

el precio al que puede tenerse la sensación de lo moderno: la trituración del aura en la vivencia del *shock*. Le costó caro estar de acuerdo con esa trituración. Pero es la ley de su poesía. En el firmamento del Segundo Imperio se alza ésta como «un astro sin atmósfera»²⁶.

PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX

Las aguas son azules y las plantas son rosa; ¡qué dulce de mirar está la tarde! Salimos de paseo; las grandes señoras salen de paseo; tras ellas seorean las señoras pequeñas.

NGUYEN-TRONG-HIEP
Paris capitale de la France (1897)

²⁶ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, I, pág. 164, Leipzig, 1893.

I. FOURIER O LOS PASAJES

*De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets qu'étalent leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.*

Nouveaux tableaux de Paris (1828).

Los pasajes de París surgen en su mayoría diez años y medio después de 1822. La primera condición de su prosperidad es la coyuntura de alza del comercio textil. Los «magasins de nouveauté», los primeros establecimientos que sostienen grandes partidas de mercancías, comienzan a mostrarse. Son los precursores de los bazares. Era el tiempo del que escribió Balzac: «El gran poema de los escaparates canta sus estrofas desde la Madeleine hasta la puerta de Saint-Denis.» Los pasajes son un centro del comercio en mercancías de lujo. En su decoración el arte se pone al servicio del comerciante. Los coetáneos no se cansan de admirarlos. Durante largo tiempo siguieron siendo para los forasteros un punto de atracción. Una guía ilustrada de París dice: «Esos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son pasos, techados de vidrio y enlosados de mármol, a través de bloques de casas cuyos propietarios se han unido para semejantes especu-

laciones. A ambos lados de esos pasos, que reciben su luz de arriba, discurren las tiendas más elegantes, de tal modo que un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño.» Los pasajes son el escenario de las primeras iluminaciones de gas.

La segunda condición en el surgimiento de los pasajes está formada por los comienzos de las edificaciones de hierro. El Imperio veía en esta técnica una contribución a la renovación del arte de construir en el antiguo sentido griego. El teórico de la arquitectura Bötticher expresa la convicción general cuando dice que «el principio formal de la sabiduría helena ha de entrar en vigor respecto de las formas artísticas del nuevo sistema». El Imperio es el estilo del terrorismo revolucionario para el cual el Estado es meta de sí mismo. Poco reconoció Napoleón la naturaleza funcional del Estado como instrumento de poder de la clase burguesa; los arquitectos de su tiempo reconocieron también muy poco la naturaleza funcional del hierro con el cual el principio constructivo inicia en la arquitectura su señorío. Esos arquitectos imitan en las vigas columnas pompeyanas y en las fábricas viviendas, igual que más tarde las primeras estaciones parecen buscar como el apoyo de los chalets. «La construcción adopta el papel de la subconsciencia.» No menos empieza a imponerse el concepto de ingeniero que procede de las guerras de la Revolución, y empiezan también las luchas entre constructores y decoradores, entre la Ecole Polytechnique y la Ecole des Beaux-Arts.

Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial. Estaba sometido a una evolución cuyo «tempo» se apresura en el curso del siglo. El empuje decisivo lo recibe cuando se pone en claro que la locomotora, con la cual desde el final de los años veinte se hacían tentativas, sólo puede utilizarse sobre railes de hierro. El rail fue la primera pieza montable de hierro, precursor pues de la viga. Se evitaba el hierro en la construcción de viviendas y se utilizaba en los pasajes, en los pabellones de exposiciones, en las estaciones, edificaciones todas que servían para una finalidad transitoria. Al mismo tiempo se ampliaba

el terreno arquitectónico de aplicación del vidrio. Pero los supuestos sociales para su utilización acrecentada como material de construcción sólo se dan cien años después. Todavía en la *Arquitectura de cristal* de Schee-bart (1914) aparece en contextos de utopía.

