

Casas de citas

Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura

editado por José Joaquín Parra Bañón

Escribir París: aspectos del deambular urbano en Balzac, Baudelaire y Zola

Juan Calatrava

(Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Granada, España)

Abstract The subject of the present contribution is the study of the different aspects of urban ambulation and the character of *flâneur* in XIXth Paris, through three moments (1830, 1850, 1870) and three key writers (Balzac, Baudelaire, Zola).

Sumario 1 Introducción. – 2 Balzac: la ciudad como territorio de caza, el *flâneur* como ojeador. – 3 Baudelaire: el artista zarandeado. – 4 Émile Zola: de las ruinas a los escombros.

Keywords Paris literature. Flâneur. Balzac. Baudelaire. Zola.

1 Introducción

En la rica historia de la relación entre ciudades y literatura – aún en gran medida por escribir – es ya bien sabido que el París del XIX constituye un caso excepcional, tanto por la calidad y cantidad de la literatura que alumbró como por el mito urbano a cuya creación contribuyó de modo tan decisivo como la propia construcción material de la capital francesa. Desde Rousseau o Mercier a la gran serie decimonónica de los Balzac, Sue, Vigny, Hugo, Baudelaire, Gautier, Flaubert, los Goncourt, Zola, Daudet, Huysmans o Rimbaud, muchos de los grandes nombres de la literatura francesa harán de París no un simple telón de fondo convencional sino todo un objeto de reflexión sobre el nacimiento de la metrópolis modernas, las tensiones de su coexistencia con la ciudad históricas, los nuevos modos de vida de sus habitantes y, por supuesto, los inéditos rasgos del arte que en su seno se alumbraba. Cuando un Walter Benjamin tanto tiempo olvidado como hoy archicitado casi para cualquier cosa hizo de la literatura parisina una de las principales referencias de su *Passagenwerk* no hacía sino reconocer, con su especial intuición, la importancia de todo ese cúmulo de escritos que contribuyeron a dar forma a la ciudad tanto como el macadam, los *immeubles de rapport*, los pasajes, los escaparates de los grandes almacenes, las estaciones de ferrocarril o los bulevares de Haussmann.

Este texto abordará, a partir de tres significativos ejemplos, tan sólo un aspecto muy particular, pero de evidente trascendencia, de ese gran filón que es la literatura de París: el modo en que los nuevos parámetros del espacio y el tiempo se entrelazan en la andadura de sus protagonistas, en sus modos de desplazarse, de deambular, de orientarse o de perderse en ese nuevo tipo de selva que es la metrópolis. Estos casos de estudio han sido elegidos no sólo por la indiscutible condición de referentes principales de la literatura parisina de los tres autores, sino también por corresponder a las tres grandes etapas (básicamente, años 1830, 1850 y 1870) a lo largo de las cuales se construye el mito de París, con los *grands travaux* de Haussmann como hito central.

2 Balzac: la ciudad como territorio de caza, el *flâneur* como ojeador

Ese nuevo andar urbano que estaba por entonces dando lugar a inéditas formas de *arpenter* (un verbo de gran riqueza polisémica en cuanto que aúna las acciones de «recorrer» y de «medir») la ciudad llamó la atención de Balzac desde el inicio mismo de su trayectoria. Si ya la *Physiologie du mariage* (1829) constituye un texto imprescindible para la configuración de ese nuevo tipo de andarín que es el *flâneur*, es sobre todo en *Théorie de la Démarche* (1833) donde Balzac afronta la paradoja, según nos dice, de que los científicos hayan desentrañado las leyes del movimiento de los astros y, sin embargo, sigamos ignorando las leyes que rigen el modo de moverse del hombre en la urbe moderna.

Múltiples atisbos de respuesta a esa paradoja se pueden espigar en ese fresco gigante de la metrópolis protomoderna que fue, entre 1830 y 1850, *La Comédie Humaine*, del que París, «ciudad de las cien mil novelas» como la definió Balzac, constituye el marco esencial (horizonte de referencia incluso de aquellas historias que se desarrollan en provincias o en el campo). Y ya desde una de las primeras novelas del ciclo queda claro este papel protagonista tanto de París, en general, como de los modos de moverse por la ciudad moderna, en particular. Me refiero a *Ferragus, chef des Dévorants*,¹ publicada en 1833 formando parte de la trilogía de la *Histoire des Treize*, compuesta, además, por *La duchesse de Langeais* y *La Fille aux yeux d'or*.

1 La edición que he utilizado para este trabajo es Balzac [1833] 1998. Todas las traducciones al castellano de los textos originales en francés son mías, salvo indicación contraria.



Figura 1. Paul Gavarni (seudónimo de Sulpice Guillaume Chevalier), frontispicio de *Le Diable à Paris*, 1845

La trama,² claramente deudora de los esquemas del folletón por entregas, despliega a los personajes por un París que es tan protagonista de la misma como los propios actores humanos, una ciudad que aparece desdoblada (el gran tema de lo dúplice aplicado ahora no a un individuo sino a una ciudad) por la tensión entre el París cotidiano y el París oculto, en el que poderes secretos manipulan a su arbitrio las vidas de los parisinos: un París amenazador que subyace al París aparente, cuya normalidad se revela frágil. *Ferragus* se inserta, así, en esa línea del «París misterioso» que va desde *Les mystères de Paris* (1842-43) de Eugène Sue a *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux (1909).

Sus personajes componen una particular *physiologie* del encuentro entre antiguas y nuevas capas sociales. Malincour es un ser desclasado, de brillante pasado familiar pero incómodamente ubicado entre la Restauración borbónica y la pujante burguesía. Pero el matrimonio Desmarests compone una especie de feliz utopía doméstica en medio del estrépito parisino. Su vivienda constituye un punto de anclaje espacial entre el movimiento incesante de la ciudad. Y, dentro de la misma, el dormitorio de Clemence constituye un recinto aún más enclaustrado, lleno de todos los productos del lujo doméstico: es el espacio femenino en el que la mujer se viste y maquilla o bien se libera de sus revestimientos artificiales, en un continuo proceso de alternancia entre cuerpo verdadero y cuerpo falso artificializado (Balzac [1833] 1998, 130-2).

