redon, con el «hacer catleya» de Swann.) Tal como Fourier había previsto, el verdadero marco de la vida del ciudadano hay que buscarlo cada vez más en las oficinas y los centros de negocios. El marco ficticio de su vida se constituye en la casa privada. Así es como *El arquitecto Solness* da cuenta del «modern style»; el intento del individuo de medirse con la técnica apoyándose en su impulso íntimo lo conduce a su perdición: el arquitecto Solness se mata al caer desde lo alto de su torre.

D. Baudelaire o las calles de París

«Para mí todo se vuelve alegoría.»
Baudelaire, «Le Cygne» [«El cisne»].

El genio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es un genio alegórico. Por primera vez París, con Baudelaire, se convierte en objeto de la poesía lírica. Esta poesía local se opone a cualquier poesía de terruño. La mirada que el genio alegórico lanza sobre la ciudad revela más bien el sentimiento de una profunda alienación. Es la mirada de un *flâneur*, en cuyo género de vida se disimula tras un espejismo benéfico la miseria de los futuros habitantes de nuestras metrópolis. El *flâneur* busca un refugio en la multitud. La multitud es el velo a través del cual la ciudad familiar para el *flâneur* se convierte en fantasmagoría. Esta fantasmagoría, donde ella aparece a veces como un paisaje, a veces como una habitación, parece haber inspirado más tarde el decorado de los grandes almacenes, que ponen de ese modo la misma *flânerie* al servicio de su volumen de negocios. Sea como fuere, los grandes almacenes son el último territorio de la *flânerie*.

En la persona del *flâneur* la inteligencia se familiariza con el mercado. Ella se vuelve a él, creyendo rodearlo; cuando en realidad es para encontrar comprador. En esta fase intermedia en donde la inteligencia aún tiene mecenas, pero en donde comienza ya a plegarse a las exigencias del mercado (en la forma del folletín), concibe la bohemia. A la indeterminación de su posición económica corresponde la ambigüedad de su función política. Ésta se manifiesta muy claramente en la figura del conspirador profesional, que se recluta en la bohemia. Blanqui es el representante más notable de esta categoría. Nadie ha tenido en el siglo XIX una autoridad revolucionaria comparable a la suya. La

imagen de Blanqui atraviesa como un relámpago las *Letanias de Satán*. Lo que no impide que la rebelión de Baudelaire haya conservado siempre el carácter del hombre asocial: ella no tiene salida. La única comunidad sexual en su vida la realizó con una prostituta.

II

«Ningún rasgo distinguía, del mismo infierno llegado,
A ese gemelo centenario.»
Baudelaire, «Les sept vieillards» [«Los siete viejos»]

El *flâneur* adopta la forma de explorador del mercado. En calidad de tal es al mismo tiempo el explorador de la multitud. La multitud hace nacer en el hombre que se abandona a ella una especie de embriaguez acompañada por ilusiones muy particulares, de manera que, al ver al transeúnte arrastrado por la multitud, él se precia de haberlo clasificado, reconocido en todos los repliegues de su alma, de acuerdo a su apariencia exterior. Las fisiologías contemporáneas abundan en documentos sobre esta singular concepción. La obra de Balzac los proporciona excelentes. Los caracteres típicos reconocidos entre los transeúntes se muestran con tanta evidencia que no podríamos sorprendernos por la curiosidad incitada a captar más allá de ellos la singularidad especial del sujeto. Pero la pesadilla que corresponde a la perspicacia ilusoria del fisonomista del que hemos hablado está en ver cómo esos rasgos distintivos, particulares del sujeto, revelan a su vez no ser más que los elementos constitutivos de un tipo nuevo; de manera que a fin de cuentas la individualidad mejor definida acabaría siendo tal ejemplar de un tipo. Ahí es donde se manifiesta, en el corazón de la *flânerie*, una fantasmagoría angustiada. Baudelaire la ha desarrollado con vigor en «Los siete viejos». Se trata en este poema de la aparición siete veces reiterada de un viejo de aspecto repelente. El individuo así presentado en su multiplicación como siendo siempre el mismo testimonia la angustia del habitante de la ciudad por no poder ya, a pesar de la realización de sus más excéntricas singularidades, romper el círculo mágico del tipo. Baudelaire califica de infernal el aspecto de esta procesión. Pero lo nuevo que él ha acechado toda su vida no está hecho de otra materia distinta que esta fantasmagoría del «siempre lo mismo». (La prueba que se puede ofrecer de que esta poesía transcribe los sueños de un consumidor de hachís no invalida en absoluto esta interpretación.)

