

P+C

proyecto y ciudad

revista de temas de arquitectura

Juan Calatrava Escobar

Luis Martínez Santa-María

José Calvo López

Francisco Rodríguez Méndez

José-Antonio Flores Soto

Mauro Gil-Fournier Esquerre

Juan-Pedro Sanz Alarcón

José-Francisco García Sánchez

Francisco Martínez González

Grupo El Sol-2010

área de proyectos arquitectónicos  
universidad politécnica de cartagena

10,00€

02

2011



**DIRECTOR**  
JOSÉ LABORDA YNEVA

**SECRETARIO DE REDACCIÓN**  
JOSÉ-FRANCISCO GARCÍA SÁNCHEZ, Universidad Politécnica de Cartagena.

**CONSEJO DE REDACCIÓN**  
PROF. DR. MIGUEL-ÁNGEL BALDELLOU SANTOLARIA, Universidad Politécnica de Madrid.  
PROF. JAUME BLANCAFORT SANSÓ, Universidad Politécnica de Cartagena.  
PROF. DR. MIGUEL CENTELLAS SOLER, Universidad Politécnica de Cartagena.  
PROF. DR. JOSÉ LABORDA YNEVA, Universidad Politécnica de Cartagena.  
PROF. PATRICIA REUS MARTÍNEZ, Universidad Politécnica de Cartagena.  
PROF. DR. DIEGO ROS MACDONNELL, Universidad Politécnica de Cartagena.  
PROF. DRA. ELISA VALERO RAMOS, Universidad de Granada.

**CONSEJO EDITORIAL**  
PROF. DR. JOAQUÍN ARNAU AMO, Universidad Politécnica de Valencia.  
PROF. DR. JUAN-CARLOS ARNUNCI PASTOR, Universidad de Valladolid.  
PROF. DR. JESÚS APARICIO GUIADO, Universidad Politécnica de Madrid.  
PROF. DR. JUAN-ANTONIO CALATRAVA ESCOBAR, Universidad de Granada.  
PROF. DR. JAVIER CENICACELAYA MARIJUAN, Universidad del País Vasco.  
PROF. DR. VICTOR DEUPI, Fairfield University, Connecticut.  
PROF. DR. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
PROF. DR. MARIO DOCCI, Università degli Studi di Roma La Sapienza.  
PROF. DR. JOSÉ-LUIS GARCÍA GRINDA, Universidad Politécnica de Madrid.  
PROF. DR. MANUEL GALLEGO JORRETO, Universidad de La Coruña.  
PROF. DR. JUAN-MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN, Universidad Politécnica de Madrid.  
PROF. DR. JAVIER RIVERA BLANCO, Universidad de Alcalá de Henares.  
PROF. DR. MANUEL-JORGE RODRIGUES DA COSTA, Universidade Técnica de Lisboa.  
PROF. DR. JUAN-LUIS TRILLO DE LEYVA, Universidad de Sevilla.

**REDACCIÓN E INTERCAMBIO**  
Revista Proyecto y Ciudad  
Área de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Cartagena.  
Paseo de Alfonso XIII, 52  
30203 Cartagena-Spain  
e-mail: revista@proyectoyciudad.com  
www.proyectoyciudad.com

**DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN**  
Mairea Libros  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Avenida de Juan de Herrera, 4  
28040 Madrid-Spain  
www.mairea-libros.com

© Área de Proyectos Arquitectónicos, Universidad Politécnica de Cartagena, 2011.  
© Mairea Libros, 2011.  
© De los textos, sus autores, 2011.  
© De las imágenes e ilustraciones, sus autores.

ISSN: 2172-9220  
Depósito Legal: MU-997-2010  
Impresión: Stockcero, S.A.

Maquetación: José-Francisco García Sánchez | Imagen de la cubierta: José Laborda Yneva, Cartagena 02.

«Proyecto y Ciudad» es una revista científica que publica artículos originales y difunde la intención programática y expresiva del Área de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cartagena. Está dedicada a la investigación, análisis y crítica sobre temas relacionados con la Arquitectura, entendida ésta como un acto complejo que reúne pensamiento, reflexión, expresión, proyecto, inserción urbana e historia. Va dirigida preferentemente a la comunidad científica y universitaria, tanto nacional como internacional, así como a todos los profesionales de la Arquitectura. Su periodicidad es anual.

#### **NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES**

La lengua de la revista es el español, aunque pueda también publicar colaboraciones en alemán, francés, inglés, italiano y portugués. Los trabajos se enviarán a la Redacción de la revista: Paseo de Alfonso XIII, 52, 30203 Cartagena, e-mail: revista@proyectoyciudad.com. Deberán ser originales e inéditos y no estar aprobados para su publicación en otra revista. Irán precedidos de una hoja en la que figure el título del trabajo, el nombre del autor o autores, su dirección, teléfono y correo electrónico, así como su situación académica y el nombre de la institución científica a que pertenece. También se hará constar la fecha de envío a la revista.

Los originales se presentarán en soporte informático y en papel A4, por una sola cara a doble espacio. El cuerpo de la letra es 12, fuente Times New Roman. Las páginas y las notas irán numeradas y estas últimas se insertarán en hojas aparte al final del texto. Los trabajos, incluidas las notas, no superarán las 20 páginas ni las 15 ilustraciones, ni serán inferiores a las 15 páginas ni a las 10 ilustraciones. Las ilustraciones se presentarán en soporte informático con resolución mínima de 300 puntos por pulgada y formato JPG color CMYK o blanco y negro. En el texto, las llamadas de las notas a pie de página se indicarán con números volados y sin paréntesis. Se añadirá un breve resumen del contenido del trabajo, con una extensión máxima de 10 líneas, en español e inglés, seguido de las correspondientes palabras clave en ambos idiomas.

Una vez analizados por el Consejo de Redacción, los originales se someterán al dictamen del Consejo Editorial, tras el cual, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación. El resultado será comunicado a los autores y los artículos aceptados entrarán en la lista de espera para su publicación, según el orden de llegada a la revista y el criterio del Consejo de Reacción.

