

## Lectura de Balzac

*A Gretel*

Cuando el campesino viene a la ciudad, para él todo dice: cerrado. Las imponentes puertas, las ventanas con persianas, las innumerables personas que no conoce y a las que no puede hablar so pena de ridiculez, incluso los comercios con mercancías carísimas le rechazan. Un áspero relato de Maupassant se ensaña con la humillación de un suboficial que en un medio desconocido confunde un respetable círculo familiar con un burdel: a esto, a lo misterioso y fascinantemente prohibido, se parece a los ojos del recién llegado todo lo cerrado. La distinción sociológica de Cooley\* entre grupos primarios y secundarios según si hay o no relaciones cara a cara llega a sentirla dolorosamente en carne propia quien es abruptamente lanzado de unos a otros. Literariamente, Balzac fue probablemente el primero de tales *paysans de Paris* y mantuvo su porte cuando se puso perfectamente al corriente. Pero al mismo tiempo en él se encarnaban las fuerzas productivas de la burguesía en el umbral del altocapitalismo. A la exclusión reacciona como ingenio inventivo: muy bien, me imaginaré lo que sucede al otro lado, y el mundo se enterará de algo entonces. El rencor del provinciano que, en su ultrajada ignorancia, se obsesiona con lo que, según su imaginación, sucede incluso en aquellos círculos más elevados, allí donde menos se espera, se convierte en el motor de la fantasía exacta. A veces aflora el romanticismo barato con cuyo negocio comercial formó Balzac compañía en su primera época; a veces la ironía pueril de frases del tipo:

---

\* Charles Horton Cooley (1864-1929): sociólogo estadounidense, representante de la escuela psicologista que pone esencialmente el acento en las relaciones interpersonales en el seno de los grupos sociales. [N. del T.]

cada vez que uno pasa un viernes, hacia las once de la mañana, por delante de la casa del número 37 de la calle Miromesnil y los postigos verdes del primer piso aún no están abiertos, puede estarse seguro de que la noche anterior allí tuvo lugar una orgía. Pero a veces las fantasías compensatorias del ignorante del mundo aciertan con ese mundo con más exactitud que el realista que en él se apreciaba. La misma alienación que le motivaba a escribir, como si cada frase de la industriosa pluma tendiera un puente a lo desconocido, es la esencia secreta que él quería adivinar. Lo que separa a los hombres entre sí y los aleja del escritor mantiene también en marcha el movimiento de la sociedad, cuyo ritmo imitan las novelas de Balzac. El destino aventurero e inverosímil de Lucien de Rubempré\* lo echan a rodar los cambios técnicos, descritos con conocimiento de causa, en los procedimientos de impresión y en el papel que posibilitaron la literatura como producción de masas; el primo Pons\*\*, el coleccionista, está también pasado de moda porque como compositor se ha quedado rezagado con respecto a los progresos por así decir industriales de la técnica de instrumentación. Tales intuiciones de Balzac valen lo que pesan en investigación porque derivan de y a la vez reconstruyen un concepto del asunto que la investigación, en su ceguera, se esfuerza por eliminar. De su visión intelectual se desprende que en el altocapitalismo los hombres, según la expresión posterior de Marx, son máscaras de personajes. La reificación irradia en el frescor de la mañana, en los relucientes colores del origen, más espantosamente que la crítica de la economía política en pleno mediodía. Al agente de una funeraria en 1845 que parece el genio de la muerte no lo ha superado ninguna sátira del americanismo cien años después, ni siquiera la de Evelyn Waugh\*\*\*. La desilusión, que dio nombre a una de sus más grandes novelas y a un género literario, es la experiencia de la falta de coincidencia entre los hombres y su función social. El carácter de totalidad de la sociedad, que antes pensaron teóricamente la economía clásica y la fi-

---

\* Lucien de Rubempré: protagonista de la novela *Ilusiones perdidas*, escrita por Balzac entre 1835 y 1843. [N. del T.]

\*\* Balzac escribió *El primo Pons* en 1846-1847. [N. del T.]

\*\*\* Evelyn Arthur St. John Waugh (1903-1966): novelista inglés. Tras una primera etapa de desenfadado humor, la Segunda Guerra Mundial, durante la que participó en la lucha de los partisanos yugoslavos, le inspiró nostalgia (*Retorno a Brideshead*), la sátira del americanismo (*Los seres queridos*) y la oposición entre la civilización y la barbarie (*Oficiales y caballeros*). [N. del T.]