Hay también un protagonista colectivo, la misteriosa sociedad de *Los Trece*, de presencia explícita muy escasa pero cuya sombra planea siempre desde sus posiciones ocultas de poder. Sus miembros tienen en común diversas formas de desarraigo social, como el propio Ferragus, quien, condenado a trabajos forzados y evadido, en el tiempo de la acción lleva ya trece años oculto en París, esa urbe-cloaca en la que es posible desaparecer en el anonimato. Ferragus es, como el propio París, uno de esos personajes 'dobles' abundantes en la literatura decimonónica, capaz de conciliar el amor por su hija con la mayor abyección y claro precedente de ese otro villano-genio de Balzac que será Vautrin.

Pero hay otro protagonista principal: París, al que Balzac presta los rasgos fisiológicos de un ser vivo por entre cuyos miembros pululan las insignificantes existencias de sus habitantes. Sus articulaciones crujen,

2 Auguste de Malincour, oficial de la Guardia Real, sorprende por azar a la bella Clemence (esposa de Jules Desmarests, agente de bolsa) entrando en una casa de una calle sucia y degradada por la que, en principio, nunca debería transitar. Se propone averiguar los motivos de ello y, eventualmente, chantajearla, pero nada más comenzar su acecho empieza a sufrir accidentes inexplicables, debidos a la mano oculta de la sociedad secreta de Los Trece, verdaderos amos clandestinos de París. Su curiosidad terminará, tras múltiples peripecias, por ocasionar la muerte de Clémence, que en realidad frecuentaba esa casa para encontrarse con su padre, Ferragus, forzado evadido y miembro prominente de los 'Trece', quien se vengará del espía envenenándolo a través del cabello.

sus calles gritan; es un monstruo que ruge, come y defeca y cuyas mil patas se agitan sin cesar. Es esa ciudad-monstruo, y no los desdibujados 'Trece', quien se alza con el verdadero protagonismo, hasta hacer de la historia casi un Atlas de la ciudad en la década de 1820, como declararía el propio Balzac al explicar que, con *Ferragus*, había querido «pintar París bajo algunas de sus caras, recorriéndola en altura y en anchura; yendo del *faubourg* Saint-Germain al Marais; de la calle al tocador; del hotel a la mansarda; de la prostituta a la figura de una mujer que había puesto el amor en el matrimonio; y del movimiento de la vida al reposo de la muerte» (Balzac [1833] 1998, 298).

La capa de urbanidad de París revela ser muy frágil y la trama de *Ferragus* la rompe devolviendo a la ciudad a su condición selvática: París deviene territorio de caza («Pero es la caza, la caza en Paris, la caza con todos sus accidentes salvo los perros, el fúsil y el halali», Balzac [1833] 1998, 101), inaugurando así una metáfora que continuará Baudelaire comparando a los héroes de Fenimore Cooper con el *flâneur*, verdadero 'cazador' de la vida moderna.

Malincour se desprende de su capa civilizada, se inicia en las artimañas y modos de deambular del cazador, estudia el terreno, se dota de un puesto de acecho y se reencarna en el ancestral ojeador emboscado. Ello determina de inmediato una nueva manera de moverse por la ciudad, capaz de combinar, como en la cinegética, el ritmo desenfrenado del continuo husmear con los periodos prolongados de inmovilidad paciente, en los que el cazador prehistórico coexiste con el espía moderno (es significativo que Balzac use el verbo *fouiller*, evocando, como vería lucidamente Benjamin, la acción de sacar a la luz algo sepultado).

En realidad, *Ferragus* no es sólo una novela sobre París sino, más concretamente, una especie de catálogo de los modos de moverse por París, de los contrastes entre movilidad tradicional y nuevos ritmos urbanos, incluyendo la marcha discontinua y llena de nueva sabiduría del *flâneur*. Malincour se nos presenta, en el fondo, como una primera plasmación del *flâneur* (Loubier 2001), ese nuevo personaje que no transita por la ciudad sino que viaja, hace las mismas pausas que un viajero ante el paisaje y sabe detenerse ante llamadas de atención que para otros pasarían desapercibidas. Son, nos dice Balzac, *amateurs* de París que lo «degustan», que conocen su fisonomía, que cuando contemplan una casa son capaces de ver tras la fachada. Personas para las cuales París es el más delicioso de los monstruos:

Así son los amantes de París: en tal esquina de una calle, levantan la nariz seguros de hallar allí un reloj; a un amigo cuya tabaquera esta vacía le dicen: Entre por ese pasaje y a la izquierda hay un estanco de tabaco, cerca de un pastelero que tiene una bonita mujer. Viajar por París es, para estos poetas, un lujo costoso. ¿Cómo no gastar algunos minutos ante

los dramas, los desastres, las figuras, los pintorescos accidentes que os asaltan en medio de esta movediza reina de las ciudades, revestida de carteles, y que, sin embargo, no tiene un rincón limpio de tan complaciente como es con los vicios de la nación francesa. ¿A quién no le ha pasado salir por la mañana de su casa para ir al otro extremo de París, sin haber podido abandonar el centro a la hora de cenar? (Balzac [1833] 1998, 79)

En el inicio de *Ferragus*, Balzac parece recurrir a la tradición del *tableau de Paris*, pero inmediatamente vemos cómo su geografía dinámica atribuye a las distintas partes de ese organismo urbano caracteres morales que acentúan la personificación de la ciudad. El paisaje urbano de París es también un paisaje moral, y en su cuerpo cabe también distinguir órganos nobles y órganos bajos. Las calles mismas están dotadas de cualidades sin las cuales no se explicaría el arranque de la intriga:

Hay en París ciertas calles deshonradas tanto como puede serlo un hombre culpable de infamia; existen también calles nobles, calles simplemente honestas, calles jóvenes sobre cuya moralidad el público aún no se ha formado opinión; calles asesinas, calles más viejas de lo que puedan serlo las más viejas ancianas, calles estimables, calles siempre limpias, calles siempre sucias, calles obreras, trabajadoras, mercantiles. En fin, las calles de París tienen cualidades humanas y nos imprimen con su fisonomía ciertas ideas contra las que carecemos de defensa. (77)

Es, sobre todo, una ciudad que escapa a la fijación. El París de Balzac es una metrópolis inestable, en perpetuo estado de movimiento y de cambio, donde las personas son ante todo peatones, cuyas calles están llenas de coches y donde todo el mundo se mueve, incluso en los espacios interiores. Las calles parecen pensadas sólo para albergar flujos tan incesantes como irregulares y sólo admiten las aleatorias paradas del *flâneur*. Los momentos de inmovilidad son raros y siempre asociados a puntos límite de la trama. Este cambio permanente tiene como consecuencia una cierta desrealización, haciendo de la ciudad el espacio de la fantasmagoría, sobre todo cuando llega la noche, tiempo de la transfiguración de lo real (Delattre 2000).