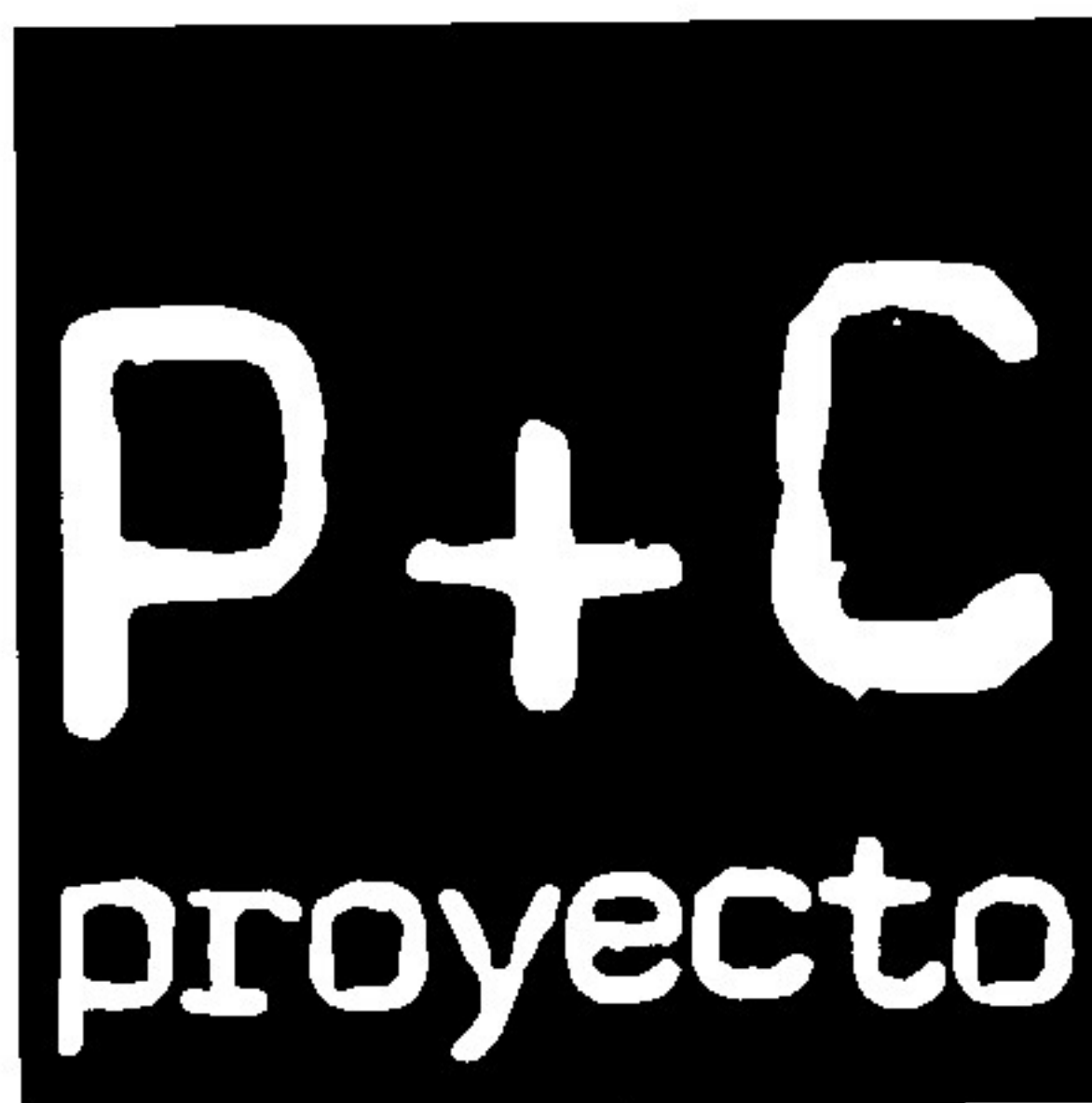
Las opiniones y asertos expresados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. El Área de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cartagena no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los textos originales de la revista «Proyecto y Ciudad», publicados en papel y en soporte informático, son propiedad del Grupo de Investigación editor. Es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and assertions expressed in each article are exclusively the responsibility of its authors. The Department of Architectural Design at the Polytechnic University of Cartagena are not held responsible, in any case of the credibility and authenticity of the papers. The original texts of the «Proyecto y Ciudad» magazine published on paper and in computerized format are property of the Investigation Group. It is necessary to cite any partial or entire reproduction of these texts.

# SUMARIO

artículo	pág.
JUAN CALATRAVA ESCOBAR Balzac urbanista: el espacio parisino en Ferragús	<u>5</u>
LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA Afuera	<u>23</u>
JOSÉ CALVO LÓPEZ Sobre la proporción del orden en Juan Bautista Villalpando	<u>35</u>
FRANCISCO-JAVIER RODRÍGUEZ MÉNDEZ Proyecto para un Instituto de segunda enseñanza en Cartagena	<u>49</u>
JOSÉ-ANTONIO FLORES SOTO Poética de los espacios cotidianos	<u>65</u>
MAURO GIL-FOURNIER ESQUERRA Fenómenos gemelos: hacia una arquitectura del espacio público	<u>79</u>
JUAN-PEDRO SANZ ALARCÓN Contextualización del origen de la vivienda social moderna española	<u>93</u>
JOSÉ-FRANCISCO GARCÍA SÁNCHEZ El paisaje delineado de Dimitris Pikionis, el arquitecto silencioso	<u>105</u>
FRANCISCO MARTÍNEZ GONZÁLEZ Criterios de proyecto y Sistemas de atado en la Edad Moderna	<u>123</u>
GRUPO «EL SOL-2010» El estudiante de Arquitectura	<u>137</u>





**proyecto y ciudad**

revista de temas de arquitectura



# Balzac urbanista: el espacio parisino en Ferragús

Juan Calatrava Escobar

Juan Calatrava Escobar

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada.

Centro de Investigación:

Universidad de Granada.

jcalatra@ugr.es

## RESUMEN

El artículo forma parte de una investigación más amplia sobre las relaciones entre Arquitectura, Ciudad y Literatura, desde el convencimiento de que dichas relaciones son mucho más ricas y complejas de lo que tradicionalmente se venía reconociendo y constituyen un novedoso ámbito de estudio, de gran importancia para la Historia de la arquitectura y el urbanismo. En concreto, se analiza aquí la visión del espacio parisino prehaussmanniano tal y como nos viene desarrollada en Ferragús, una de las novelas que componen la Comédie Humaine de Honoré de Balzac.

*Palabras clave: arquitectura y literatura, París siglo XIX, Balzac, historia urbana, Haussmann.*

## ABSTRACT

The article is part of a wider investigation on the relationship between Architecture, City and Literature, from the conviction that such relationships are far richer and more complex than traditionally was being recognized and constitute a new field of study of great importance to History of architecture and urbanism. Specifically, we analyze here the vision of space as Paris prehaussmanniano comes Ferragus developed in one of the novels that make up the Comedie Humaine of Honoré de Balzac.

*Keyword: architecture and literature, XIX century Paris, Balzac, urban history, Haussmann.*

**P**ara quienes nos dedicamos a la historia de la arquitectura y de la ciudad, el urbanismo, el estudio de los modos de presencia de lo arquitectónico o lo urbano en otros ámbitos de la cultura contemporánea (literatura, artes plásticas, filosofía, etc.) comienza a ser ya, por fortuna, algo frecuente. Con ello se reconoce por fin la pertinencia y la autonomía de las reflexiones de los escritores, artistas o filósofos para el conocimiento de los hechos edilicios o urbanos. Hemos llegado así a comprender que tales reflexiones exteriores pueden no sólo proporcionarnos informaciones concretas de detalle (que, sin embargo, hasta hace bien poco, eran consideradas como secundarias, poco menos que adornos prescindibles, en relación con el discurso «verdadero» de arquitectos o urbanistas),



sino también ofrecernos un terreno privilegiado para la observación de las relaciones entre las especificidades disciplinares y el humus cultural más global en el que se integran y del que no se las puede amputar arbitrariamente. El estudio interdisciplinar de los contactos, coincidencias, paralelismos, encuentros, intersecciones o cruces entre edificios, ciudades y obras literarias, entre escritura y construcción, entre arquitectos / urbanistas y escritores, constituye, sin duda, un laboratorio privilegiado a la hora de comprobar lo intelectualmente fructífera que puede ser la yuxtaposición de saberes o disciplinas que la estructura académica mantiene tenazmente separadas.