lososofía hegeliana, él lo hizo descender fulminantemente, por medio de la cita, del cielo de las ideas a la evidencia sensible. De ningún modo resulta esa totalidad meramente extensiva, la fisiología de la vida entera en sus diferentes apartados que el programa de la *Comédie humaine* pretendía constituir. Se hace intensiva como conjunto de funciones. En ella se desencadena el dinamismo de que la sociedad únicamente se reproduce como total, por medio del sistema, y que para ello necesita del último hombre como cliente. Esta perspectiva probablemente parezca recortada, demasiado inmediata, como siempre que el arte se atreve a conjurar intuitivamente la sociedad devenida abstracta. Pero las vilezas individuales con que visiblemente se disputan la plusvalía invisiblemente ya apropiada permiten que la ignominia aflore tan plásticamente como por lo demás únicamente podría conseguirse a través de las mediaciones del concepto. En sus maniobras para conseguir una herencia, la *Présidente* recurre al picapleitos y a la *concierge*\*: la igualdad se realiza en la medida en que el falso todo unce a su culpa a todas las clases. Incluso la escalera de servicio, ante la que el gusto literario lo mismo que el conocimiento mundano arrugan la nariz, tiene su verdad: únicamente en los márgenes se descubre lo que sucede en las cloacas de la sociedad, el submundo de su esfera de producción, y de donde en una fase posterior surgieron las atrocidades totalitarias. La época de Balzac fue propicia a tal verdad excéntrica, una acumulación primitiva<sup>1</sup>, una anticuada barbarie de conquistadores en medio de la revolución industrial francesa de principios del siglo XIX. Sin duda, la apropiación del trabajo ajeno casi nunca se efectúa puramente según las leyes del mercado. La injusticia inherente a esas mismas leyes se multiplica en cada acto aislado, un beneficio suplementario de culpa. Los versados pueden declarar a Balzac culpable de la mala psicología de las películas. La hay bastante buena en él. Esa *concierge* no es un monstruo sin más, sino que era lo que sus conciudadanos llaman una buena persona antes de ser presa de su *social disease*, la codicia. Igualmente, Balzac sabe que el conocimiento —el asunto— va más allá del mero motivo del provecho, que la fuerza productiva rebasa las relaciones de producción; sabe también que la in-

---

\* La «*présidente*» [«presidenta»] y la «*concierge*» [«portera»]: personajes de *El primo Pons*. [N. del T.]

<sup>1</sup> Cfr. Georg LUKÁCS, *Balzac und der französische Realismus*, Berlín 1953, p. 59 [ed. esp.: *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1965, p. 45].

dividuaación burguesa en cuanto proliferación de rasgos idiosincrásicos destruye al mismo tiempo a los individuos, glotones inveterados o avaros; barrunta lo maternal como secreto de la amistad; tiene el instinto de que al noble la mínima debilidad lo lleva a la ruina, tal como Pons entra en la maquinaria del hundimiento por su *gourmandise*. La Madame de Nuncigen\* que ante terceros se refiere a una aristócrata por el nombre de pila para provocar la apariencia de que la trata podría ser de Proust. Pero cuando Balzac confiere realmente a sus personajes rasgos de marionetas, éstos se legitiman más allá de la esfera psicológica. En el *tableau économique* de la sociedad, las personas se comportan como las marionetas en el modelo mecánico del castillo de Hellbrunn\*\*. No por nada muchas de las caricaturas de Daumier se parecen a Polichinela. En el mismo espíritu, las historias de Balzac demuestran la imposibilidad social de la buena educación y la integridad. Con risa sardónica dicen: quien no sea un delincuente, debe arruinarse; a veces lo gritan. Por eso la luz de lo humano cae sobre proscritos, la puta capaz de una gran pasión y del autosacrificio, el galeote y asesino que obra como altruista desinteresado. Porque el Balzac psicólogo sospecha que los burgueses son delincuentes; porque todos los que, desconocidos e impenetrables, deambulan por las calles, parece como si hubieran cometido el pecado original de toda la sociedad: por eso para él las personas son los delincuentes y excluidos. Eso quizá explica que él descubriera para la literatura la homosexualidad, a la que está dedicada la novela corta *Sarrasine*\*\*\* y sobre la que basa su concepción de Vautrin\*\*\*\*. A la vista de la irresistible ascensión del principio de intercambio, él quizá soñara en el reprobado, de antemano sin esperanza,

---

\* Madame de Nuncigen: protagonista de la novela de Balzac *La casa Nuncigen* (1837). [N. del T.]

\*\* Adorno se refiere al pueblo reproducido en miniatura en los jardines del castillo de Hellbrunn (Salzburgo). [N. del T.]

\*\*\* *Sarrasine*: novela escrita por Balzac en 1830. [N. del T.]

\*\*\*\* Vautrin: personaje recurrente en la *Comedia humana*, donde aparece en tres novelas (*Papá Goriot*, *Ilusiones perdidas* y *Esplendores y miserias de las cortesanas*), así como en la obra de teatro que lleva su nombre (estrenada en 1840). Representa el mal encarnado, el ángel caído que lucha contra la sociedad por la intermediación de los jóvenes a los que ama (primero Rastignac, luego Rubempré) y trata de modelar maquiavélicamente. Finalmente, tras muchos avatares, termina como representante del orden social. [N. del T.]

como la forma incólume del amor: a quien cree capaz de éste es al falso canónigo\* que, como jefe de los bandidos, ha renunciado al intercambio de equivalentes.

Balzac profesó un amor especial a los alemanes, a Jean Paul, a Beethoven; se lo devolvieron Richard Wagner y Schönberg. A pesar de la tendencia visual, en general su obra tiene algo de musical. Si, por su propensión a las grandes situaciones, por los apasionados ascensos y caídas, por la desordenada abundancia de vida, mucho sinfonismo del siglo XIX y comienzos del XX recuerda a novelas, a la inversa las de Balzac, arquetipos del género, son musicales por lo fluido, por la forma en que las figuras emergen y vuelven a ser engullidas, por la presentación y transformación de personajes que se mueven en un escenario onírico. Si la música novelesca parece repetir su movimiento en la cabeza como en la oscuridad, amortiguada frente a los contornos de la objetualidad, la cabeza le zumba a quien, tenso ante la continuación, vuelve las páginas de Balzac, como si todas las descripciones y acciones de éstas fueran el pretexto para el salvaje y abigarrado caudal sonoro de que se ve inundada. Brindan lo que al niño le prometían las líneas de las flautas, los clarinetes, las trompas y los timbales antes de que él supiera leer correctamente la partitura. Si la música es la repetición en el espacio interior del mundo desobjetualizado, entonces el espacio interior proyectado hacia fuera como mundo de las novelas de Balzac es la retransposición de la música dentro del caleidoscopio. De su descripción del músico Schmukke\*\* se puede también inferir, pues, de qué clase era su germanofilia. Es de la misma esencia que el efecto del romanticismo alemán en Francia, desde el *Cazador furtivo* y Schumann hasta el antirracionalismo del siglo XX. Sin embargo, en el laberinto de las frases de Balzac, frente al terror latino de la *clarté* la oscuridad alemana no únicamente encarna la misma cantidad de utopía que de Ilustración, a la inversa, reprimieron los alemanes. Además, Balzac quizá apuntara a la constelación de lo ctónico y la humanidad. Pues la humanidad es la rememoración de la naturaleza en el hombre. Él la persigue hasta allí donde la inmediatez se oculta del complejo funcional