Chaque époque rêve la suivante.

MICHELLET: *Avenir! Avenir!*

A la forma de los nuevos medios de producción, en el comienzo dominada aún por la de los antiguos (Marx), corresponden en la consciencia colectiva imágenes en las que lo nuevo se interpenetra con lo viejo. Esas imágenes son optativas, y en ellas la colectividad busca tanto suprimir como transfigurar las deficiencias del orden social de producción y la imperfección del producto social. Además sobresale junto a estas imágenes optativas el empeño insistente de distinguirse de lo anticuado, esto es, del pasado reciente. Estas tendencias retrotraen la fantasía imaginativa, que recibe su impulso de lo nuevo, hasta lo primitivo. En el sueño en que a cada época se le aparece en imágenes la que le sigue, se presenta la última desposada con elementos de la protohistoria, es decir de una sociedad sin clases. Sus experiencias, depositadas en el inconsciente colectivo, engendran en su interpenetración con lo nuevo las utopías que dejan su huella en mil configuraciones de la vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces.

Circunstancias todas que reconocemos en la utopía de Fourier. Su impulso más íntimo reside en la aparición de las máquinas. Cosa que sin embargo no cobrará expresión inmediata en sus exposiciones; parten tanto de la inmoralidad del negocio comercial como de la falsa moral de que se hace gala en su servicio. El falansterio debe hacer que vuelva el hombre a situaciones en las que la moralidad está de más. Su organización, sumamente

complicada, tiene aspecto de maquinaria. Los engranajes de las pasiones, el intrincado concurso de las «passions mécanistes» con la «passion cabaliste» son formaciones analógicas respecto de la máquina en el material de la psicología. Esa maquinaria de hombres produce la tierra de Jauja, el antiquísimo símbolo optativo que la utopía de Fourier llena con la nueva vida.

Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio. Es significativa la reconstrucción reaccionaria que de ellos hace Fourier: mientras que originalmente servían para líneas comerciales, se convierten en ella en viviendas. El falansterio es una ciudad de pasajes. En el estricto mundo formal del Imperio, Fourier establece un idilio colorista pequeñoburgués. Su pálido brillo dura hasta Zola. Acoge éste las ideas de Fourier en su *Travail* al despedirse de los pasajes en *Thérèse Raquin*. Frente a Carl Grün se colocó Marx a la defensiva de Fourier y destacó su «visión colosal del hombre». También orientó la mirada hacia el humor de Fourier. De hecho Jean Paul está emparentado en su *Levana* con el pedagogo Fourier igual que lo está Scheebart en su *Arquitectura de cristal* con el Fourier utopista.

II. DAGUERRE O LOS PANORAMAS

Soleil, prends garde à toi!

A. J. WIERTZ: *Oeuvres littéraires* (Paris, 1870).

La arquitectura comienza en las construcciones de hierro a emanciparse del arte; la pintura lo hace a su vez en los panoramas. El punto culminante en la preparación de los panoramas coincide con el surgimiento de los pasajes. Era incansable el empeño de hacer de los panoramas, por medio de artificios técnicos, lugares de una per-

fecta imitación de la naturaleza. Se buscaba copiar el cambio de las horas en el paisaje, la salida de la luna, el fragor de las cataratas. A sus discípulos David les aconseja dibujar en los panoramas según la naturaleza. Puesto que los panoramas persiguen producir en la naturaleza representadas modificaciones engañosamente semejantes, señalan de antemano, por encima de la fotografía, al film y al film sonoro.

Coetánea de los panoramas es una literatura panorámica. A ella pertenecen *Le livre des Cent-et-Un*, *Les Français peints par eux-mêmes*, *Le diable à Paris*, *La grande ville*. En estos libros se prepara el trabajo de escritura colectiva al cual en los años treinta dio Girardin albergue en el folletón. Consisten en unos cuantos bosquejos cuyo revestimiento anecdótico corresponde al primer plano plástico de los panoramas (cuyo fondo-informativo corresponde a su vez a su trasfondo pintado). También socialmente es panorámica esa literatura. Por última vez aparece el obrero, fuera de su clase, como figura de un idilio.