La Bolsa, donde el dinero se mueve en lugar de atesorarse, es un símbolo espacial de esta continua movilidad, y la condición de agente de bolsa de Jules Desmarests le arrastra siempre a ese París frenético tan contrario a sus aspiraciones de felicidad doméstica. Pero, sobre todo, la materialidad de París parece diluirse ante la omnipresencia del agua, de la lluvia, elemento de inestabilidad y fluidez frente a la aparente dureza de los edificios.

Es justamente el agua la causa de otro de los encuentros determinados por ese azar que reina en el París de *Ferragus*. El papel del encuentro fortuito es clave en la trama. Sobre el tablero de la ciudad caben combinaciones infinitas de sus habitantes y sus acciones, con cortocircuitos que

ponen en acción mecanismos ya irreversibles. Nada hubiera ocurrido si Malincour no hubiera visto a una mujer que andaba furtivamente y a ello no hubiera seguido una *curiosidad* nada científica sino pasional, dominada por los peores instintos del espía y el cazador.

El segundo azar deriva directamente de ese agua que transforma París en espacio líquido y desdibuja la realidad. Balzac desarrolla una verdadera clasificación de los modos posibles de circular por París en tiempo de lluvia (Balzac [1833] 1998, 103) y el azar se materializa ahora bajo la forma de uno de esos «bellos aguaceros» que obligan a la gente a meterse en un café o en un portal y que hacen que nos preguntemos cómo ningún pintor ha querido representar la fisonomía de un grupo de parisinos amontonados en un portal húmedo.

El portal, espacio intermedio entre calle y vivienda, es espacio de movimiento contrario a la vocación de permanencia de ésta última. En medio del aguacero, es refugio ocasional para unos desconocidos obligados a breve y apretada convivencia. Es islote entre la calle y el patio de la casa, espacio dominado por el tinte verdoso de la corrupción, babel de conducciones de todo tipo, con el agua fluyendo por todas partes y arrastrando despojos que son inventarios de la vida de sus miserables habitantes. Y es que el París de *Ferragus* es, además, sucio. Las imágenes de la degradación, la corrupción, la putrefacción, los desechos, las evacuaciones... son omnipresentes, y el momentáneo lavado de la lluvia no hace sino destacarlas con más nitidez.

Es en el portal donde se registra la primera aparición de Ferragus, con engañosa apariencia de mendigo. Y es en esa casual reunión de viandantes donde ocurre un nuevo azar: a Ferragus se le cae una carta de Ida, la hija de Mme. Gruget, la patrona de la casa misteriosa, que, recogida y guardada por Auguste, le servirá para entrar en la misma.

Por otro lado, *Ferragus* nos retrata un París presa de una verdadera «fiebre de la construcción», rasgo patológico de ese ser monstruoso: «En ese tiempo, París tenía la fiebre de las construcciones. Si París es un monstruo, es seguramente el más maníaco de todos los monstruos [...] En ese momento todo el mundo construía y demolía algo, no se sabe qué» (Balzac [1833] 1998, 112). Se plantea así una cuestión crucial: la importancia de las transformaciones de las décadas inmediatamente anteriores a los *grands travaux* de Haussmann. Si la historiografía reciente ha insistido en la trascendencia de las mismas (Bowie 2001; Papayanis 2004) frente a la mitificación de los *grands travaux* de Haussmann, lo cierto es que bastaba con leer a Balzac para poder intuir todas las limitaciones del mito haussmanniano.

Esa fiebre constructiva no resulta indiferente en la trama. Las calles de París aparecen llenas de andamios (arquitectura frágil que, para Balzac, tiene algo de marinero, con sus mástiles y cordajes) y es de uno de ellos de donde cae la piedra que está a punto de matar a Malincour, primero

de una serie de hechos inexplicables que se revelan como signos de que «gentes superiores» le han declarado una guerra sin cuartel, hecha de emboscadas y traiciones (Balzac [1833] 1998, 114).

En la parte final, los espacios vitales del matrimonio Desmaretts se transmutan por el nuevo clima de sospecha, y no es casual que la armonía conyugal se rompa en el interior del coche, trasunto móvil del ámbito doméstico, justo en un trayecto por un espacio urbano cada vez más hostil. Cuando comienza la enfermedad de Clemence, los frenéticos desplazamientos de Jules Desmaretts se cambian en una inmovilidad total, atrincherado en su casa. Pero el movimiento se apoderará nuevamente de él cuando averigüe dónde se ha refugiado Ferragus: le corresponde ahora el turno de transformarse en cazador – espía.

Procede primero al examen detenido de la casa. Y es en ese momento cuando Balzac nos da una de sus más célebres descripciones arquitectónicas al catalogar esta casa como un *cabajoutis*:

Esta casa era una de esas que pertenecen al género llamado *cabajoutis*. Este nombre muy significativo es dado por el pueblo de París a esas casas compuestas, por así decirlo, de habitaciones de alquiler. Son casi siempre o viviendas primitivamente separadas, pero reunidas por las fantasías de los diferentes propietarios que las han sucesivamente agrandado, o casas comenzadas, dejadas sin acabar, reanudadas, acabadas; casas desgraciadas que han pasado, como algunos pueblos, bajo varias dinastías de amos caprichosos. Ni los pisos ni las ventanas se *tienen juntos*, por tomar prestada a la pintura una de sus expresiones más pintorescas; todo en ellas jura, incluso los ornamentos exteriores. El *cabajoutis* es a la arquitectura parisina lo que el *capharnaum* es al apartamento, un verdadero batiburrillo en el que se han echado las cosas más discordantes. (Balzac [1833] 1998, 161)

El recorrido por este *cabajoutis*, desde la calle al piso de Ferragus es una travesía por el infierno de un París oculto. Y, ya en el piso, el amontonamiento grotesco de objetos es el correlato doméstico del exterior: tanto el dentro como el fuera constituyen uno de esos lugares sobre los que más tarde Haussmann tratará de imponer las reglas de lo sano y lo geométrico.