En esta línea, disponemos ya de un número creciente de investigaciones (de rigor e interés ciertamente desigual) sobre el papel desempeñado por los edificios, las arquitecturas, los marcos urbanos, los entornos espaciales y las referencias topográficas en la obra de algunos de los grandes escritores decimonónicos. Existen ya importantes estudios sobre, por ejemplo, el Londres de Dickens, los escritores de la Viena fin de siglo, la mitificación de Granada en la obra de Ángel Ganivet o de Federico García Lorca, el Madrid de Benito Pérez Galdós, la Lisboa de Fernando Pessoa, la Praga de Kafka, la literatura generada por Nueva York o por Chicago, el Berlín de Theodor Fontane y un largo etcétera.

Pero en esta historia de la relación entre ciudades y literatura, aún en gran medida por escribir, el París del siglo XIX constituye, sin lugar a dudas, un caso excepcional tanto por la calidad y la cantidad de la literatura que alumbró como por el mito urbano a cuya creación y consolidación dicha literatura contribuyó de modo tan decisivo como la propia construcción material de la capital francesa. Comenzando, aún en el París de las Luces, con figuras como Louis-Sebastien Mercier o Rétif de la Bretonne, para abordar a continuación la brillante nómina decimonónica en la que se suceden Balzac, Eugène Sue, Vigny, Nerval, Victor Hugo, Baudelaire, Flaubert, los hermanos Goncourt, George Sand, Zola, Alphonse Daudet, Huysmans o Rimbaud, muchos de los grandes creadores de la literatura del XIX harán de París no un simple telón de fondo convencional sino todo un objeto de reflexión primordial sobre el gran problema del nacimiento de la metrópolis moderna y los nuevos modos de vida y su tensa coexistencia con la ciudad histórica. Cuando Walter Benjamin hizo de la literatura parisina una de las principales fuentes de donde sacar los retales que llenan los *konvoluts* de su inacabada pero imprescindible *Passagenwerk* [1], no hacía sino reconocer, con su especial intuición histórica, la importancia cognoscitiva de todo ese cúmulo de escritos que, verdaderamente, daban forma a la ciudad tanto como el macadam o los bulevares de Haussmann.

Comentaré a continuación un episodio, particular pero lleno de significación, de la compleja y prolija reescritura de París en la obra de Honoré de Balzac. París, «la ciudad de las cien mil novelas» como llegó a definirla, es el marco esencial de ese gigantesco estado de cuentas de la capital, entre



PRIMERA PÁGINA DE FERRAGUS EN LA EDICIÓN DE LA COMÉDIE HUMAINE, DE 1850.

[1] De la inacabada *Passagenwerk* de Walter Benjamin existe una edición castellana, Libro de los Pasajes, Madrid, Akal, 2007, y se encuentra en curso una nueva edición, a cargo de Juan Barja y Juan Calatrava, en el marco de la publicación de las Obras Completas de Benjamin por Abada Editores, Madrid. De la visión de París por Benjamin, tema del que existe, por supuesto, abundantísima bibliografía, me he ocupado recientemente en: Juan Calatrava, «Fragmentos de ciudad. El París caleidoscópico de Walter Benjamin», *Iluminaciones. Revista de arquitectura y pensamiento*, 4, 2011, pp. 11-32.



1830 y 1850, que fue *La Comédie Humaine*. Aunque algunas de las historias que componen este titánico ciclo literario (con el que Balzac, recordémoslo, aspiraba nada menos que a hacerle competencia al registro civil) transcurren en las provincias o en el campo, es evidente que es de la gran metrópolis parisina de donde se extrae la mayor parte de la savia de ese árbol de tantas y tan variadas ramificaciones [2]. Y ya desde una de las primeras novelas de la *Comédie Humaine* queda claro el papel absolutamente relevante, protagonista, que adquiere el tratamiento del espacio urbano parisino: me refiero a *Ferragus, chef des Dévorants*.

*Ferragus* [3] es un relato interconectado de manera muy particular con el resto del gran fresco balzaciano, ya que no sólo forma parte, a nivel genérico, de la *Comedia Humana*, sino que también constituye, dentro de la misma, un grupo de tres novelas especialmente imbricado: la trilogía de la *Histoire des Treize*, compuesta, además de por *Ferragus*, por *La duchesse de Langeais* y *La Fille aux yeux d'or*. Las tres fueron escritas y publicadas en los inicios de la andadura de la *Comedia Humana*, entre 1832 y 1835.

Los especialistas coinciden en señalar *Ferragus* como uno de los primeros grandes hitos de la narrativa balzaciana y una de las primeras obras maestras de la *Comedia Humana* [4]. El relato se suele citar únicamente como *Ferragus*, con lo que se alinearía así con otras piezas de la *Comedia* balzaciana identificadas únicamente por el nombre del protagonista, tales como *Eugénie Grandet*, *César Birotteau*, *Modeste Mignon*... Pero el título completo de la obra que nos ocupa es *Ferragus, chef des Dévorants*, con lo que se incluye en otro grupo de obras en las que el nombre va casi insensiblemente acompañado de un añadido que lo determina y que, en cierto modo, anticipa el rasgo prototípico del personaje que lo protagoniza: *Le père Goriot*, *Le cousin Pons*, *L'illustre Gaudissart*, *La cousine Bette*... Se trata de un título en absoluto arbitrario y que merece alguna consideración. La alusión a esos misteriosos *dévorants* es de doble sentido. Produce al principio un efecto inquietante, porque de manera casi inconsciente lo traducimos como «devoradores», aunque aún no sepamos bien qué devoran. Por más que enseguida nos demos cuenta de que los tales *dévorants* no son otra cosa que obreros miembros de una sociedad a medio camino entre la masonería (en su sentido histórico) y el *compagnonnage* y de que su apelativo deriva del *devoir* (es decir, la «faena») y no de *dévor*, el breve momento de ambigüedad ha bastado para introducir uno de los grandes temas del tratamiento de lo urbano en *Ferragus*: la tensión entre el París cotidiano, la urbe donde cada cual trabaja, se afana, se divierte o deambula, y los poderes secretos y siniestros que ocultamente manipulan a su arbitrio esos mecanismos urbanos que parecían funcionar de manera ciega y objetiva. Es el París oculto, latente, subterráneo, que subyace al París aparente y superficial, cuya «normalidad» se nos revela frágil y siempre amenazada, componiendo una dualidad sin la cual resulta imposible aprehender esa ciudad-monstruo, como será motejada en diversas ocasiones en la novela. *Ferra-*