III

«¡Al fondo de lo Desconocido para encontrar algo nuevo!»
Baudelaire, «Le Voyage» [«El viaje»]

La clave de la forma alegórica en Baudelaire es solidaria de la específica significación que adquiere la mercancía debido a su precio. Al envilecimiento singular de las

cosas a causa de su significación, característica de la alegoría del siglo XVII, le corresponde el envilecimiento singular de las cosas a causa de su precio como mercancía. Este envilecimiento que sufren las cosas debido a que pueden ser tasadas como mercancías se contrapesa en Baudelaire con el valor inestimable de la novedad. La novedad representa aquel absoluto que ya no es accesible a ninguna interpretación ni a ninguna comparación. Ella se convierte en el último atrincheramiento del arte. El último poema de *Las flores del mal*: «El viaje». «¡Oh muerte, vieja capitana, es la hora! ¡Levemos el ancla!» El último viaje del *flâneur*: la Muerte. Su meta: lo Nuevo. Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de aquella ilusión de la cual la moda es la infatigable proveedora. Que la última línea de resistencia del arte coincidiera con la línea de ataque más adelantada de la mercancía es algo que debió de permanecer oculto para Baudelaire.

Spleen e ideal. En el título de este primer ciclo de *Las flores del mal* la palabra extranjera más vieja de la lengua francesa fue emparejada con la más reciente. Para Baudelaire no hay contradicción entre los dos conceptos. Reconoce en el *spleen* la última de las transformaciones del ideal, mientras que el ideal le parece que es la primera de las expresiones del *spleen*. En este título, donde lo sorprendentemente nuevo se le presenta al lector como algo «sorprendentemente antiguo», Baudelaire le dio la forma más vigorosa a su concepto de lo moderno. Toda su teoría del arte tiene como eje la «belleza moderna», y piensa que el criterio de la modernidad consiste en estar marcada con el sello de la fatalidad de ser un día la antigüedad, y en revelarlo a quien es testigo de su nacimiento. Ésa es la quintaesencia de lo imprevisto que Baudelaire considera una cualidad inalienable de lo bello. El propio rostro de la modernidad nos fulmina con una mirada inmemorial. Semejante a la mirada de la Medusa para los griegos.

E. Haussmann o las barricadas

I

«Soy devoto de lo Bello, del Bien, de las grandes cosas,
De la bella naturaleza que inspira al gran arte,
Ya embruje el oído o encante la mirada;
Amo la primavera en flor: mujeres y rosas.»
Barón Haussmann, *Confession d'un lion devenu vieux*
[*Confesión de un león llegado a viejo*].

La actividad de Haussmann se incorpora al imperialismo napoleónico, que favorece el capitalismo financiero. En París la especulación está en su apogeo. Las expropiaciones de Haussmann suscitan una especulación que roza la estafa. Las sentencias de la Corte de Casación inspiradas por la oposición burguesa y orleanista aumentan los ries-

gos financieros de la haussmannización. Haussmann intenta dar un apoyo sólido a su dictadura situando a París bajo un régimen de excepción. En 1864 da rienda suelta a su odio contra la población inestable de las grandes ciudades en un discurso a la Cámara. Esta población aumenta de manera constante a causa de sus empresas. La subida de los alquileres echa al proletariado a los suburbios. Así los barrios de París pierden su fisonomía propia. Se constituye el «cinturón rojo». Haussmann se dio a sí mismo el título de «artista demoledor». Se sentía con vocación para la obra que había emprendido; y subraya este hecho en sus memorias. Los mercados centrales pasan por ser la construcción más lograda de Haussmann y esto es ya un síntoma interesante. Se decía de la *Cité*, cuna de la ciudad, que tras el paso de Haussmann sólo quedaban en ella una iglesia, un hospital, un edificio público y un cuartel. Hugo y Merimée dan a entender hasta qué punto las transformaciones de Haussmann les parecían a los parisinos un monumento del despotismo napoleónico. Los habitantes de la ciudad ya no se sentían en casa; comienzan a tomar conciencia del carácter inhumano de la gran ciudad. La obra monumental de Maxime du Camp, *París*, le debe su existencia a esta toma de conciencia. Los aguafuertes de Meryon (hacia 1850) toman la máscara mortuoria del viejo París.