Los panoramas, que anuncian una revolución en la relación del arte para con la técnica, son además expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el del campo se expresa múltiples veces a lo largo del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se ensancha hasta ser paisaje en los panoramas, como lo hará más tarde y de manera más sutil para el «flâneur». Daguerre es un discípulo del pintor de panoramas Prévost, cuyo establecimiento se encuentra en el pasaje de los Panoramas. Descripción de los panoramas de Prévost y de Daguerre. En 1839 se incendia el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer el invento de la daguerrotipia.

Arago presenta la fotografía con retórica de cámara. Le señala su sitio en la historia de la técnica. Profetiza sus aplicaciones científicas. Por el contrario, los artistas comienzan a debatir su valor artístico. La fotografía lleva a la destrucción del estamento profesional de los retratistas en miniatura. Lo cual no sucede únicamente por razones económicas. La primera fotografía fue superior ar

tísticamente al retrato en miniatura. La razón técnica reside en el largo tiempo de iluminación que exigía concentración suma en el retratado. La razón social reside en la circunstancia de que los primeros fotógrafos pertenecían a la vanguardia, de la cual procedía en su mayor parte su clientela. La delantera de Nadar respecto de sus compañeros de profesión se distingue por emprender tomas de París en el sistema de canalización. Por primera vez se le ofrecían descubrimientos al objetivo. Su importancia se hace mayor cuanto más cuestionable se siente que es la aportación subjetiva en la información pictórica y gráfica cara a la nueva realidad técnica y social.

La Exposición Universal de 1855 es la primera que hace una exhibición especial de «fotografía». En el mismo año publica Wiertz su gran artículo sobre la fotografía, en el que le asigna el papel de ilustrar filosóficamente a la pintura. Entendía dicha ilustración, como lo muestran sus propias pinturas, en sentido político. Wiertz, por tanto, puede ser señalado como el primero que, si no ha previsto, sí que ha exigido que el montaje sea una utilización agitadora de la fotografía. Al crecer el radio de alcance de los transportes disminuye la importancia informativa de la pintura. Como reacción a la fotografía comienza ésta a subrayar los elementos del color en los cuadros. Cuando el impresionismo cede ante el cubismo, la pintura se procura amplios terrenos en los que no puede seguirle la fotografía. Esta, a su vez, amplía poderosamente desde mediados de siglo el círculo de su comercio del género ofreciendo al mercado en una cantidad ilimitada figuras, paisajes, acontecimientos que no eran utilizables en absoluto o que lo eran sólo como cuadro para un cliente. Para aumentar el consumo renovó sus temas modificando según la moda la técnica de las tomas. Estas modificaciones determinan la historia posterior de la fotografía.

III. GRANDVILLE O LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

*Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu' en
[Chine,
O divin Saint-Simon sera dans ta doctrine,
L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
Les fleuves couleront du thé, du chocolat;
Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
Et les brochets au bleu nageront dans la Seine;
Les épinards viendront au monde fricassés,
Avec des croûtons frits tout autour concassés.
Les arbres produiront des pommes en compotes
Et l'on moissonnera des carricks et des bottes;
Il neigera du vin, il pleuvra des poulets,
Et du ciel les canards tomberont aux navets.*

LAUGLÉ y VANDERBUSCH: *Louis et le Saint-Simonien* (1832)

Las Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía. En 1855 dice Taine: «L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises.» A estas Exposiciones les preceden las de la Industria nacional, de las cuales la primera tiene lugar en el Campo de Marte en 1798. Esta parte del deseo de «divertir a la clase obrera, para la cual será una fiesta de la emancipación». En primer plano están, pues, los obreros como clientes. Aún no está formado el cuadro de la industria de la diversión. El discurso de Chaptal sobre la industria inaugura esta Exposición.