[2] La bibliografía sobre París y la literatura, y más específicamente Balzac, es de amplitud absolutamente inabarcable, y además crece sin cesar al ritmo del cada vez mayor interés por las relaciones entre literatura y ciudad. Me limito a citar aquí algunas obras que me han resultado de especial utilidad para este trabajo, y remito, para más detalles, a los minuciosos repertorios bibliográficos que pueden encontrarse, para el caso de Balzac, en la revista *L'Année balzacienne*, dedicada monográficamente a su figura. Vid. Arthur Bartlett Maurice, *The Paris of Novelists*, Londres, Chapman and Hall, 1919; Nora Stevenson, *Paris dans la Comédie Humaine*, París, Courville, 1938; Jeannine Guichardet, *Balzac, « Archéologue de Paris »*, París, SEDES, 1986; Patrice Bousset, *Le Paris de Balzac*, prefacio al volumen 16 de las *Oeuvres de Balzac*, París, Club Français du Livre, 1955; Nicole Mozet, *La ville de province dans l'oeuvre de Balzac*, París, CDU-SEDES, 1982; Jean Ygaunin, *Paris à l'époque de Balzac et dans la « Comédie Humaine »*. *La ville et la société*, París, Librairie A.-G. Nizet, 1992; Lorenzo Caracciolo y Giovanna Sagona, *Lo spirito della città nella Parigi di Balzac*, Palermo, Sellerio, 1993; Giles Durieux, *Le roman de Paris à travers les siècles et la littérature*, París, Albin Michel, 2000; Marc Gaillard, *Paris au temps de Balzac*, Etrepilly, Presses du Village, 2001; Karlheinz Stierle, *La capitale des signes. Paris et son discours*, París, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001; Jean-Pierre A. Bernard, *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIXe siècle*, París, Champ Vallon, 2001; Eric Hazan, *L'invention de Paris. Il n'y a pas de pas perdus*, París, Seuil, 2002; Rosa Tamborrino, *Parigi nell'Ottocento. Cultura architettonica e città*, Venecia, Marsilio, 2005; David Harvey, *Paris, capital de la Modernidad*, Madrid, Akal, 2008 [2006].

[3] La edición utilizada para este trabajo, y a la que se refieren las páginas de las notas que siguen, es Balzac, *Ferragus. La fille aux yeux d'or*, edición y estudio introductorio de Michel Lichtlé, París, Flammarion, 1988; todas las traducciones al castellano son mías. Existe una edición castellana reciente, Balzac, *Ferragus: jefe de los devorantes*, Barcelona, Minúscula, 2002.

[4] Sobre los aspectos más estrictamente literarios de *Ferragus*, vid. Henri Mitterand, « Formes et fonctions dans le récit: Ferragus de Balzac », en *Le Roman de Balzac: recherches critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 5-17; Chantal Massol-Bedoin, « L'énigme de Ferragus: du roman noir au roman réaliste », *L'Année Balzacienne*, 1987, pp. 59-78; Eric Bordas, « La Composition balzacienne dans Ferragus et La Fille aux yeux d'or: de la négligence à l'ambivalence »,

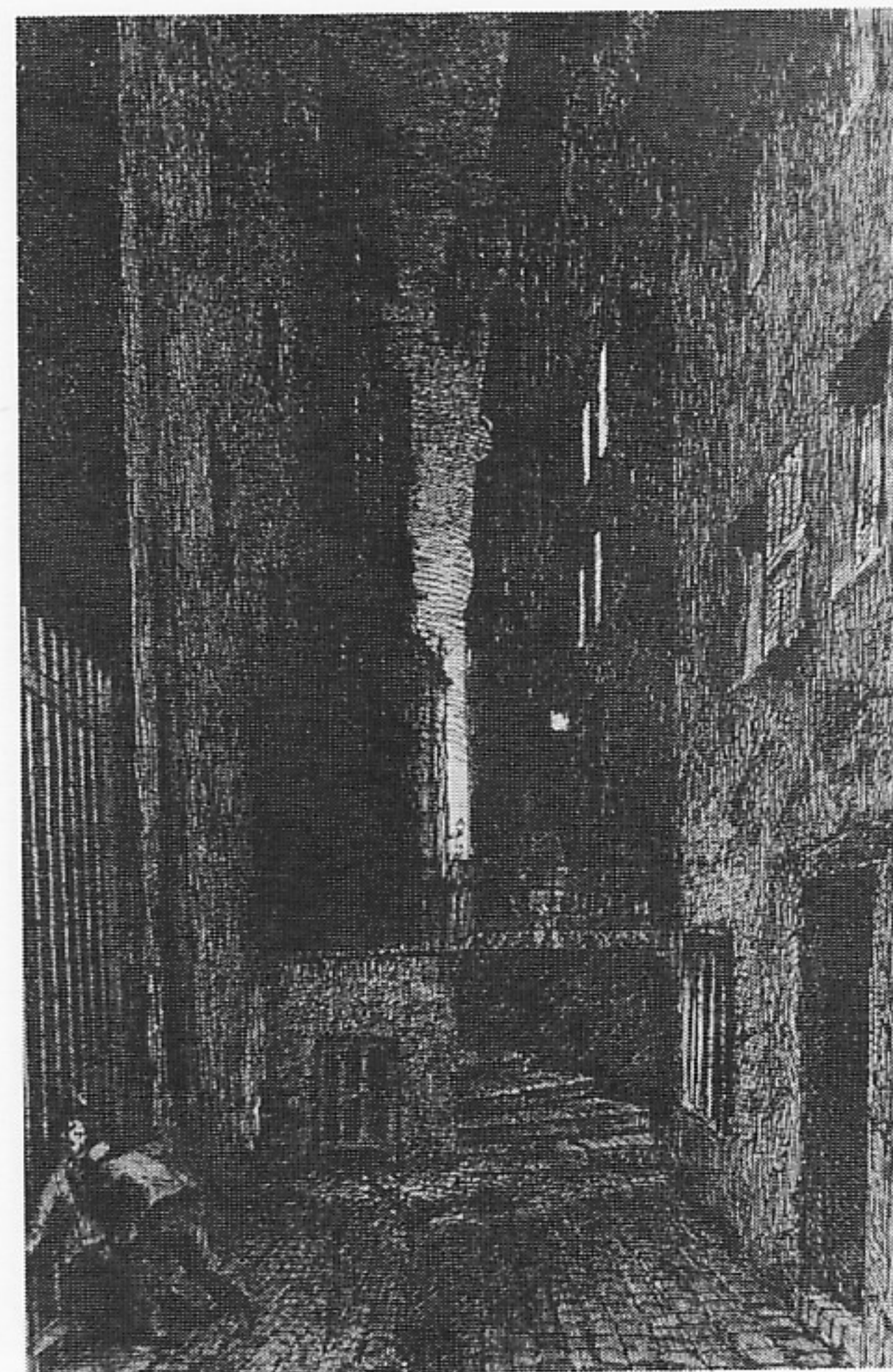


gus, en este sentido, se inserta con personalidad propia en el inicio mismo de ese filón literario del «París misterioso» que contará con hitos que van desde *Les mystères de Paris* (1842-43), de Eugène Sue, a *Le Fantôme de l'Opéra*, de Gaston Leroux, (1909).