El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era asegurarse contra la eventualidad de una guerra civil. Quería hacer imposible para siempre la construcción de barricadas en las calles de París. Persiguiendo el mismo objetivo, Luis Felipe ya había introducido los pavimentos de madera. Sin embargo, las barricadas habían desempeñado un papel considerable en la revolución de febrero. Engels se ocupó de los problemas de táctica en los combates de barricadas. Haussmann busca prevenirlos de dos maneras. La longitud de las calles hará imposible su construcción, y nuevas vías enlazarán en línea recta los cuarteles con los barrios obreros. Los coetáneos bautizaron su empresa: «El embellecimiento estratégico».

II

«El universo floral de las decoraciones,
El encanto del paisaje, de la arquitectura.
En fin, el de todo efecto escénico descansa
Solamente en la ley de la perspectiva pura.»
Franz Böhle, *Theater-Katechismus* (*Catecismo teatral*). Múnich, p. 74.

El ideal urbanístico de Haussmann eran las perspectivas sobre las que se abren largas hileras de calles. Este ideal corresponde a la tendencia, habitual en el siglo XIX, a ennoblecer las necesidades técnicas mediante pseudofines artísticos. Los templos del poder espiritual y mundano de la burguesía debían encontrar su apoteosis en el marco de las hileras de calles. Estas perspectivas se disimulaban antes de la inauguración con

una lona que se levantaba como se descubre un monumento, y la vista se abría entonces sobre una iglesia, una estación, una estatua ecuestre o algún otro símbolo de civilización. En la haussmannización de París la fantasmagoría se hizo piedra. Como está destinada a una especie de perennidad, deja entrever al mismo tiempo su carácter firme. La Avenida de l'Opéra, que, según la expresión maliciosa de la época, abre la perspectiva de la portería del Hôtel du Louvre, deja ver con qué poco se contentaba la megalomanía del prefecto.

III

«Deja que vean, desbaratando la artimaña,
Oh República, esos perversos
Tu gran faz de Medusa
En medio de rojos relámpagos.»
Pierre Dupont, *Chant des Ouvriers* [*Canto de los obreros*].

La Comuna resucita la barricada. Es más sólida y está mejor concebida que nunca. Atranca los grandes bulevares, alcanzando a menudo la altura de un primer piso y ocultando las trincheras que ella resguarda. Igual que el *Manifiesto comunista* cierra la época de los conspiradores profesionales, la Comuna pone término a la fantasmagoría que domina las primeras aspiraciones del proletariado. Con ella se esfuma la ilusión de que la tarea de la revolución proletaria consiste en completar, en estrecha colaboración con la burguesía, la obra de 1789. Esta quimera había marcado el periodo entre 1831 y 1871, desde los levantamientos de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este equívoco. Su lucha contra los derechos sociales del proletariado es tan vieja como la gran revolución. Coincide con el movimiento filantrópico que la oculta y que con Napoleón III tuvo su plena expansión. Bajo su gobierno nació la obra monumental de esta corriente: el libro de Le Play, *Obreros europeos*.

Junto a la posición abierta de la filantropía, la burguesía ha asumido siempre la posición encubierta de la lucha de clases. Ya en 1831 reconoce en el *Journal des Débats*: «Todo fabricante vive en su fábrica como los dueños de las plantaciones entre sus esclavos». Y si fue fatal para los viejos levantamientos obreros que ninguna teoría de la revolución les mostrase el camino, ésa es también, por otra parte, la condición necesaria de la pronta energía y del entusiasmo con que emprenden la realización de una nueva sociedad. Este entusiasmo, que alcanza su paroxismo en la Comuna, ganó en ocasiones para la causa obrera a los mejores elementos de la burguesía, pero llevó finalmente a los obreros a sucumbir ante los más viles de ellos. Rimbaud y Courbet se pusieron de parte de la Comuna. El incendio de París es la digna terminación de la obra de destrucción del barón Haussmann.