---

\* Personaje de *Ilusiones perdidas*. [N. del T.]

\*\* Schmukke (no Schmukke): amigo fraternal de Sylvain Pons en *El primo Pons*. [N. del T.]

de la sociedad y fracasa ante éste. Pero igualmente arcaica es también la fuerza poética que en él da lugar al macabro *scherzo* de la modernidad. El hombre total, el sujeto trascendental por así decir que tras de la prosa de Balzac se erige como creador, el de una sociedad convertida por embrujo en segunda naturaleza, tiene una afinidad electiva con el yo mítico de la gran filosofía alemana y la música a ésta correspondiente, el cual extrae de sí mismo todo lo que es. Si bien se la califica de lo humano por la fuerza de identificación originaria con lo otro como lo cual ella se sabe a sí misma, al mismo tiempo tal subjetividad nunca deja de ser inhumana en el acto de violencia que ejerce sobre ello para someterlo a su voluntad. Balzac arremete contra el mundo de tanto más cerca cuanto más se aleja de él creándolo. La anécdota según la cual en los días de la Revolución de Marzo\* volvió la espalda a los acontecimientos políticos y se fue a su escritorio con las palabras «Volvamos a la realidad» lo describe fielmente aunque fuera inventada. Su gesto es el del Beethoven tardío, que en camisa, tarareándolas furioso, pintó en la pared de su habitación notas de su *Cuarteto en do sostenido menor* agrandadas hasta lo gigantesco. Como en la paranoia, rabia y amor se imbrican. No de otro modo juegan los espíritus elementales sus malas pasadas a los humanos y ayudan a los pobres.

A Freud no se le escapó que el paranoico tiene un sistema lo mismo que los filósofos. Todo está conectado, todo se rige por las relaciones, todo sirve a un secreto y siniestro fin. Pero lo que va madurando en la sociedad real de la que Balzac habla a veces, como aquellas condesas que dicen «*bien, bien*» porque hablan un francés fluido, no es en absoluto diferente. Se forma un sistema de dependencias y comunicaciones universales. Los consumidores están al servicio de la producción. Si no pueden pagar las mercancías, el capital entra en la crisis que los aniquila. El sistema de crédito encadena el destino de uno al del otro, lo sepan ellos o no. El todo amenaza con la destrucción a los que lo componen reproduciéndolos, y en tanto su superficie no es todavía totalmente estanca, deja entrever ese potencial. En los lugares más inesperados de la *Comédie humaine* reaparecen como transeúntes un montón de personajes familiares, los Gobseck, Rastignac y Vautrin,

---

\* «Revolución de Marzo»: de 1848. [N. del T.]

en constelaciones que únicamente el delirio combinatorio puede imaginar, sólo el *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la Comédie humaine* ordenar. Pero las ideas fijas que por todas partes creen ver las mismas fuerzas en acción producen cortocircuitos en los que por un instante todo el proceso se ilumina. Por eso al alejamiento del sujeto con respecto a la realidad la obsesión con ésta lo transmuta en proximidad excéntrica.

Balzac, que simpatizaba con la Restauración, percibe en el industrialismo temprano síntomas que no se suelen adscribir más que a la fase de degeneración. En las *Illusions perdues* anticipa el ataque de Karl Kraus a la prensa; éste lo invocó. A los que peor trata es precisamente a los periodistas restauracionistas; la contradicción entre su ideología y el medio *a priori* democrático los obliga al cinismo. Tales situaciones objetivas no se avienen con la opinión de Balzac. Los conflictos en el nuevo modo de producción que se impone son tan intensos como su fantasía y se continúan en la estructura de sus obras. En Balzac el aspecto romántico y el realista se funden históricamente. Los financieros, pioneros de una industria aún no establecida, son aventureros épicos, cuyas categorías el escritor, todavía nacido en el siglo XVIII, mantiene incólumes en el XIX. Sobre el fondo de un orden preburgués que pese a las sacudidas resiste, la racionalidad relajada adquiere algo de irracional que equivale al contexto de culpa universal que esa *ratio* sigue siendo; en sus primeras razzias prelude la irracionalidad de su fase tardía. Las normas del *homo oeconomicus* aún no se han convertido en los modos estandarizados de comportamiento humano; la caza del beneficio todavía se parece a la sed de sangre de predadores no domesticados, el todo al implacablemente ciego encadenamiento del destino. En Balzac la *invisible hand* de Adam Smith se convierte en la mano negra sobre el muro del cementerio. Lo que asustó tanto a la especulación de Hegel en la *Filosofía del derecho* como al positivista Comte, las tendencias explosivas de un sistema que reprime las estructuras de raíz natural, en la arrebatada contemplación de Balzac arde como naturaleza caótica. Su épica se embriaga con lo que los teóricos hallaron tan insoportable que Hegel apeló al Estado como árbitro y Comte a la sociología. Balzac no ha menester ni del uno ni de la otra, porque en él la obra de arte misma aparece como una instancia que con amplio gesto abarca las fuerzas centrífugas de la sociedad.