En su interior, el soborno permitirá a Jules acceder a un espacio de *voyeur* desde donde observar las andanzas de su esposa. El momento álgido ocurre cuando el encuentro entre Ferragus y Clemence y la observación clandestina de Jules se ven interrumpidos por los gritos de la dueña de la casa al recibir la carta en que su hija Ida le cuenta su decisión de suicidarse. Balzac embute magistralmente cuatro espacios y acciones humanas en una única escena: padre e hija dialogan en una habitación, el marido espía en otra, la madre se encuentra en otro lugar de la casa y la carta irrumpe desde fuera añadiendo a este interior sobresaturado el

eco de acontecimientos externos (Belenky 2005). Cuando Jules Desmarests abandona la casa, vuelve a deambular por París, pero ahora ya con el paso incierto de un sonámbulo.

El gran tema de toda la parte final es la muerte. Con Clemence (que en una carta - testamento desvela por fin su historia y la de su padre) se suceden dos tipos de muerte: la doméstica en el espacio privado y la pública, convertida en espectáculo porque «...ningún pueblo del mundo tiene ojos más voraces» (Balzac [1833] 1998, 188). Pero, si el momento en que los trece coches suben al cementerio del Père-Lachaise parecía presagiar un final convencional, el deseo de Jules de incinerar los restos de su esposa aporta una prolongación: el choque entre el dolor fúnebre y los laberínticos engranajes de la administración. Cuando queda claro que la incineración no será posible, tiene lugar la segunda subida de Jules al Père-Lachaise, especie de feria de la muerte en la que orientarse resulta ya tan difícil como en la propia ciudad en transformación.

Pero ni siquiera entonces llega el final. Hay aún un último cierre que deja planear una sombra inquietante sobre el futuro inmediato de París y que, de nuevo, tiene que ver con la movilidad y sus problemas. Ha transcurrido tiempo desde los últimos sucesos, y el coche de Desmarests se ve obligado a detenerse en la explanada del Observatorio, momento en el que, entre un grupo de jugadores de petanca, reconoce a Ferragus, en un estado «casi fósil». Pero mucho más importante que este reconocimiento es el motivo por el cual el cochero se ha detenido y que nos hace sentir el ambiente amenazador detrás de un inocente juego callejero: no se atrevió a pedir paso a los jugadores porque «...sentía demasiado respeto por los tumultos» (Balzac [1833] 1998, 206). A la altura de 1833, Balzac comprende que los obstáculos a la movilidad son de orden tan social como material, y Haussmann tomará buena nota de ello.

3 Baudelaire: el artista zarandeado

Entre el momento prehaussmanniano de Balzac y el posthaussmanniano de Zola se ubica, en estricta contemporaneidad de los *grands travaux*, la obra de Charles Baudelaire, el poeta por antonomasia del París de la Modernidad y de ese paseante moderno que es el *flâneur*. Asumido desde Walter Benjamin - a veces, todo hay que decirlo, de un modo acríptico que parece dispensar del esfuerzo de una relectura directa y de nuevos análisis - como el intérprete por excelencia de las transformaciones de París (Benjamin 2014).

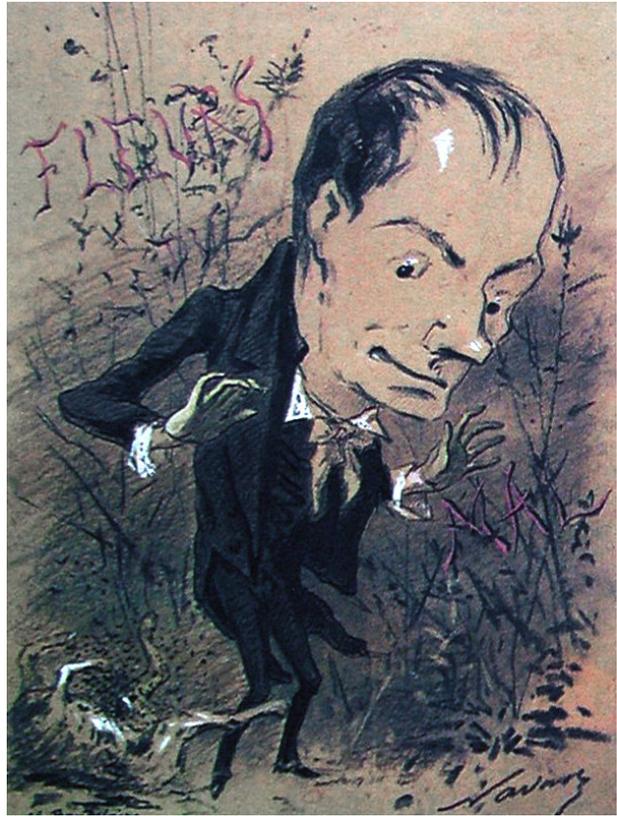


Figura 2. Nadar (seudónimo de Félix Tournachon), caricatura de Charles Baudelaire

Tanto en *Les Fleurs du Mal* como en los *Petits poèmes en prose* o en el resto de su revolucionaria obra, Baudelaire hizo de la gran ciudad y sus nuevas dinámicas el eje de su poética y dictaminó para el artista moderno el doloroso deber de abandonar viejas arcadias y de sumergirse en el interior de la urbe y, sobre todo, en el seno de la multitud. El *flâneur*, que recorre la ciudad de modo aparentemente azaroso pero sabiendo siempre hallar el interés oculto de lo que a otros pasa desapercibido, se convertirá, así, en el trasunto de ese artista-alquimista-químico moderno que convierte el lodo de la ciudad en el oro del arte moderno.

Baudelaire es, así, un «pintor de la vida moderna» (Calatrava 1996), en el mismo sentido en el que él mismo había retratado como tal a Constantin Guys. Un pintor que nos propone un nuevo género, el «paisaje de las grandes ciudades», volcado no en lienzos sino en los moldes del poema,



Figura 3. Cham (seudónimo de Amédée de Noé), M. Mac Adam, publ. en *Le Charivari*, 1852

y muy especialmente de ese género fronterizo que es el «poema en prosa», una forma literaria tan híbrida y compleja como la propia vida de las ciudades, «palabra de cruce» (Barja 1996) caracterizada por una mezcla de sensaciones de muy diverso tipo que los modos literarios y artísticos tradicionales resultan insuficientes para poetizar.