Es necesario ahora resumir, aunque sea brevemente, el argumento, dado que la intriga no resulta banal para lo que aquí nos interesa en cuanto que la complicada trama no puede concebirse sin el despliegue de los personajes por un París que adquiere un rango de verdadero protagonista a la par que los actores humanos. Auguste de Malincour, oficial de la Guardia Real, hombre de vida disoluta, queda sorprendido al ver por azar a la bella Clemence Desmarets, a quien ha conocido en el baile de Mme. Nucingen, entrando sola en una casa de una calle de baja condición por la que, en principio, nunca debería transitar. Clemence compone con su esposo, Jules Desmarets (en la novela se la menciona a menudo como «Madame Jules»), agente de bolsa que ha conocido un rápido y misterioso ascenso social, un matrimonio modélico. Malincour pretende averiguar más sobre la extraña presencia de Clemence en esa casa y, llegado el caso, chantajearla. Cuando progresa en su labor de espionaje, comienza a sufrir accidentes inexplicables: es la mano oculta de la sociedad secreta de Los Trece. Su curiosidad e indiscreción terminarán, sin embargo, por ocasionar la tragedia, con la muerte de Clémence. Ésta ocultaba sus andanzas porque iba a a esa casa encontrarse con su padre, Ferragus, forzado evadido y miembro prominente de esos «Trece» que dan nombre a la trilogía, a punto de conseguir una nueva identidad respetable. Ferragus se vengará del espía de una forma bastante insólita: envenenándolo a través del cabello mediante alguna química misteriosa que no se nos aclara.

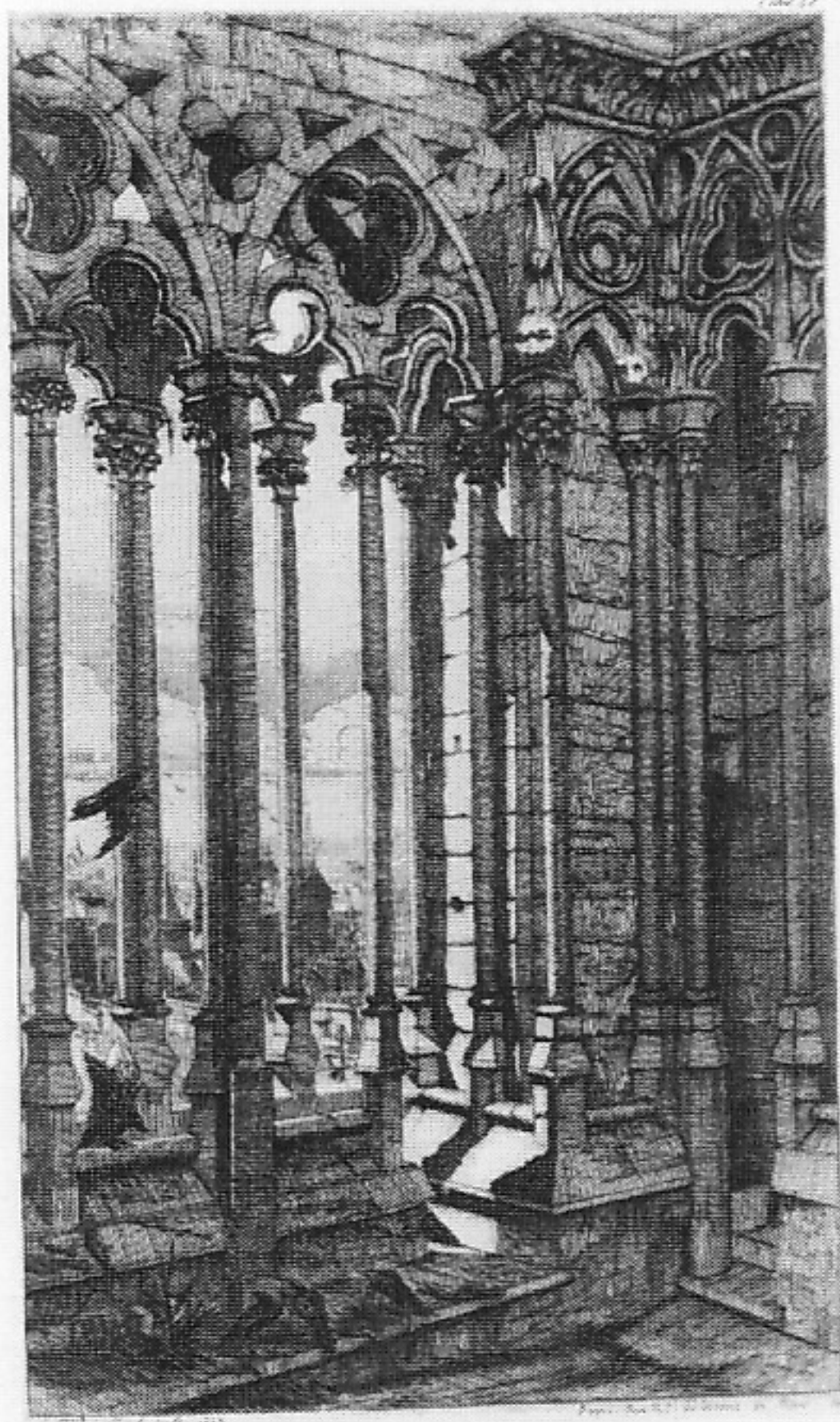
En esta trama, los personajes de Balzac aparecen fuertemente caracterizados hasta el punto de llegar casi a componer tipos. Auguste de Malincour es un ser desclasado, de brillante pasado familiar pero preso entre los recuerdos del Imperio y los de la nobleza de la emigración, entre la nueva corte de la Restauración borbónica y la pujante burguesía. Todos sus actos, a menudo inexplicables y gratuitos (por ejemplo, su frívolo enamoramiento de Clemence Desmarets es superficial y responde sólo a su obsesión por mantener la reputación donjuanesca de la Guardia Real: una tradición arcaica que desencadena, sin embargo, una tragedia moderna), se originan en estas fuertes contradicciones personales.

El matrimonio Desmarets, Jules y Clemence, compone en cambio una especie de feliz utopía doméstica en medio del estrépito parisino. Ciertamente Jules, en tanto que agente de bolsa (ignorante, por lo demás, de que su espectacular promoción social desde su humilde origen de empleado se la debe a la secreta protección de Los Trece), participa de uno de los aspectos más llamativos del nuevo frenesí metropolitano: el del dinero. Pero Jules no ha vendido su alma a ese vampiro monstruoso que, en el célebre grabado de Chagot, sobrevolaba los tejados del nuevo palacio de la Bolsa



LÉOPOLD FLAMENG, RUE DE LA VIEILLE LANTERNE, 1859.





CHARLES MERYON, GALERIA DE NOTRE-DAME, 1835.

de Brongniart. En realidad, Balzac lo describe, con claros ecos rousseauianos, como un personaje laborioso, «solitario» o «anacoreta» en medio de París [5]. En cuanto a Clemence, es un ser ingenuo que, desde una infancia aislada y carente de entorno familiar, ha ido a caer sin transición en el seno de la metrópolis. El nido de amor de los esposos, en un *hôtel* particular de la rue de Menars, es un claro anclaje espacial en medio del movimiento incesante de la ciudad. Dentro de la casa, hay un recinto aún más enclaustrado: el dormitorio de Clemence. Se trata del lugar en el que, nos dice Balzac, el amor se da la mano con el lujo. La minuciosa descripción de su contenido constituye un verdadero manifiesto antirromántico: nada de miserables mansardas ni de cabañas donde el pan negro les basta a los enamorados, sino un espacio lleno de todos los productos del lujo doméstico (espejos, tejidos finos, revestimientos, muebles, lámparas, jarrones...) y creado como un verdadero «programa» por la mujer. En este lugar, expresión última de la individualidad por más que la sociedad tienda aparentemente a la igualdad, la mujer se libera despreocupadamente de todos sus revestimientos artificiales (ropas, joyas, maquillajes) y por el suelo quedan los *disjecta membra* de la falsa mujer: por eso Clemence ha prohibido a su marido estar presente en esa transformación y sale de su interior mágicamente vestida ya de noche [6].