La novela balzaquiana vive de la tensión entre lo pasional en los hombres y una concepción del mundo que, en cuanto estorbo para la actividad, tiende a no tolerar ya la pasión. Bajo las prohibiciones y renunciaciones a las que entonces como ahora están sometidas, las pasiones se intensifican hasta el frenesí. Si no se consuman, al mismo tiempo se deforman, y si son insaciables, se convierten en peculiaridades llenas de *pathos*. Pero los instintos no desaparecen del todo en los esquemas sociales. Se adhieren a los bienes aún sumamente inaccesibles, sobre todo a los sujetos a un monopolio natural, o bien, como la avaricia, la codicia o el afán de promoción, se ponen al servicio del capitalismo expansivo, el cual, hasta que no está completamente asimilado, necesita de las energías suplementarias de los individuos. La consigna *enrichissez-vous* pone a las figuras de Balzac en danza. Mientras que hasta bien entrado el siglo XX el mundo protoindustrial no vuelva el doble sentido de la palabra bazar, el de las Mil y Una Noches y el del comercio, contra los aún no adaptados a él —el azar quiso que el nombre de uno de los más importantes discípulos de Saint-Simon sonase igual\*—, la gente se atropella ante él como agentes y viajeros extraviados al mismo tiempo, agentes de la plusvalía y donquijotes de una riqueza de cuyo acrecimiento, como feudales sin mucho trabajo, esperan sacar algo, caballeros errantes que embisten contra los molinos de viento de la fortuna, la cual los arroja al suelo según la ley de la tasa media de beneficio. Tan variopinta es la irrupción del horror, tan encantador el desencantamiento del mundo, tanto se puede contar del proceso cuya prosa se cuida de que pronto no haya nada más que contar. Como el lírico de la época, su novelista también ha cortado las flores del mal allí donde en el atlas popular del socialismo se indica «ciénaga del capitalismo». Por más que el aspecto romántico de la obra de Balzac pueda resultar subjetivamente del retraso histórico, de la visión precapitalista de quien vuelve nostálgicamente la vista atrás como víctima de la sociedad liberal y, sin embargo, le gustaría participar de las recompensas de ésta, con todo deriva igualmente de la realidad social y de una concepción realista, que apunta a ésta, de la forma. Balzac no necesita más que describirla con un desmoralizadamente encarni-

---

\* Alusión a Armand Bazard (1791-1832): socialista francés. Fundador de la Carbonería en Francia, fue junto con Enfantin uno de los más importantes propagandistas de las doctrinas de Saint-Simon. [N. del T.]



zado «Así de horrible es el mundo», y las catastróficas protuberancias se convierten en aureolas.

¿Qué lector alemán de Balzac que conscientemente cogiera el original francés no se desesperaría ya por los innumerables vocablos desconocidos por él para diferencias específicas de los objetos, que él tiene que buscar en el diccionario a fin de no perder el hilo de la lectura hasta que finalmente, resignado y avergonzado, se confía a las traducciones? Responsable de esto quizá sea la precisión artesanal del mismo francés, el respeto a los matices del material tanto como de la elaboración, en lo cual tanta cultura se sedimenta. Pero Balzac va más allá. A veces presupone el conocimiento de terminologías totalmente técnicas de campos especializados. Esto forma parte de un contexto más vasto de su obra. A menudo éste arrastra al lector desde las primeras frases de una narración. La precisión simula una proximidad extrema a los asuntos y por tanto presencia física. Balzac ejerce la sugestión de lo concreto. Pero ésta está tan sobrevalorada, que uno no puede transigir con ella ingenuamente, atribuirle a ominosa riqueza de la visión épica. Por el cación. Para ser penetrado por la mirada, el mundo no puede seguir siendo mirado. Sobre el hecho de que el realismo literario se volvió obsoleto porque como representación de la realidad no acertaba con ésta, no se puede citar mejor testimonio que al mismo Brecht que luego se metió en la camisa de fuerza del realismo como si fuera un disfraz. Él vio que el *ens realissimum* son procesos, no hechos inmediatos, y que no se los puede copiar: «La situación se hace tan complicada porque una simple “reproducción de la realidad” dice menos que nunca sobre la realidad. Una fotografía de las fábricas Krupp o AEG no informa de casi nada sobre estas empresas. La auténtica realidad se ha ido deslizando hasta convertirse en la funcional. La reificación de las relaciones humanas, en consecuencia la fábrica por ejemplo, ya no las restituye»<sup>2</sup>. En la época de Balzac eso aún no se podía reconocer. Él reconstruye el mundo desde las sospechas del *outsider*. Para lo cual necesita, reactivamente, la seguridad permanente de que es así y no de otro modo. La concreción sustituye a esa experiencia real que no meramente falta, de modo

---

<sup>2</sup> Bertolt BRECHT, *Dreigroschenbuch*, Frankfurt am Main 1960, pp. 93 s.