Los saintsimonianos, que planean la industrialización de la tierra, acogen la idea de las Exposiciones Universales. Chevalier, primera autoridad en el nuevo campo, es discípulo de Enfantin y editor del periódico saintsimoniano *Le Globe*. Los saintsimonianos han previsto el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Junto a su participación en las empresas industriales y comerciales hacia mediados de siglo está su inermidad

en las cuestiones que conciernen al proletariado. Las Exposiciones Universales transfiguran el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco en el que su valor de uso remite claramente. Inauguran una fantasmagoría en la que se adentra el hombre para dejarse disipar. La industria de la diversión se lo hace más fácil al alzarle a la cumbre de la mercancía. Se abandona entonces a sus manipulaciones al disfrutar de la enajenación de sí mismo y de los demás.

La entronización de la mercancía y el fulgor de disipación que la rodea son el tema secreto del arte de Grandville. A él corresponde la escisión entre su elemento utópico y su elemento cínico. Sus alambicamientos en la representación de naturalezas muertas corresponden a lo que Marx llama «los antojos teológicos» de la mercancía. Se sedimentan manifiestamente en la «spécialité», denominación de la mercancía que surge en ese tiempo de la industria de lujo. Bajo el lápiz de Grandville la naturaleza entera se transforma en especialidades. La presenta con el mismo espíritu con que los anuncios (la palabra «réclame» surge también por entonces) comienzan a presentar sus artículos. Acabó en demencia.

— MODA: *¡Señora Muerte! ¡Señora Muerte!*

LEOPARDI: *Diálogo entre Moda y Muerte.*

Las Exposiciones Universales edifican el cosmos de las mercancías. Las fantasías de Grandville transportan al universo el carácter de mercancía. Lo modernizan. El anillo de Saturno se convierte en un balcón de hierro colado en el que los habitantes del planeta toman el aire por la tarde. Los libros del investigador fourierista de la naturaleza Toussenat representan la otra cara literaria de esta utopía gráfica.

La moda prescribe el ritual según el que el fetiche que es la mercancía quiere ser venerado. Grandville extiende

esta pretensión a los objetos de uso cotidiano igual que al cosmos. Al perseguirlos hasta sus extremos, destapa su naturaleza. Esta consiste en su oposición a lo orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. En lo vivo verifica los derechos del cadáver. Su nervio vital es el fetichismo que está sometido al sex-appeal de lo inorgánico. El culto de la mercancía le pone a su servicio.

Victor Hugo promulgó un manifiesto para la Exposición Universal de París en 1867: «A los pueblos de Europa.» Las delegaciones francesas de obreros defendieron antes y más claramente sus intereses; de la primera hubo delegados en la Exposición de Londres de 1851, de la segunda asistieron 750 representantes a la de 1862. Esta última tuvo importancia para la fundación de la Asociación Internacional de Trabajadores de Marx.

La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza su despliegue más luminoso en la Exposición Universal de 1867. El Imperio está en la cumbre de su poder. París se confirma como la capital del lujo y de las modas. Offenbach prescribe el ritmo a la vida parisina. La opereta es la utopía irónica de un dominio duradero del capital.

IV. LUIS FELIPE O EL INTERIOR

*Une tête, sur la table de nuit, repose
Comme une renouée.*

BAUDELAIRE: *Une martyre.*

Bajo Luis Felipe el hombre privado pisa el escenario histórico. El ensanchamiento del aparato democrático por medio de un nuevo derecho de voto coincide con la corrupción parlamentaria organizada por Guizot. La clase dominante hace historia al defenderse siguiendo sus ne-

gocios. Para mejorar su propiedad de acciones favorece la construcción del ferrocarril. Apoya el poder de Luis Felipe como hombre privado que les lleva los negocios. Con la revolución de julio la burguesía realiza sus fines (Marx).