El *flâneur* de Baudelaire es un viajero solitario a través del «gran desierto de hombres» (un tema éste, el de la paradójica soledad en medio de la multitud, que procede de Rousseau y que desempeñará un papel esencial en la reflexión urbanístico-literaria decimonónica). Su verdadero domicilio reside en el ámbito siempre variable y móvil de la calle, poblada por ese ser colectivo, inestable por su propia esencia, que es la multitud. Entre ambos términos, poeta/calle-multitud, se produce un emparejamiento lleno de tensiones e intercambiabilidades: si, por un lado, la individualidad del poeta

se basa en su propio genio y es condición indispensable de su ser artístico, por otro ese mismo poeta, para ser verdadero pintor de la vida moderna, debe sumergirse en la multitud – ese ser perturbador que hace que la calle, personificada, grite o aúlle, cambiando también las bases del panorama sonoro de la urbe – hasta alcanzar el umbral de su propia disolución. Esa inmersión es siempre dolorosa y está continuamente marcada por la torpeza, la inseguridad y un inestable y cambiante grado de inadaptación o de distanciamiento. Que el ser superior del poeta consiste en gran medida precisamente en eso nos lo dice Baudelaire con claridad en el poema *Les Foules*, vinculando además de manera indisoluble el genio a la movilidad:

No todo el mundo tiene el don de bañarse en la multitud: gozar de la muchedumbre es un arte, y sólo puede entregarse a esa orgía de vitalidad a costa del género humano aquél a quien un hada infundió en la cuna el gusto por el disfraz y la máscara, el odio a un domicilio estable y la pasión por viajar. (Baudelaire 2016, 100-1)

Baudelaire deambula continuamente, está siempre en marcha. Y lo hace incluso en los espacios interiores, cuando la deambulación no es física sino mental, en el seno de su buhardilla-refugio, o en Bruselas, cuando, según cuenta en una carta a su madre en 1865, le consideran un loco por solicitar en el hotel una gran habitación para poder andar. Una Bruselas, por lo demás, en la que la *flânerie* le resultará especialmente difícil por culpa no sólo de la irregularidad de sus pavimentos o la estrechez de sus calles, sino también por la torpeza de sus peatones.

Y es que la *démarche* por la metrópolis no es cosa baladí: no sólo se ve continuamente dificultada por peligros y obstáculos físicos – resultado unas veces de la propia naturaleza de la ciudad histórica y otras del estado caótico de las obras en curso – sino que pone sobre el tapete nuevas reglas de deambulación que exigen, a su vez, de un aprendizaje del que carecen esos habitantes cuya ciudad está cambiando «más rápidamente que el corazón de un mortal». La ciudad haussmanniana lanza a sus sujetos a la movilidad en todos los sentidos, pero de un modo discontinuo, fragmentario y con frecuencia ciego, que recupera viejos temas míticos como el del laberinto. Y la gramática misma parece acudir en ayuda de esta idea de un movimiento incesante, ya que (Loubier, 1998, 398), la acción del poeta/artista queda con frecuencia encasillada en una estructura en la que a un verbo de movimiento (cuando llegaba a, mientras me dirigía a...) sucede inmediatamente una percepción (ví, sentí, me dí cuenta...) que sólo podría tener lugar justamente en medio de ese flujo continuo.

Como resume el propio Loubier, «...la obra de Baudelaire ilustra el paso del panorama (el Paris-elevación de Vigny o la Vista de pájaro de Víctor Hugo) a la *flânerie*, al espacio de la experiencia peatonal» (Loubier 1998, 17). Por otro lado, Jean Starobinski insiste, acertadamente, en la impor-

tancia de la articulación entre verticalidad y horizontalidad, entre la conciencia separada que viene dada por la postura panorámica y la conciencia 'sumergida' propia de la *flanerie* y de la percepción móvil y discontinua (Starobinski 1989, 19). Y esta articulación puede leerse también entre la deambulación física y horizontal de la calle y la expansión mental que se produce en la cúspide vertical de la buhardilla.

Así, por poner un solo ejemplo, un texto fundamental de los *Tableaux Parisiens*,³ el poema *Paysage* no sólo presenta todo un programa de valoración estética de los nuevos elementos urbanos sino que evidencia hasta qué punto ese nuevo espacio privilegiado de la creación artística que es la buhardilla no puede entenderse de manera aislada, sino en tensa complementariedad con su otro polo la calle ocupada por la multitud. La buhardilla permite la observación desde arriba en una nueva forma de panorama, pero que también posibilita al poeta el construirse una verdadera fortaleza para el ensueño, para esa otra *flânerie* que discurre por calles en las que no hay macadam pero sí obstáculos para la movilidad del quehacer poético (no es casual que Baudelaire utilice el vocabulario del 'acarreo' para traducir la imagen del poeta en la trabajosa búsqueda de sus versos). La estancia no es mero refugio material, sino asilo para un sueño poético que diluye cualquier delimitación arquitectónica clara: una estancia dilatada, sin límites, «verdaderamente espiritual», en la que hasta los muebles tienen «aire de soñar». Para Baudelaire, el arte moderno no puede surgir sólo del encierro en la buhardilla ni sólo de la *flânerie* en la calle, sino de la articulación horizontal/vertical entre dos modos de deambular física y espiritualmente.

En consonancia con su actitud no sólo contemplativa ni perceptiva sino verdaderamente heroica, el deambular del poeta por la ciudad no es nunca la marcha medida, racional, acompañada, previsible y fría del observador no implicado en la realidad urbana que le envuelve. Por el contrario, a lo largo de toda la obra de Baudelaire, las formas de su circulación por la ciudad son siempre extremas, llenas de riesgo y de dificultades, en equilibrio inestable, ajenas a la seguridad del paseo que transcurre casi inconscientemente porque no requiere una actitud de constante atención.

Así, por ejemplo, en el poema *Le Soleil* (Baudelaire [1861] 2013, 376-7), Baudelaire no es tanto un paseante imaginario por las vías de la creación literaria cuanto un esgrimista cuya trabajosa búsqueda de palabras y de versos es explícitamente equiparada a los continuos tropiezos y choques de la *flânerie* urbana («Je veux m'exercer seul à ma fantasméographie

3 Aunque seguir la evolución cronológica de la reflexión de Baudelaire sobre la metrópolis desborda los límites de este trabajo, conviene recordar que los *Tableaux Parisiens* no figuraban en la primera edición de *Les Fleurs du Mal*: fueron incluidos en la segunda (1861), en un momento más avanzado de los *grands travaux* en el que podían resultar más evidentes algunas de las consecuencias de los mismos.