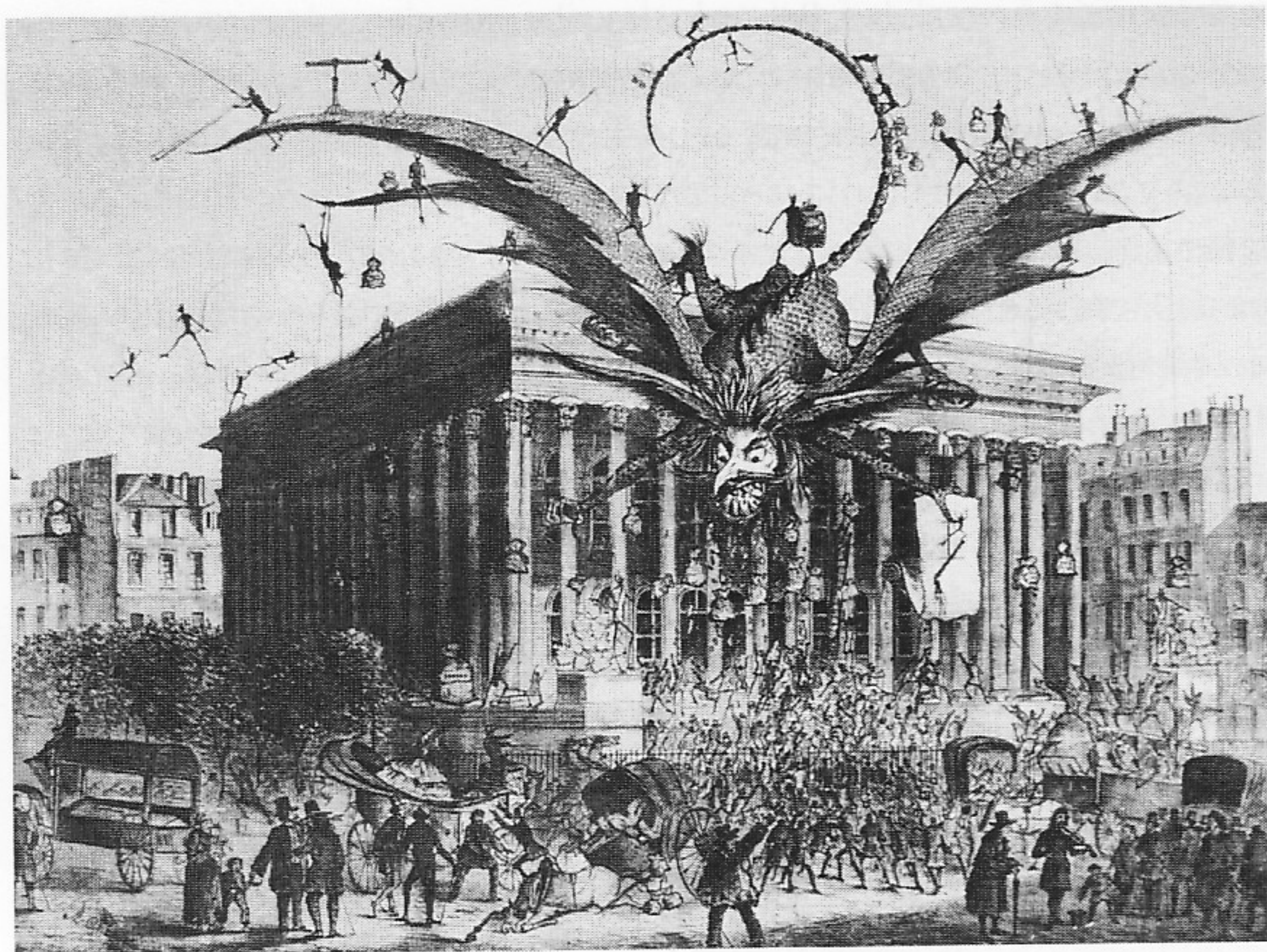
El *hôtel*, con su segundo recinto interno, intenta desesperadamente ser un refugio, una isla de felicidad simple, pero esto es algo que resultará imposible en un París en el que, para un agente de bolsa, no hay más remedio que salir de la fortaleza doméstica, frecuentar «el mundo» y exponerse, por tanto, a azares como el que terminará por dar al traste con esta frágil felicidad.

Hay también un protagonista colectivo, un tanto desdibujado pero siempre presente como telón de fondo: esa misteriosa sociedad de *Los Trece* a la que ya hemos aludido. En sus inicios, *Ferragus* era sólo un episodio más de la historia colectiva de la misma. De ella, como se ha visto, terminaron surgiendo sólo tres novelas, cuya interconexión, además, es mucho más débil de lo proyectado en principio por Balzac. Eso hace que la presencia explícita de sus miembros sea muy escasa (aunque se hará patente de súbito al final, como un estallido, en el momento del entierro de Clemence, cuando trece coches acompañen al féretro al cementerio del Père-Lachaise), aunque Balzac logra que la sombra de su supuesta omnipotencia planee sobre todos los acontecimientos. Los Trece aparecen descritos como una asociación de «pares», una especie de nueva aristocracia que nada debe al nacimiento sino a su esfuerzo personal de conquista de posiciones de poder que no por ocultas y discretas resultan ser menos efectivas. Todo lo que sabemos de sus miembros (que no es mucho) nos habla de formas de desarraigo social que hace de ellos solitarios titanes del egoísmo. En algunos de ellos este desarraigo es familiar, como en los casos del huérfano Montriveau o del bastardo De Marsay.

[5] Pp. 91-92. Rousseau, en unas célebres páginas de *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (carta XIV de la Segunda Parte) había situado a su protagonista, Saint-Preux, en la paradójica situación de sentirse sólo en medio de la multitud. De ello me he ocupado en Juan Calatrava, «Rousseau et l'architecture: la maison de l'homme sensible», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 45, 2003, pp. 81-11, publicado también como cap. 3 de Juan Calatrava, *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Universidad de Granada-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

[6] El largo desarrollo sobre el dormitorio de Clemence, en pp. 130-132.





ALPHONSE CHIGOT, LA BOLSA, 1857.

Pero también puede tratarse de cuentas pendientes con la sociedad, y tal es el caso del propio Ferragus, de verdadero nombre Gratien Bou-rignard, antiguo obrero y empresario de la construcción, elegido por la orden de los Dévorants como su jefe con el nombre de Ferragus XXIII, condenado a trabajos forzados y evadido de la cuerda de presos durante un traslado. En el momento en que se sitúa la trama, se nos dice que hace ya trece años que vive refugiado en París, esa urbe-cloaca que se lo traga todo y en la que es posible desaparecer en el anonimato viviendo bajo identidades falsas y cambiando continuamente de domicilio.