El ámbito en que vive se contrapone por primera vez para el hombre privado al lugar de trabajo. El primero se constituye en el interior. La oficina es su complemento. El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más acuciante cuanto que ni piensa extender sus reflexiones mercantiles a las sociales. Repri-me ambas al configurar su entorno privado. Y así resultan las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo.

Digresión sobre el estilo modernista. La conmoción del interior se lleva a cabo a finales de siglo en el estilo modernista. Según su ideología parece traer consigo la consumación del interior. La transfiguración del alma solitaria se presenta como su meta. Su teoría es el individualismo. En Vandervelde la casa aparece como expresión de la personalidad. Para esa casa el ornamento es como la firma para un cuadro. Pero en esta ideología no llega a expresarse la significación real del estilo modernista. Representa la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Se expresa en el lenguaje de los mediums, en las flores como símbolo de la naturaleza desnuda, vegetal que se opone a un mundo en torno armado técnicamente. Los nuevos elementos de la construcción en hierro, las formas de las vigas, ocupan al estilo modernista. En el ornamento se esfuerza por recuperar esas formas para el arte. El cemento le ofrece perspectivas de posibilidades nuevas de configuración plástica en la arquitectura. Por este tiempo se traslada a la oficina el verdadero punto de gravedad del espacio en que se vive. El otro, vaciado de realidad, dispone un sitio en la casa propia. El resultado final del estilo modernista es éste: la tentativa del

individuo por rivalizar sobre la base de su interioridad con la técnica le lleva a su hundimiento.

Je crois... à mon âme: la Chose.

LÉON DUBEL: *Oeuvres* (Paris, 1929).

El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles.

El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas. Tanto la «Filosofía del mobiliario» como sus cuentos de detectives acreditan a Poe como el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas detectivescas no son ni aristócratas ni «apaches», sino burgueses, gentes privadas.

V. BAUDELAIRE O LAS CALLES DE PARIS

Tout pour moi devient Allégorie.

BAUDELAIRE: *Le Cygne.*

El ingenio de Baudelaire, que se alimenta de la melancolía, es alegórico. En Baudelaire París se hace por vez primera tema de poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del «flâneur», cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El «flâneur» está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos le ha dominado. En ninguna de las dos se encuentra como en su casa. Busca asilo en la multitud. En Engels y en Poe encontramos contribuciones tempranas a la fisonomía de la multitud. Esta es el velo a través del cual la ciudad habitual le hace al «flâneur» guiños de fantasmagoría. Tan pronto es paisaje como estancia. Uno y otra edifican el bazar que hace que el callejeo sea útil para la venta de las mercancías. El bazar es el último golpe del «flâneur».

En el «flâneur» la inteligencia se dirige al mercado. Esta piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va a encontrar un comprador. En ese estadio intermedio, en el que todavía tiene mecenas, pero empezando ya a familiarizarse con el mercado, aparece como bohemia. A lo indeciso de su posición económica corresponde la indecisión de su función política. Esta se hace palpable en los conspiradores profesionales que pertenecen por entero a la bohemia. Su campo inicial de trabajo es el ejército, más tarde lo será la pequeña burguesía y en ocasiones el proletariado. En los jefes de este último ve este grupo a sus enemigos. El *Manifiesto Comunista* acaba con su existencia política. La poesía de Baudelaire

saca su fuerza del pathos rebelde de ese grupo. Se pone del lado del asocial. Su única comunidad sexual la realiza con una puta.

Facilis descensus Averni.