Conclusión

«Hombres del siglo XIX, la hora de nuestras apariciones está para siempre fijada,
y siempre nos llama a los mismos.»

Auguste Blanqui, *L'Éternité par les Astres* [La eternidad por los astros], París, 1872, pp. 74-75.

Durante la Comuna Blanqui estuvo prisionero en el Fort du Taureau. Ahí escribe su *La eternidad por los astros*. Este libro culmina la constelación de las fantasmagorías del siglo mediante una última fantasmagoría, de carácter cósmico, que contiene implícitamente la crítica más acerba de todas. Las ingenuas reflexiones de un autodidacta, que constituyen la parte principal de este escrito, abren el camino de una especulación que inflige al impulso revolucionario del autor un cruel desmentido. La concepción del universo que Blanqui desarrolla en aquel libro, y cuyos datos toma de las ciencias naturales mecánicas, resulta ser una visión infernal. Es además el complemento de esta sociedad cuyo triunfo sobre él mismo Blanqui se vio obligado a reconocer al final de su vida. La ironía de este sistema de ideas, ironía oculta sin duda para el propio autor, consiste en que la horrorosa requisitoria que pronuncia contra la sociedad adquiere la forma de una sumisión sin reservas al resultado. Este escrito presenta la idea del eterno retorno de las cosas diez años antes que el *Zaratustra*, de una manera apenas menos patética y con una fuerza extrema de alucinación.

No tiene nada de triunfal y deja más bien una sensación de opresión. Blanqui se preocupa por trazar una imagen del progreso que -inmemorial antigüedad que se pavonea dentro de una pompa de última novedad- se revela como la fantasmagoría de la historia misma. He aquí el pasaje esencial:

«El universo entero está compuesto de sistemas estelares. Para crearlos, la naturaleza sólo tiene cien cuerpos simples a su disposición. Pese al prodigioso partido que ella sabe sacar de sus recursos y a la cifra incalculable de combinaciones que permiten en su fecundidad, el resultado es necesariamente un número finito, como el de los propios elementos, y para llenar la extensión, la naturaleza debe repetir hasta el infinito cada una de sus combinaciones originales o tipos. Todo astro, sea cual fuere, existe un número infinito de veces en el tiempo y en el espacio, no solamente bajo uno de sus aspectos, sino tal como se encuentra en cada uno de los segundos de su duración, desde el nacimiento hasta la muerte... La Tierra es uno de esos astros. Cualquier ser humano es, por tanto, eterno en cada uno de los segundos de su existencia. Lo que escribo en este momento en un calabozo del Fort du Taureau lo he escrito y lo escribiré durante la eternidad, sobre una mesa, con una pluma, con estas ropas, en circunstancias completamente semejantes. Y así para todos... El número de nuestros socios es infinito en el tiempo y en el espacio. En conciencia, no se puede apenas exigir más. Estos socios lo son en carne y hueso, e incluso en pantalón y gabán, en miriñaque y en moño. No son fantasmas, sino la actualidad eternizada. Y éste es, no obstante, un gran defecto: no hay pro-

greso... Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa, engreída con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse enseguida con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y piafa sin moverse del sitio. La eternidad representa imperturbablemente en el infinito las mismas funciones.»

Esta resignación sin esperanza es la última palabra del gran revolucionario. El siglo no supo responder a las nuevas virtualidades técnicas con un orden social nuevo. Y por eso la última palabra se ha quedado en los embaucadores truchimanes de lo antiguo y lo nuevo, que están en el corazón de estas fantasmagorías. El mundo dominado por sus fantasmagorías es -para servirnos de una expresión de Baudelaire- la modernidad. La visión de Blanqui hace entrar en la modernidad -cuyos heraldos parecen los siete viejos- el universo entero. Finalmente la novedad le aparece como el atributo de lo que pertenece al bando de la condenación eterna. Lo mismo sucede en un vodevil un poco anterior, *Cielo e Infierno*: los castigos del infierno tienen la traza de última novedad en todo tiempo, de «penas eternas y siempre nuevas». Los hombres del siglo XIX a los que Blanqui se dirige como a apariciones han salido de esta región.