Figura 4. Crafty (seudónimo de Victor-Eugène Geruzez), *Les démolitions de Paris*, publ. en *Le Monde Illustré*, 1868

me | Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, | Heurtant parfois des vers depuis longtemps revés»). En *L'Albatros* (Baudelaire [1861] 2013, 70-1) son, paradójicamente, sus alas de gigante las que, a nivel de tierra, la impiden caminar. En *La Voix* ([1861] 2013, 76-7) por ir mirando al cielo va cayendo en los pozos. Y en otros muchos poemas, cuyo inventario no podemos trazar aquí, se verá sacudido o zarandeado, se arrastrará, trepará, husmeará, tropezará...

Y sin duda, como muy bien supo ver Marshall Berman (Berman 1991, 155-64), uno de los textos que mejor resumen esta problemática de los peligros no sólo físicos sino espirituales que el poeta corre en la ciudad es el conocidísimo *Perte d'aureole* (Baudelaire 2016, 270-1). La tensión que se condensa en las apenas 20 líneas de este brevísimo poema en prosa se desencadena como un fogonazo *in media res*. La forma dialógica, que incluye sólo cuatro interlocuciones, comienza situando a un poeta «bebedor de quintaesencias» en un «lugar de perdición» en el que - como a la Clémence de Balzac - resulta sorprendente hallarlo. Sigue el relato de la verdadera «pérdida de aureola», ocurrida al cruzar penosamente el fangoso bulevar, por entre las sacudidas y los peligros del tráfico. Pero enseguida se descubre que, en el fondo, la pérdida de la aureola, el símbolo del artista tradicional encerrado en su torre de marfil, no es un desastre: por el contrario, es el afortunado accidente que abre los ojos al poeta y le permite, por fin, sumergirse en la vida y refundar, así, la figura misma del artista moderno.

Los paseos de Baudelaire por París no son, en suma, paseos descriptivos ni *tableaux de París* tendentes a proporcionar el confortable retrato de una ciudad, sino recorridos fantasmagóricos, azarosos, con una casi completa ausencia de claves urbanas de referencia y coordenadas de situación. Y la vía de acceso primordial a este moderno tipo de reflexión inseparable de la vivencia no será la soledad del gabinete sino el deambular del poeta, su inmersión en la «vida moderna» y el continuo «zarandeo» a que se ve sometido.

4 Émile Zola: de las ruinas a los escombros

La muerte de Baudelaire en 1867, el año de la gran exposición universal que representa el punto culminante del régimen de Napoleón III, le impidió asistir al casi inmediato derrumbamiento, en 1870, de esa construcción política y cultural. Pero, entre 1870 y 1893, las veinte novelas de Émile Zola que componen el ciclo de *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Séconde Empire*, constituyeron un ajuste de cuentas con el triunfalismo del Segundo Imperio y trazaron una mirada a un tiempo retrospectiva e inmediata sobre las transformaciones de París por los *grands travaux* haussmannianos, pero también sobre las transformaciones sufridas por los propios parisinos. En ningún momento se dejó Zola fascinar por los oropeles del Emperador y del Barón. Sus

Rougon-Macquart no hacen sino volcar en los moldes de la colosal ficción naturalista la condena taxativa expresada, con símiles arquitectónicos, en sus *Lettres Parisiennes*: «El París de M. Haussmann es una inmensa hipocresía, una mentira de un jesuitismo colosal [...] Todo el yeso nuevo, todo el enlucido, todo el pintarrajeo ocultaba grietas espantosas, disimulaba el desmoronamiento de las casas, las heridas incurables, el hundimiento próximo» (Zola [1872] 1970, 78).

Si en la primera entrega, *La fortune des Rougon*, el nacimiento del Segundo Imperio quedaba indeleblemente asociado al oportunismo de toda una red de élites locales, la segunda, *La Curée (La Jauría)*, que centrará nuestra atención, traslada a París la continuidad de esta impostura, colocando los mitificados *grands travaux* bajo el signo del engaño y la corrupción. Son esas nuevas élites las que, personificadas en el protagonista, Aristide Saccard, se abaten sobre París y lo convierten - nuevamente devenido territorio cinegético - en su presa y en el escenario de un despiadado combate por el reparto del botín. La impresionante escena del baile de disfraces, con el saqueo del buffet y la disputa brutal por las viandas (Zola [1871] 1981, 283), es la metáfora del salvajismo con que esa «jauría» se lanza, sin dejar de morderse mutuamente, sobre la presa indefensa de su ciudad.

La relación de Saccard con París es de verdadera apropiación, como para Rastignac en *Le Père Goriot*. Y la presentación de ese provinciano astuto que en 1852 se cierne sobre la ciudad se plasma ya en un modo agresivo de moverse por la misma. Insensible al habitual asombro del recién llegado, su primer paseo por París nada tiene de pintoresco. La ciudad no le impresiona: su escala grandiosa simplemente aumenta la dificultad de su conquista. Ésta avanza entre el centro inmóvil de su empleo en el municipio (aparentemente modesto pero que le proporciona información privilegiada sobre las transformaciones en ciernes, logrando incluso consultar el mítico plano de París en el que el Emperador en persona había trazado las nuevas calles) y la febril movilidad con la que patea el empedrado con el aire impaciente del dominador, ajeno a cualquier curiosidad ociosa, en un *arpenter* que es tanto brutal pisada violadora como frío reconocimiento estratégico del campo de batalla: «... experimentó la ávida necesidad de recorrer París, de pisar con sus zapatones de provinciano aquel ardiente empedrado, de donde pensaba hacer brotar millones. Fue una verdadera toma de posesión. Caminó por caminar, yendo a lo largo de las aceras, como en país conquistado» (Zola [1871] 1981, 55). Evidentemente, un tipo de *flânerie* bien distinto al de Baudelaire.