casi inevitable, a los grandes escritores de la era industrial, sino que resulta inconmensurable con el propio concepto de ésta. La excentricidad de Balzac arroja luz sobre un rasgo de la prosa del siglo XIX en su conjunto desde Goethe. El realismo, por el cual también se dejan llevar algunos propensos al idealismo, no es primario, sino derivado: el realismo por pérdida de la realidad. La épica que ya no domina lo objetual que trata de proteger está obligada por su actitud al exceso, a describir el mundo con minuciosidad exagerada, precisamente porque éste se ha hecho ajeno, ya no se puede tocar con los dedos. Esa objetualidad más moderna, que luego en obras como el *Ventre de Paris* de Zola se llevó a la disolución del tiempo y la acción, una conclusión muy moderna, contiene ya en el modo de proceder de Stifter, incluso en las fórmulas lingüísticas del Goethe tardío, un núcleo patógeno, el eufemismo. Análogamente, los dibujos de los esquizofrénicos no trazan un mundo fantástico a partir de la consciencia aislada. Más bien garabatean los detalles de los objetos perdidos con una exactitud que expresa la pérdida misma. Esa, no la semejanza impecable con las cosas, es la verdadera del concretismo literario. En el lenguaje de la psiquiatría analítica sería un fenómeno de restitución. Por eso es tan insensato asimilar los principios estilísticos realistas de la literatura con –según el cliché del bloque del este– una relación sana, no decadente, con la realidad. Esta relación sería normal, tomada enfáticamente la palabra, cuando el sujeto literario exorcizara el horror social rompiendo la fachada endurecida y por tanto alienada de la empiría.

Marx apoya en Balzac una observación sobre la función capitalista del dinero en oposición al antiguo acaparamiento: «La exclusión del dinero de la circulación sería precisamente lo contrario de su utilización como capital, y la acumulación de mercancías en el sentido del atesoramiento sería una pura tontería. Así, en Balzac, que tan profundamente había estudiado todos los matices de la avaricia, el viejo usurero Gobseck chochea ya cuando comienza a formar un tesoro de mercancías acumuladas»<sup>3</sup>. Pero el camino que lleva a Balzac a esa «profunda comprensión de las condiciones reales» que Marx le reconoce

---

<sup>3</sup> Karl MARX, *Das Kapital*, Primer volumen, Libro I, «El proceso de producción del capital», Berlín 1957, p. 618 [ed. esp.: *El capital. Crítica de la economía política*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, vol. I, p. 497].

en otro lugar<sup>4</sup> discurre en la dirección opuesta al análisis económico. Como a un niño, le fascinan la espantosa imagen y las tonterías del usurero. El emblema de éste es el tesoro del que infantilmente se rodea. Sólo históricamente se ha convertido en una tontería, el rudimento precapitalista en el corazón del filibustero de la circulación. Es esta clase de fisionomía, de literatura no teóricamente orientada, la que satisface a la teoría dialéctica y capta la tendencia. El hecho de que el arte tome prestadas ciertas tesis de la ciencia, la ilustre, se le adelante para ser alcanzada por ella, no justifica ninguna relación legítima entre el arte y el conocimiento. Sólo deviene conocimiento cuando se entrega sin reservas al trabajo con su material. Pero en Balzac esto consistía en el esfuerzo de una fantasía que no para hasta que sus productos se parecen tanto a sí mismos que se parecen también a la sociedad ante la que se batan en retirada.

Balzac está todavía, o ya, libre de la ilusión burguesa de que el individuo es esencialmente para sí y la sociedad o el medio influye sobre él desde fuera. Sus novelas no representan solamente la supremacía de los intereses sociales, especialmente económicos, sobre la psicología privada, sino también la génesis sociales de los caracteres en sí mismos. Motivan a éstos en primer lugar sus intereses, los de la carrera y la ganancia, el producto híbrido de un *status* jerárquico feudal y una disposición capitalista burguesa. Ahí no se reconoce, sin embargo, la divergencia entre determinación humana y rol social. Los que por la fuerza de sus intereses funcionan con ruedas del engranaje comercial conservan un residuo de propiedades que pierden en la evolución posterior. Los intereses y la psicología de los intereses no van juntos. En Balzac los mismos personajes que en cuanto líderes económicos arruinan a sus competidores tanto por medios económicos como criminales se arruinan a sí mismos cuando les domina el sexo, para el cual los intereses no les dejaban tiempo. El viejo Nuncingen, brutal y sin conciencia, es víctima de la joven-cita Esther, que por sí misma le engaña con todas sus mañas de prostituta y sus mejores fuerzas, porque ella es el ángel que en vano se lanza bajo las ruedas de la fortuna para salvar al amado.

---

<sup>4</sup> Cfr. Karl Marx, *loc. cit.*, Tercer volumen, Libro III, «El proceso de la producción capitalista en su conjunto», p. 60 [ed. esp. cit., vol. III, p. 56].