VIRGILIO: *Eneida.*

Es singular en la poesía de Baudelaire que las imágenes de la mujer y de la muerte se compenentren en una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad sumergida y más submarina que subterránea. Los elementos tónicos de la ciudad —su formación topográfica, el viejo y abandonado lecho del Sena— han dejado en él huella. Sin embargo en Baudelaire, en sus «idilios funerarios» con la ciudad es decisivo un substrato social: el moderno. Lo moderno es un acento capital de su poesía. Con el «spleen» hace pedazos el ideal (*Spleen et idéal*). Pero lo moderno cita siempre la protohistoria. Lo cual sucede por medio de la ambigüedad propia de las circunstancias y los productos de esa época. La ambigüedad es la manifestación alegórica de la dialéctica, la ley de la dialéctica parada. Esta detención es utopía y la imagen dialéctica es, por tanto, una quimera. Es una imagen que expone la mercancía por antonomasia: en cuanto fetiche. Imagen que expone los pasajes que son casas a la vez que astros. Imagen que expone la prostituta que es a la vez vendedora y mercancía.

Je voyage pour connaître ma géographie.

Anotaciones de un loco (París, 1907).

El último poema de *Les Fleurs du mal*: *Le Voyage*. «O mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre.» El último viaje del «flâneur»: la muerte. Su meta: lo nuevo.

«*Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau.*» Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de ese halo intransferible de las imágenes que produce el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la consciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, en el halo de lo-siempre-otra-vez-igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia de la cultura» en la que la burguesía paladea su falsa consciencia. El arte, que empieza a dudar de su cometido y deja de ser «inséparable de l'utilité» (Baudelaire), tiene que hacer de lo nuevo su máximo valor. Su *arbiter rerum novarum* es el snob. El snob es al arte lo que el dandy a la moda.

En el siglo diecisiete el canon de las imágenes dialécticas es la alegoría; en el siglo diecinueve lo es la «nouveau». Los periódicos están de lado de los «magasins de nouveauté». La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, que es donde surge la especulación alcista. Los inconformistas se rebelan contra un arte entregado al mercado. Se agrupan en torno al estandarte del arte por el arte. De esta consigna resulta la concepción de una obra artística total que intenta impermeabilizar el arte frente al desarrollo de la técnica. La consagración con la que lo celebra es el contrapeso de la dispersión que transfigura a la mercancía. Ambas hacen abstracción de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la seducción de Wagner.

VI. HAUSSMANN O LAS BARRICADAS

*J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard;
J'ai l'amour du printemps en fleurs: femmes et roses.*

BARON HAUSSMANN: *Confession d'un lion devenu vieux.*

El ideal urbanístico de Haussmann eran las vistas en perspectivas a través de largas series de calles. Lo cual corresponde a la inclinación, que advertimos una y otra vez en el siglo diecinueve, de ennoblecer necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas. Las instituciones del señorío mundano y espiritual de la burguesía encuentran su apoteosis en el marco de las arterias urbanas. Estas quedaban tapadas con una lona hasta su terminación y se las descubría como a un monumento.

La eficacia de Haussmann se ensamblaba en el idealismo napoleónico. Este favorece al capital financiero. París vive entonces un florecimiento de la especulación. El juego en la bolsa desplaza las formas del juego de azar heredadas de la sociedad feudal. A las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el «flâneur», corresponden las fantasmagorías del tiempo de las cuales se deja llevar el jugador. El juego transforma el tiempo en un estupefaciente. Lafargue explica el juego como una copia en pequeño de los misterios de la coyuntura. Las expropiaciones de Haussmann dan vida a una especulación engañosa. Las sentencias de la Corte de Casación, inspirada ésta por la oposición burguesa y orleanista, aumentan el riesgo financiero de la empresa de Haussmann. Este intenta apoyar su dictadura colocando a París en un régimen de excepción. En 1864 expresa en un discurso en la Cámara su odio contra la desarraigada población de la gran ciu-

dad. Pero ésta se multiplica precisamente por sus empresas. La subida de los precios de alquiler empuja al proletariado a los arrabales. Los barrios de París pierden su propia fisonomía. Surge el cinturón rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artiste démolisseur». Se siente llamado a realizar su obra y lo subraya en sus memorias. Así aliena a los parisinos de su ciudad. Ya no se sienten en ella en casa. Comienzan a ser conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad. *Paris*, la obra monumental de Maxime Du Camp, debe su nacimiento a esa consciencia. Las *Jérémiades d'un Haussmannisé* le dan la forma de una lamentación bíblica.