Ferragus es caracterizado en diversas ocasiones como un personaje «doble», que puede parecerse «a la vez a Voltaire y Don Quijote» y reunir la mayor nobleza (sobre todo el gran amor hacia su hija) y la mayor abyección: es un claro precedente de ese villano-genio que, con el personaje de Vautrin, hará su aparición inmediatamente en *Le père Goriot* (una novela en muchos aspectos más emparentada con *Ferragus*, como veremos más abajo, que las otras dos componentes de la «trilogía») y continuará su andadura, tan ambivalente como el propio mapa urbano en el que se despliega, en *Splendeurs et misères des courtisanes*.

Pero hay, desde luego, además de otras numerosas *dramatis personae* de desigual importancia, otro protagonista principal de *Ferragus*. Se trata de un personaje no humano al que Balzac, sin embargo, no cesa de humanizar —o de animalizar— en todo el transcurso de la obra: París [7]. Es París, ciudad-monstruo, ser orgánico que posee su propia anatomía y que ostenta también multitud de pústulas y corrupciones, París-desierto en medio de la multitud, París-océano embravecido... es París, en suma, y no los desdibujados «Trece» quien se alza con el verdadero protagonismo, hasta el punto de hacer de la historia casi insensiblemente un Atlas de la ciudad

[7] Vid. Diana Festa-McCormick, «Paris as the Grey Eminence in Balzac's Ferragus», *Laurels*, Spring 1980, n° 51 (1), p. 33-43; Mario Agati, «Il mito di Parigi nel Ferragus di Balzac», en *Francofonia*, 3, otoño 1982, pp. 45-61; Henri Mitterand, «Place and meaning: Parisian space in Ferragus by Balzac», *Sociocriticism*, 4/5, 1986-1987, pp. 13-34; Nigel E. Smith, «The myth of the city in Balzac's Ferragus», *Romance Notes*, 1993, 34-1, pp. 39-45; Eric Bordas, «La Composition balzacienne dans Ferragus et La Fille aux yeux d'or: de la négligence à l'ambivalence», *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 1994, n° 49 (6), p. 338-47; Søren Pold, «Panoramic Realism: An Early and Illustrative Passage from Urban Space to Media Space in Honoré de Balzac's Parisian Novels, Ferragus and Le Père Goriot», *Nineteenth-Century French Studies*, 2000 Fall-2001 Winter, n° 29 (1-2), p. 47-63; Jaymes Anne Rohrer, «Surveiller et déduire: la femme déchiffrée dans Ferragus», en L. Frappier-Mazur y J.-M. Roulin (eds.), *L'Érotique balzacienne*, París, SEDES, 2001, pp. 87-95; Segolène Le Men, «La 'littérature panoramique' dans la genèse de 'La Comédie Humaine': Balzac et 'Les Français peints par eux-mêmes'», *L'Année balzacienne*, 2002, pp. 74-100.





HONORÉ DE BALZAC.

en la década de 1820, de sus espacios y también de sus tipos humanos y del modo en que viven esos espacios. Balzac mismo, en el Prefacio que publicó en la *Revue de Paris* después de la aparición de *Ferragus*, declaró haber querido «...pintar París bajo algunas de sus caras, recorriéndola en altura y en anchura; yendo del *faubourg* Saint-Germain al Marais; de la calle al tocador; del hotel a la mansarda; de la prostituta a la figura de una mujer que había puesto el amor en el matrimonio; y del movimiento de la vida al reposo de la muerte»: haciendo en suma, de *Ferragus*, un cruce de ejes horizontales y verticales capaces de darnos cuenta de la topografía física y moral de la urbe.

El París de *Ferragus*, o el París de Balzac en general, es, ante todo, un ser vivo, y un ser que en varias ocasiones es caracterizado como «monstruoso». Un monstruo por entre cuyos miembros pululan (el recuerdo de Rabelais y su *Gargantua* está presente en muchas de las descripciones parisinas del XIX) las insignificantes existencias que bullen por entre sus miembros. Como todo ser vivo, París manifiesta activos signos de vida que lo diferencian del mero marco espacial neutro y pasivo al que muchos querían reducirlo: sus articulaciones crujen, su calle habla o grita (y reaparece ahí en Balzac el tema secular de *les cris de Paris* [8]); es un monstruo que come (cincuenta años después de Balzac, Émile Zola hará de esta función digestiva de la gran ciudad el tema de *Le ventre de Paris*) y que evacua (y veremos la importancia del tema de los residuos y las deyecciones de la ciudad), que ruge y cuyas mil patas se agitan sin cesar [9].

En *Ferragus*, París es también otras muchas cosas. En sus páginas se desgranar muchas de esas metáforas poéticas cuya lista analizó de manera exhaustiva Pierre Citron en un libro que sigue siendo esencial [10]: es un «vasto campo incesantemente arado», un volcán que arroja fuego por su eterno cráter, una colmena (y recordemos ahora a Mandeville y su fábula de las abejas [11]) cuya población «sale de sus alveolos y viene a zumbear en los bulevares», una nave lanzada a plena vela con todos sus pasajeros...

Este París monstruoso es civilizado sólo en apariencia: su capa de urbanidad es tenue y frágil y la trama de *Ferragus* la rompe y devuelve a la urbe su prehistórica condición selvática. Porque, en cuanto se desencadenan los primeros acontecimientos de la narración, París queda convertido de súbito en un territorio de caza, en el que se desarrolla una verdadera sucesión de batidas y cacerías en las que Clemence (pero también otros personajes) es perseguida por entre la selva parisina.

Balzac explicita la importancia de esta metáfora cinegética: «Pero es la caza, la caza en París, la caza con todos sus accidentes salvo los perros, el fúsil y el halali»[12]. Hay que recordar que sólo tres décadas más tarde Charles Baudelaire, que tanto debe a Balzac, extraerá todas las consecuencias poéticas de esta especie de cacerías urbanas al comparar a los héroes de las novelas de Fenimore Cooper con el propio *flâneur* de París, uno de cuyos múltiples atributos es, precisamente, ser un «cazador» de la vida moderna:

[8] El libro más representativo (aunque en absoluto único) de esta pionera atención al paisaje sonoro de la ciudad histórica es el de Victor Fournel, *Les cris de Paris. Types et physionomies d'autrefois*, París, Firmin Didot, 1887 (reed. París, Les Éditions de Paris, 2003).

[9] Pg. 79.

[10] Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française, de Rousseau à Baudelaire*, París, Minuit, 1961.

[11] *The Fable of the Bees: or, Private Vices, Publick Benefits*, de Bernard de Mandeville (1714) convirtió, como es bien sabido, la tradicional metáfora de la colmena y las abejas en argumento para el debate moderno sobre los papeles respectivos de lo privado y lo público (hay edición castellana, *La fábula de las abejas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982).

[12] Pg. 101.



«¿Qué son los peligros del bosque y la pradera en comparación con los choques y los conflictos de la civilización? Que el hombre atrape a su víctima en el bulevar o aviste a su presa en bosques desconocidos, ¿no es el hombre eterno, es decir, el animal de presa más perfecto?» [13].