A Lucien Chardon, que de la noche a la mañana se ha convertido en un periodista de éxito, el duque de Rhétoré trata de ganarlo para la causa del realismo con las palabras: «*Vous vous êtes montré un homme d'esprit, soyez maintenant un homme de bon sens*»\*. Con ello ha codificado la concepción burguesa de la razón y el entendimiento. Es lo contrario de lo que predica Kant. El espíritu –las «ideas»– no guían, no «regulan» el entendimiento, sino que lo estorban. Balzac diagnostica esa salud que tiene un miedo mortal a que alguien pueda ser demasiado listo. A quien domina el espíritu en lugar de dominarlo él como un medio, el asunto le afecta como un fin. Una y otra vez es derrotado, por ejemplo en los gremios, por aquellos a los que les es indiferente, él no hace sino retardarlos. Ellos pueden dedicar su energía intacta a la táctica para conseguir algo. Frente a los éxitos de éstos, el espíritu se convierte en estupidez. La reflexión que no se acomoda a las situaciones, exigencias, necesidades del momento, es decir, la falta de ingenuidad, falla como ingenuidad. El *bon sens* y el *esprit* no meramente no son lo mismo, sino que entre ellos impera una antinomia. Quien tiene *esprit* difícilmente captará bien los *desiderata* del *bon sens*. «Nunca he entendido el lenguaje de los hombres». Pero el *bon sens* está siempre en alerta para rechazar al *esprit* en cuanto tentación a la vana extravagancia. Lo que el psicólogo Lipps\*\* llamaba la estrechez de la consciencia, que no permite a ningún ser humano realizarse en todas sus facetas, más allá del limitado acopio de sus fuerzas libidinosas, hace que uno sólo pueda tener o el uno o el otro. Los que juegan sin verse perniciosamente afectados desprecian a la *anima candida* por idiota. Esa incapacidad de los hombres para elevarse por encima de la situación de sus intereses inmediatos, repleta de objetos de acción, no se debe primariamente a mala voluntad. La mirada que se alza por encima de lo más próximo deja esto tras de sí como algo malo e impedido para funcionar. Hoy en día no faltan estudiantes que temen aprender demasiado sobre la sociedad a través de la teoría: ¿cómo podrán entonces ejercer las profesiones para las que sus estudios les preparan? Caerían en lo que les en-

---

\* «Vos, que habéis demostrado ser un hombre de espíritu, sed ahora un hombre de buen sentido». Cfr. BALZAC: *Un grande hombre de provincias en París*, 2.<sup>a</sup> parte de *Ilusiones perdidas*, en *La comedia humana*, Barcelona, Lorenzan, 1968, vol. XII, p. 232. [N. del T.]

\*\* Theodor Lipps (1851-1914): filósofo alemán que hacía de la psicología la base de su pensamiento lógico, ético y estético. [N. del T.]

canta llamar una esquizofrenia social. Como si la tarea de la consciencia fuera, para facilitarse las cosas, eliminar contradicciones que en absoluto tienen lugar en la consciencia sino en la realidad. Ésta, en cuanto reproducción de la vida, plantea legítimas demandas a los individuos, de igual modo que, por la misma reproducción, constituye una amenaza mortal para ella misma y para todos. Al entendimiento preocupado por su propia conservación demasiada razón le resulta perjudicial. A la inversa, al espíritu que no quiere apartarse de su camino toda concesión al funcionamiento de la praxis dominante no sólo lo contamina, sino que detiene su movimiento, lo atonta.

En aquella carta, desgraciadamente canonizada en la estética marxista, que escribió a Margaret Harkness, Engels celebró en su vejez el realismo de Balzac<sup>5</sup>. La obra de éste la tomó sin duda por más realista de lo que setenta años después parece. Esto debería quitar a la doctrina del realismo socialista algo de la autoridad que fundamenta en el voto de Engels. Es más esencial, sin embargo, hasta qué punto el mismo Engels se desvía de la teoría luego oficial. Cuando prefiere Balzac a «todos los Zolas pasados, presentes y futuros», difícilmente puede haber querido referirse a otra cosa que a esos momentos en que aquél es menos realista que el sucesor de mente científicista, que sus buenas razones tuvo para reemplazar el concepto de realismo por el de naturalismo. Lo mismo que en la historia de la filosofía ningún positivista es lo bastante positivista para su sucesor sino un metafísico, así sucede también en la historia del realismo literario. Pero en el instante en que el naturalismo se consagró a la representación protocolaria de los hechos, el dialéctico se pasó al bando de lo que los naturalistas proscribían ahora como metafísica. Él se rebela contra la ilustración automatizada. A fin de cuentas, la misma verdad histórica no es otra cosa que aquella metafísica que aparece renovándose en la permanente desintegración del realismo. Es precisamente la fidelidad a las fachadas de un procedimiento purificado de las deformaciones balzaquianas lo que, tanto en la industria cultural como en el realismo socialista, armoniza con las intenciones impuestas por las que ni por un segundo se deja distraer la narrativa de

---

<sup>5</sup> Cfr. Engels a Margaret Harkness, Londres, abril de 1888; en Karl MARX y Friedrich ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, Berlín, 1953, pp. 121 ss. [ed. esp.: Carlos Marx y Federico Engels, *Sobre arte y literatura*, Buenos Aires, Revival, 1964, pp. 180 ss.].

Balzac: la planificación se afirma sobre datos desestructurados, pero lo literariamente planeado es la tendencia. Contra ésta, y por tanto contra todo el arte tolerado en el este desde Stalin, dirigen su dardo las frases de Engels. Para él la maestría de Balzac la demuestran precisamente las descripciones que, en contra de sus propias simpatías de clase y prejuicios políticos, desacreditan la tendencia legitimista. El escritor está con el espíritu del mundo porque la fuerza de producción original que gobierna su prosa es colectiva, una con la histórica. Engels llama a esto el máximo triunfo del realismo de Balzac, la «dialéctica revolucionaria en su justicia poética»<sup>6</sup>. Pero este triunfo estaba vinculado al hecho de que la prosa de Balzac no se inclina ante las realidades concretas, sino que las mira de frente hasta que dejan que el horror transparezca. Lukács lo señaló tímidamente<sup>7</sup>. Como éste en seguida repite, para Engels se trata aún menos «de la salvación de la grandeza imperecedera de su» —el de Balzac— «realismo». Su propio concepto no es una norma constante: Balzac la hizo tambalear por mor de la verdad. Aunque el clasicismo hegeliano las vindique, las invariantes también son entonces incompatibles con el espíritu de la dialéctica.