La verdadera finalidad de los trabajos haussmannianos era asegurar la ciudad contra la guerra civil. Quería imposibilitar en cualquier futuro el levantamiento de barricadas en París. Con esta intención introdujo Luis Felipe el entarugado. Y sin embargo las barricadas desempeñaron un papel en la revolución de febrero. Engels se ocupa de la técnica de la lucha en barricadas. Haussmann quiere impedirle de dos maneras. La anchura de las calles hará imposible su edificación y calles nuevas establecerán el camino más corto entre los cuarteles y los barrios obreros. Los contemporáneos bautizan la empresa: «L'embellissement stratégique».

*Fais voir, en déjouant la ruse,
O République, à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.*

(Canción obrera de hacia 1850)

En la Comuna resucitan de nuevo las barricadas. Son más fuertes y están más seguras que nunca. Se alargan sobre los bulevares y a menudo alcanzan la altura del primer piso. Cubren las trincheras que se ocultan tras ellas. Igual que el *Manifiesto Comunista* termina con la época de los conspiradores profesionales, la Comuna aca-

ba con la fantasmagoría que domina la libertad del proletariado. Gracias a ella se disipa la apariencia de que la revolución proletaria tenga por cometido consumir mano a mano con la burguesía la obra de 1789. Esta ilusión domina el tiempo que va desde 1831 hasta 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía jamás participó de este error. Su lucha en contra de los derechos sociales del proletariado empieza ya en la gran revolución y coincide con el movimiento filantrópico que la disimula y que conoce bajo Napoleón III su desarrollo más importante. Entonces surge la obra monumental de semejante orientación: *Ouvriers européens* de Le Play. La filantropía ha tomado actitudes encubiertas; la burguesía en cambio ha endosado siempre abiertamente la lucha de clases. En 1831 reconoce en el *Journal des Débats*: «Cada fabricante vive en su fábrica como el propietario de una plantación entre sus esclavos.» La desgracia de los antiguos levantamientos obreros es que ninguna teoría revolucionaria les señala el camino; cae del otro lado la condición de la fuerza y del entusiasmo con que se acomete el establecimiento de una sociedad nueva. Ese entusiasmo, que alcanza su punto culminante en la Comuna, gana a veces para los obreros los mejores elementos de la burguesía, pero a la postre les lleva a sumeterse a los peores. Rimbaud y Courbet profesan la Comuna. El incendio de París es la digna conclusión de la obra de destrucción de Haussmann.

Mi buen padre estuvo en París.

KARL GUTZROW: *Cartas desde París* (1842)

Balzac fue el primero que habló de las ruinas de la burguesía. Pero es el surrealismo el que primero ha abierto sobre ellas una perspectiva. El desarrollo de las fuerzas de producción hizo que se derrumbaran los símbolos op-tativos del siglo pasado antes de que se desmoronasen los

monumentos que los representaban. En el siglo diecinueve ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciséis las ciencias se liberaron de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía. Pero vacilan en el umbral. Los pasajes y los interiores, los panoramas y los pabellones de las exposiciones proceden de esta época. Son residuos de un mundo imaginario. Valorar en la vigilia estos elementos de ensueño es un ejercicio escolar del pensamiento dialéctico. Por eso el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar histórico. Cada época no sólo sueña la siguiente, sino que soñadoramente apremia su despertar. Lleva en sí misma su final y lo despliega —según Hegel— con argucia. Antes de que se desmoronen empezamos a reconocer como ruinas los monumentos de la burguesía en las conmociones de la economía mercantil.

Este libro
se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos
de Unigraf, S. L.,
Móstoles, Madrid, España,
en el mes de mayo de 1999