La caracterización de la ciudad como presa alcanza su punto culminante en las célebres páginas que describen la contemplación de París desde Montmartre por Aristide y su primera esposa Angèle. En este extraordinario pasaje (Zola [1871] 1981, 87-91), que hereda toda una tradición de «vistas de pájaro» de París, la ciudad se presenta como un mar vivo y pu-

lulante del que emana la voz profunda de las multitudes, pero esta visión no suscita ya efusiones poéticas sino la imagen, en el crepúsculo, de una lluvia de monedas. Desde Montmartre, Aristide describe con precisión los inminentes *grands travaux*, dominado ya por esa fiebre especulativa que en breve se apoderará de toda la ciudad y que se posesiona ahora de su propio cuerpo en la gesticulación feroz con que sus brazos cortan imaginariamente ese viejo París ignorante de su inminente condición de presa. Cuando esto ocurra finalmente, nuestro protagonista estará perfectamente preparado para lanzarse a la lid, en desenfrenada carrera especulativa:

París se sumía entonces en una nube de yeso. Los tiempos predichos por Saccard en el cerro de Montmartre habían llegado. Se cortaba la ciudad a sablazos, y él participaba en todos los cortes, en todas las heridas. Tenía escombros propios en las cuatro esquinas de la ciudad [...] En el mismo día corría desde las obras del Arco del Triunfo a las del bulevar Saint-Michel, de los desmontes del bulevar Maiesherbes a los terraplenes de Chaillot, arrastrando consigo un ejército de obreros, de alguaciles, de accionistas, de primos y de bribones. (Zola [1871] 1981, 121-2)

Pese a la situación inacabada con que aparecen algunos de los nuevos espacios, lo que está claro es que esas calles, parques y bulevares suponen de manera inmediata la aparición de nuevas formas de uso de la ciudad y de nuevos modos de movilidad claramente contrapuestos a los del inmediato pasado. El Bois de Boulogne, por ejemplo, constituía el escenario inicial del relato: la aglomeración de carruajes que regresaban del Bois hacia París permitía, ciertamente, el disfrute del espectáculo de la nueva ciudad, pero en medio de un embotellamiento que ponía brutalmente de relieve la falsedad de la utopía haussmanniana de una movilidad universal y carente de obstáculos.

Dos tipos de morada expresan la contraposición entre pesada estabilidad tradicional y movilidad moderna. En el *hôtel* de Aristide Saccard, en el Parc Monceau, marcado por la ostentación del *parvenu*, un flujo de nuevos ricos entra y sale continuamente, pero en su interior predomina una sensación de ahogo que alcanza su culminación en el invernadero, con su atmósfera densa, su calor húmedo de voluptuosidad 'tropical' y esa moderna forma de claustrofobia que, gracias a la invención de las paredes de vidrio, puede combinar el encierro agobiante con la visión transparente de la realidad exterior. El propio Aristide Saccard habría soñado con convertir a París en un gigantesco invernadero (Zola [1871] 1981, 125).

El contrapunto es el viejo *hôtel* Béraud, del siglo XVII, en la isla de Saint-Louis, reliquia del antiguo ritmo lento de la vida frente al frenesí del nuevo París. En su interior reina un lujo tradicional, de mobiliario sólido, y su propietaria no se aventura fuera del mismo por miedo a perderse en una ciudad que ya no reconoce. Una experiencia novedosa la del 'perdersé' en

la propia ciudad que otros, en cambio, exaltan con entusiasmo como signo de los nuevos tiempos: «Imagínense que yo, que soy un viejo parisiense, ya no reconozco mi París. Ayer, me he perdido yendo del Ayuntamiento al Luxemburgo. ¡Es prodigioso, prodigioso!», dirá uno de los invitados de Saccard (Zola [1871] 1981, 35).

Pero el culmen de esa particular deambulaci3n especulativa que impregna todas las p3ginas de *La Curée* lo representa la escena de la espectral y dificultosa visita del jurado de expropiaci3n a las obras del bulevar del Príncipe Eugenio (que desde 1870 se llamaba ya bulevar Voltaire), partiendo de la plaza de la República. El recorrido de los miembros de la comisi3n transcurre a trav3s de un paisaje fantasmag3rico de solares en obras, donde ya es imposible cualquier asomo de po3tica de las ruinas. El espacio es difıcil de transitar por los escombros, el fango y los socavones, pero no deja de ofrecer para Zola el rico contraste – cromático, pero sobre todo simb3lico – entre las levitas y las botas de charol de los caballeros de la comisi3n y el tono general amarillo sucio:

Aquellos seńores, con sus botas bien lustradas, sus levitas y sus chisteras, ponían una nota singular en aquel paisaje fangoso, de un amarillo sucio, por donde no pasaban m3s que obreros descoloridos, caballos embarrados hasta el lomo, carretillas cuya madera desaparecía bajo una costra de polvo. Ellos seguían en fila, saltando de piedra en piedra, evitando las charcas de barro fluido, hundiéndose a veces hasta los tobillos y jurando entonces al sacudirse los pies. (Zola [1871] 1981, 311)

Este penoso deambular – que sólo en sus aspectos externos recuerda a la trabajosa *flânerie* po3tica con la que Baudelaire recorrerá su ‘capital infame’ perdiendo la aureola o transformando el lodo en oro – est3 marcado por la visi3n apocalıptica de las casas desventradas y de las habitaciones sin paredes que muestran su interior y exhiben, como muńones, sus jirones de papel pintado:

A los dos lados, lienzos de muros, reventados por la piqueta, seguían en pie; altos edificios destripados, que mostraban sus entrańas macilentas, abrían en el aire sus cajas de escalera vacías, sus habitaciones colgadas, semejantes a los cajones rotos de un feo mueblote. Nada m3s lamentable que los papeles pintados de aquellas habitaciones, cuadrados amarillos o azules que caían en jirones, indicando, a una altura de cinco y seis pisos, hasta debajo del tejado, pobres gabinetitos, agujeros estrechos, donde acaso había cabido toda una existencia humana. (Zola [1871] 1981, 310)

Pero no sólo son los restos materiales de los edificios y del viejo callejero de París lo que se recorre, sino tambi3n el propio pasado de algunos de los miembros de la jauría. Uno de ellos, un ex-afilador enriquecido, sufre



Figura 5. Honoré Daumier, *¡Mira, nuestro dormitorio!*, 1853

el choque de reconocer, en esas habitaciones impúdicamente exhibidas sin sus paredes, su antigua y miserable morada, recuerdo de sus primeros tiempos de pobreza en París, mostrando aún incluso el clavo en el que colgaba sus pobres enseres. El shock del pasado dura poco, sin embargo, porque las palabras de Saccard vuelven a hacer presente el reinado de la mercancía, le sacan enseguida de su tristeza y le reintegran a su actual realidad de nuevo rico. La muerte física de Renée en el viejo *hôtel* Béraud y la muerte simbólica, a través del olvido, de aquel viejo obrero afilador ahora pasado a las filas de las aves de presa expresan, conjuntamente, el triunfo final de la ciudad de la mercancía, sobre el viejo y el nacimiento de un nuevo orden urbano y social.