Como medio de circulación, el dinero, el proceso capitalista, afecta y modela a las personas cuyas vidas trata de captar la forma novela. En el espacio vacío entre los sucesos en la bolsa y los cruciales para la economía, de los que aquella se separa temporalmente sea porque descuenta los movimientos de ésta o se autonomiza según su propia dinámica, la vida individual cristaliza en medio de la fungibilidad total y, sin embargo, por su individuación, se ocupa de los asuntos del complejo funcional: ése es el clima en que se mueve la rothschildiana figura del barón de Nuncingen. Pero la esfera de circulación de la que hay que contar aventuras —entonces las acciones subían y bajaban como los flujos sonoros de la ópera— distorsiona al mismo tiempo la economía, con la que el escritor Balzac estaba tan apasionadamente comprometido como lo había estado el joven Balzac *homme d'affaires*. La inadecuación de su realismo deriva en último término del hecho de

---

<sup>6</sup> Engels a Laura Lafargue, 13-12-1883; en *Correspondance Friedrich Engels a Paul et Laura Lafargue*, París, 1956, p. 154.

<sup>7</sup> Cfr. Georg LUKÁCS, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlín, 1952, p. 65.

que, por mor de la descripción, no rasgó el velo del dinero, algo de lo que apenas era ya capaz. Cuando la fantasía paranoide se hace sofocante, él se aproxima a los que imaginan que la fórmula del destino social que gobierna a los hombres depende de las maquinaciones y conspiraciones de los banqueros y magnates financieros. Balzac es miembro de una larga serie de escritores que desde Sade, en cuya *Justine* la fanfarria balzaquiana se antoja «*insolent comme tous les financiers*»<sup>\*8</sup>, alcanza a Zola y al primer Heinrich Mann. Lo seriamente reaccionario en él no son las opiniones conservadoras, sino su complicidad con la leyenda de la rapacidad del capital. En solidaridad con las víctimas del capitalismo, agranda hasta convertir en monstruos a los ejecutores de la sentencia, los cobradores que presentan el pagaré. Pero, cuando aparecen, los industriales son adscritos, a la manera saintsimoniana, al trabajo productivo. La indignación por la *auri sacra fames* forma parte del eterno arsenal de la apologética burguesa. Distrae: los bárbaros cazadores están meramente repartiéndose el botín. Pero esta apariencia tampoco se puede explicar por la falsa consciencia de Balzac. La relevancia del capital financiero, que anticipa la expansión del sistema, es incomparablemente mucho mayor en el industrialismo temprano que en el tardío, y con ella se corresponden usos como los de los especuladores y usureros. Ahí el novelista tiene donde agarrarse mejor que en la esfera propiamente dicha de la producción. Precisamente porque el mundo burgués no permite que se cuente lo decisivo, agoniza la narrativa. Las deficiencias inmanentes al realismo balzaquiano son ya, potencialmente, el veredicto sobre la novela realista.

Lo que Hegel llamaba el espíritu del mundo, el gran movimiento histórico, fue el ascenso de la burguesía capitalista. Balzac lo pinta como camino de devastación. En sus novelas, los traumas dejados en el orden tradicional por la victoria económica de la *bourgeoisie* profetizan el sombrío futuro que venga en la nueva clase la injusticia que ésta ha heredado de la antigua destronada y transmite. Eso es lo que ha mantenido joven a la *Comédie humaine* a pesar de su envejecimiento. Pero su *élan*, su dinámica, es el nacido con el despegue económico. Confiere al ciclo su aliento sinfónico. Aun la resistencia a la tendencia está

---

\* En francés: «insolente como todos los financieros». [N. del T.]

<sup>8</sup> Marqués de Sade, *Histoire de Justine*, vol. I, en Holanda, 1797, p. 13.

inspirada por ésta. Lo que De Coster\*, que comparte con Balzac no pocos rasgos aunque por supuesto ya estropeados por él al convertirlos en algo indeciblemente afirmativo, añadió a su obra principal como subtítulo, *Un libro alegre pese a la muerte y las lágrimas*, también podría reclamarlo el autor de los *Contes drolatiques\*\**. El progreso del conjunto de la sociedad que atraviesa a la *Comédie humaine* no coincide con la curva de la vida individual. Aún ilumina a las víctimas de todas las intrigas de una manera que hoy en día ya no sería propio ni siquiera de los afortunados, caso de que éstos se extraviasen en una representación cualquiera. El placer púber de leer a Balzac se nutre del hecho de que por encima del sufrimiento de todo lo singular voltea muda como un arco iris la promesa de una justicia global. El fundamento de las dos novelas sobre Rubempré se asienta en la historia del invento de David Séchard. Unos estafadores de provincias lo despojan de los frutos de éste. Pero el invento tiene éxito y, tras todas las catástrofes, el buen hombre, gracias a una herencia, alcanza todavía un modesto bienestar. Ulrich von Hutten, que muere perseguido y sifilítico y proclama su alegría de vivir, es como el prototipo de las figuras de Balzac, extraídas de la prehistoria burguesa cuyos riscos y simas la mirada del novelista reconoce desde la cima.

