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 Scheerbart 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 antiquísima 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 Scheerbart, 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 Toussenel. 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 trabajadores, 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. Moviliza 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 apoteosis 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* [*Catecismo 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 demoledor». 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 *Jeremíadas 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 París*], 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.