Al final, los tres ejemplos elegidos nos dicen lo mismo, aunque en distintos momentos del proceso: que la utopía de una movilidad absoluta, de una fluidez sin trabas, pertenecía al mismo orden mítico que la supuesta «transparencia» del Crystal Palace o del invernadero de Saccard. El coche detenido de Ferragus, la aureola perdida de Baudelaire o los traspiés entre los escombros de los jurados de expropiación de Zola son otros tantos hitos de ese París literario en el que podemos leer, entre líneas, otro modelo de historia urbana en el que las palabras son materiales de construcción en la misma medida que los ladrillos o el asfalto.

Bibliografía

- Agati, Mario (1982). «Il mito di Parigi nel Ferragus di Balzac». *Francofonia*, 3, 45-61.
- Barja, Juan (1996). «La palabra de cruce». *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, 1, 10-17.
- Balzac, Honoré de [1833] (1998). *Ferragus. La fille aux yeux d'or*. Con edición y estudio introductorio de Michel Lichtlé. Paris: Flammarion.
- Baudelaire, Charles [1861] (2013). *Las flores del mal*. Madrid: Abada editores.
- Baudelaire, Charles (2016). *El spleen de París*. Madrid: Abada editores.
- Belenky, Masha (2005). «Letters, Lies and Legible Urban Space in Balzac's *Ferragus*». *Romance Notes*, 45, 2, 193-202.
- Benjamin, Walter (2013). *Obra de los pasajes*, vol. 1. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, Walter (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada editores.
- Benjamin, Walter (2015). *Obra de los pasajes*, vol. 2. Madrid: Abada editores.
- Berman, Marshall (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Bowie, Karen (éd.) (2001). *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*. Paris: Éditions Recherches.
- Calatrava, Juan (1996). «Poeta y ciudad: Baudelaire, pintor de la vida moderna». *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, 1, 54-62.

- Calatrava, Juan (2007). «En los orígenes de la metrópolis moderna: Émile Zola y el París de Haussmann». Calatrava, Juan; González Alcantud, José Antonio (eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid: Abada editores, 229-58.
- Calatrava, Juan; Nerdinger, Winfried (eds.) (2010). *Arquitectura escrita*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Calatrava, Juan (2011). «Fragmentos de ciudad. El París caleidoscópico de Walter Benjamin». *Iluminaciones. Revista de arquitectura y pensamiento*, 4, 11-32.
- Calatrava, Juan (2014). «Homo Viator: acerca de *Walkscapes* de Francesco Careri y otros libros sobre la errancia». *Urbs. Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 4(1), 325-34.
- Calatrava, Juan (2014). «Walter Benjamin e la città stratificata: un approccio testuale». *Ananké. Quadrimestrale di cultura, storia e tecnica della conservazione*, 72, 9-20.
- Calatrava, Juan (2015). «Sobre literatura, urbanismo y política: el París prehaussmanniano visto por Balzac». Menéndez Alzamora, Manuel; Aznar, Hugo (eds.), *De la Polis a la Metrópolis. Ciudad y espacio político*. Madrid: Abada editores, 135-57.
- Citron, Pierre (1961). *La poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire*. Paris: Minuit.
- Covin, Michel (2000). *L'homme de la rue. Essai sur la poétique baudelairienne*. Paris: L'Harmattan.
- Delattre, Simone (2000). *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel.
- Festa-McCormick, Diana (1980). «Paris as the Grey Eminence in Balzac's Ferragus», *Laurels*, 51(1), 33-43.
- Guichardet, Jeannine (1986). *Balzac, « Archéologue de Paris »*. Paris: SEDES.
- Harvey, David (2008). *Paris, capital de la Modernidad*. Madrid: Akal.
- Hazan, Eric (2002). *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*. Paris: Seuil.
- Loubier, Pierre (1998). *Le Poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*. Paris: ENS Éditions.
- Loubier, Pierre (2001). «Balzac et le flâneur». *L'Année balzacienne*, 141-66.
- Macchia, Giovanni (1985). *Le rovine di Parigi*. Milano: Mondadori.
- Mitterand, Henri (1986-87). «Place and Meaning: Parisian Space in *Ferragus* by Balzac». *Sociocriticism*, 4(5), 13-34.
- Montandon, Alain (2000). *Socio-poétique de la promenade*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Murphy, Steve (2003). *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du Spleen de Paris*. Paris: Honoré Champion.
- Papayanis, Nicholas (2004). *Planning Paris before Haussmann*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Petitier, Paule (2002). «La mélancolie de Ferragus». *Romantisme*, 117, 45-58.

- Pizza, Antonio (2017). *Habitantes del abismo. Literatura, arte y crítica en el París de Baudelaire*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Pold, Søren (2000). «Panoramic Realism: An Early and Illustrative Passage from Urban Space to Media Space in Honoré de Balzac's Parisian Novels, *Ferragus* and *Le Père Goriot*». *Nineteenth-Century French Studies*, 29(1-2), 47-63.
- Raitt, Alain (1996). «L'art de la narration en *Ferragus*». *L'Année Balzacienne*, 367-76.
- Rohrer, Jaymes Anne. «Surveiller et déduire: la femme déchiffrée dans *Ferragus*». Frappier-Mazur, Lucienne; Roulin, Jean-Marie (eds.), *L'Érotique balzacienne*. Paris: SEDES, 87-95.
- Smith, Nigel E. (1993). «The Myth of the City in Balzac's *Ferragus*». *Romance Notes*, 34(1), 39-45.
- Starobinski, Jean (1989). *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.
- Stierle, Karlheinz (2001). *La capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Vaillant, Alain (1996). «Ire et ambire: la marche et l'écriture au XIXe siècle». Vaillant, Alain, *Corps en mouvement*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 56-68.
- Zola, Émile [1872] (1970). *Lettres parisiennes*. Vol. 14 de *Oeuvres complètes*. Paris: Cercle du Livre Précieux.
- Zola, Émile [1871] (1981). *La Jauría*. Madrid: Alianza Editorial.