Lucien de Rubempré comienza como un joven entusiasta con elevadas ambiciones literarias. Balzac quizá dudara de las dotes de quien debuta con sonetos sobre flores y una imitación de las novelas *bestseller* de Walter Scott. Pero es tierno, vulnerable, todo lo que más tarde se llamará distinguido e introvertido. En cualquier caso, tiene bastante talento para crear un nuevo tipo de folletinesca crítica teatral. Se convierte en un *gigolo*, en el cómplice de su salvador, el gran criminal al que acaba por traicionar. Quien trata con el espíritu ingenuamente, sin ensuciarse las manos, es, según las *mores* del mundo que él no ha tenido quien le enseñe, un mimado. Él se niega a la separación de fe-

---

\* Charles de Coster (1827-1879): escritor belga de expresión francesa. Junto a numerosas recopilaciones de leyendas de su tierra, su obra más conocida son *Las aventuras de Uylenspiegel y de Lamme Goedzack en el país de Flandes y en otros lugares* (1868), protagonizadas por el legendario pícaro Till Eulenspiegel (véase *infra* «El curioso realista. Sobre Siegfried Kracauer», nota del traductor de la p. 385). [N. del T.]

\*\* Ed. esp.: *Cuentos libertinos*, Barcelona, Edicomunicación, 1999. [N. del T.]



licidad y trabajo. Incluso en éste y en los esfuerzos que supone, él trata de no mancharse con lo que debe pactar quien quiere hacer carrera. El mercado selecciona con mucha precisión entre lo que le es sospechoso en cuanto autosatisfacción espiritual del intelectual y lo estimado, socialmente útil, a lo cual repugna de corazón el espíritu que lo produce; el sacrificio de éste se recompensa en el intercambio. Quien no está dispuesto a transigir también quiere vivir cómodamente: esto lo deja inerme. La configuración de la pureza y el egoísmo franquea al mundo la entrada en el dominio del extraño al mundo. Puesto que éste se ha negado a prestar el juramento burgués, el mundo tiende a hundirlo por debajo de lo burgués, a degradar al *bohémien* hasta convertirlo en un escritorzuelo venal, parte del lumpen. Él se enloda más fácilmente que los demás sin ni siquiera darse cuenta, y eso sirve al mundo como circunstancia agravante del castigo. Confiadamente, Lucien se deja arrastrar a relaciones de cuyas implicaciones el borracho sólo a medias se percata. Su narcisismo imagina que el amor y el éxito le están reservados a él personalmente, cuando desde el comienzo es empleado meramente como una figura fungible. Su deseo de felicidad, todavía no sofocado y modelado por la adaptación a la realidad, desdén los controles que podrían indicarle que las condiciones para su satisfacción destruyen la de la existencia espiritual: la libertad. Inconscientemente prevalece en él el momento parasitario que desfigura a todo espíritu: de lo que los burgueses llaman idealismo hay sólo un paso a la esclavitud salarial de quien, aunque sea a justo título, se considera demasiado bueno para ganarse la vida con un trabajo burgués y ciegamente se hace dependiente de lo mismo que le espanta. Incluso la frontera entre lo que le está permitido y la traición se le desdibuja: su consciencia únicamente se refuerza en los manejos que él considera indignos de sí. Lucien es incapaz de distinguir entre los entusiastas amoríos con Coralie y la corrupción. Pero el ingenuo se precipita demasiado abierta y bruscamente como para poder salir bien parado; el atajo es vengado como un crimen, porque por así decir reconoce inocentemente lo que se oculta en la jungla de la equivalencia burguesa. Al talento que, en lugar de formarse tranquilamente, se lanza de cabeza al río del mundo le espera la soga de cáñamo. Pero Antonio se ha convertido en el cínico moralista Vautrin. Éste ilustra al joven fracasado, que no sólo ha tenido que perder sus ilusiones, sino convertirse en el abominable ser sobre el que las ilusiones le habían engañado.

Entre los hallazgos del Balzac literato se cuenta la no identidad entre lo escrito y el que lo escribe. La crítica de ésta ha sido desde Kierkegaard uno de los motivos determinantes del existencialismo. Balzac está por encima de eso. Él no instituye al escritor como criterio de lo escrito. Su ingenio está demasiado impregnado de artesanía, el escritor sabe demasiado bien que la escritura no se agota en la pura expresión de un yo supuestamente inmediato, para que anacrónicamente confunda al escritor con la pitia, cuya voz únicamente resuena por inspiración de la propia hondura. Este católico estaba tan libre del moho de una concepción ideológica de esa clase —la misma que luego sirvió para la caza de literatos— como del prejuicio sexual y de cualquier puritanismo. Concede al pensamiento el lujo de ir más allá de la persona que lo piensa. Sus novelas prefieren adoptar como pauta las palabras de la pequeña volatinera Mignon: dejadme parecerlo hasta que lo sea. Toda la *Comédie humaine* es una enorme fantasmagoría, su metafísica la de la apariencia. En el momento en que París se convierte en la *ville lumière*, es una ciudad de otro planeta. Las condiciones para reconocerla como tal son sociales. Llevan al espíritu muy por encima de la contingencia y la falibilidad de quien se convierte en su poseedor; también la fuerza de producción espiritual se multiplica por efecto de la división del trabajo, algo que los existencialistas ignoran. Cual sea el talento que tenga Lucien, florece héctico en contradicción con lo que él es y con su ideal. Únicamente gracias a lo que a los de sólida posición enfurece como futilidad de los literatos, se convierte realmente en un escritor durante un par de meses. La no identidad con los que lo poseen es la condición del espíritu y su mácula en uno. Proclama que éste solamente en medio de lo existente, de lo que él se despega, representa lo que sería diferente, y que lo profana con meramente representarlo. En la división del trabajo él es el lugarteniente de la utopía y la malvende, la hace equivalente a lo existente. Harto existencial es el espíritu, no demasiado poco.