El cazador por excelencia es, en *Ferragus*, Auguste de Malincour, quien, aunque nos había sido presentado como refinado oficial de la Guardia Real, enseguida se desprende de su fina capa de civilización y se reencarna en el ancestral cazador emboscado al acecho de su presa [14]. Así, cuando ha decidido que necesita desentrañar el misterio que fortuitamente ha surgido ante sus ojos, se prepara para espiar a Clemence Desmarets y se ve obligado a iniciarse en las artimañas del cazador: establece planes, estudia el terreno, intenta dotarse de un «observatorio» en la casa de enfrente: «Así, había dedicado sus primeros días a iniciarse en todos los secretos de la calle. Novicio en este oficio, no osaba interrogar ni al portero ni al zapatero de la casa a la que venía Madame Jules; pero esperaba poder crearse un observatorio en la casa de enfrente [...] Estudiaba el terreno, quería conciliar la prudencia y la impaciencia, su amor y el secreto» [15].

Ello determina de inmediato en él, además, una nueva manera de moverse por la ciudad. En realidad, *Ferragus* es no sólo una novela sobre París sino, más concretamente, una especie de catálogo de los modos de moverse por París, de los múltiples contrastes entre la movilidad tradicional y los nuevos ritmos de la ciudad moderna: desde los recorridos cotidianos afanosos de sus hormigas obreras a los itinerarios de los fiacres de lujo hacia o desde los bailes, o, sobre todo, la marcha discontinua y llena de nueva sabiduría del *flâneur*. Desde el momento en que se convierte en cazador, Auguste deja a un lado los modos civilizados de moverse por la ciudad y la recorre ahora con ritmo desenfrenado: «Corría como un cazador de la rue de Ménars a la rue Soly, de la rue Soly a la rue de Ménars» [16].

Pero es bien sabido que el oficio de cazador no requiere un movimiento incesante: precisa, por el contrario, de etapas muy prolongadas de paciente espera, de acecho, de reflexión sobre los hábitos de la presa y sobre el modo de anticiparse a ellos. Y es entonces cuando sus rasgos se entrecruzan con los de otro tipo de larga tradición literaria pero que será igualmente reciclado por la novela decimonónica: el investigador-espía.

Malincour resulta ser, en efecto, un desvelador de misterios vocacional. Todo comienza con algo que no encaja: una mujer joven y bonita entrando en una casa ubicada en una calle larga y oscura, húmeda y rezumante [17].

Pero la observación del hecho y su categorización como *misterio*, como *enigma*, ante el cual la actitud que procede no es otra que la tentativa de su desvelamiento, no se suceden de manera inmediata. La urgencia de saber qué ocurre en esa casa sólo surgirá algo más tarde, en un espacio mundano como es la mansión del barón de Nucingen, el gran financiero que reaparecerá en otras novelas posteriores de Balzac. Es en «...un baile de ban-



RUE ROYALE EN LA LLUVIA, 1923.

[13] Charles Baudelaire, *Fusées*, XIV, en *Oeuvres complètes*, París, Robert Laffont, 1980, pg. 397.

[14] El tema del ave de presa que cae sobre la ciudad será desarrollado especialmente por Émile Zola, en el personaje de Aristide Saccard en *La Curée*, 1872. He estudiado este tema en Juan Calatrava, «En los orígenes de la metrópolis moderna: Émile Zola y el París de Haussmann», en Juan Calatrava y J.A. González Alcantud (eds.), *La ciudad: paraíso y conflicto*, Madrid, Abada editores, 2007, pp. 229-258.

[15] Pg. 102.

[16] *Ibid.*

[17] Pg. 80.





VICTOR GERUZEZ, LLAMADO CRAFTY, PELIGROS DE LAS OBRAS EN PARÍS, H. 1855.

quero, una de esas fiestas insolentes» [18] donde Auguste de Malincour rumia todo lo que ha visto y decide otorgarse a sí mismo el derecho de aclarar el misterio: «Resolvió después dedicarse enteramente, a partir del día siguiente, a la investigación de las causas, de los intereses, del nudo que ocultaba este misterio» [19].

El uso de los verbos que describen acciones humanas nunca es inocente o neutral en Balzac, y en este caso es bien significativo que el término con el que describe Malincour sus futuras investigaciones sobre la enigmática casa sea *fouiller*, es decir, excavar, el verbo que quedará inmediatamente ligado a la nueva arqueología y que ahora nos evoca la acción de sacar a la luz algo sepultado bajo capas de sedimentos en ese verdadero palimpsesto que es París.

En su actitud y en sus acciones Malincour se nos presenta así como una primera plasmación del *flâneur* [20], el tipo parisino moderno por excelencia, tal y como quedaría inmortalizado poco tiempo después por Baudelaire. Pertenece, al menos en el día de su «descubrimiento», a ese género de amantes de París que nunca tienen prisa, que no transitan por la ciudad sino que «viajan» y, por tanto, saben hacer en ella esas mismas pausas que un viajero hace en el paisaje: saben detenerse ante innumerables llamadas de atención que para otros pasarían desapercibidas, porque la inmensa mayoría aún no es consciente de lo que de paisaje tiene la urbe. Son, nos dice Balzac, *amateurs* de París que lo «degustan», que conocen su fisonomía hasta el punto de poder detectar de inmediato la aparición de una excrecencia o una verruga (una vez más, la corporeización de la ciudad). Cuando contemplan una casa, sus ojos son capaces de ver tras la fachada y trazar una especie de sección antropomorfizada de la misma: con «sus graneros [buhardillas], especie de cabeza llena de ciencia y de genio, sus primeros pisos, estomagos felices; sus tiendas, verdaderos pies». Se trata, en suma, de «...hombres de estudio y de pensamiento, de poesía y de placer, que saben recolectar, cuando vagan [en *flanant*] por París, la masa de goces que flotan a todas horas entre sus murallas». Son personas para las cuales «París es el más delicioso de los monstruos» [21]:

«Así son los amantes de París: en tal esquina de una calle, levantan la nariz seguros de hallar allí un reloj; a un amigo cuya tabaquera esta vacía le dicen: Entre por ese pasaje y a la izquierda hay un estanco de tabaco, cerca de un pastelero que tiene una bonita mujer. Viajar por París es, para estos poetas, un lujo costoso. ¿Cómo no gastar algunos minutos ante los dramas, los desastres, las figuras, los pintorescos accidentes que os asaltan en medio de esta movidiza reina de las ciudades, revestida de carteles, y que, sin embargo, no tiene un rincón limpio de tan complaciente como es con los vicios de la nación francesa. ¿A quién no le ha pasado salir por la mañana de su casa para ir al otro extremo de París, sin haber podido abandonar el centro a la hora de cenar?» [22].

[18] Pg. 96.

[19] Pg. 99.

[20] Pierre Loubier, «Balzac et le flâneur», *L'Année balzacienne*, 2001/1, pp. 141-166. Vid. también las páginas que dedica al flâneur de Balzac David Harvey, op. cit., pp. 74-77.

[21] Esta cita y la anterior, en pg. 78.

[22] Pg. 79.



En el inicio de *Ferragus*, justamente célebre, Balzac parece recurrir a la tradición descriptiva del *tableau de Paris*, pero, como hace a menudo con otros discursos previos que asume y al mismo tiempo transforma para hacerlos evolucionar, introduce una importante aportación: la descripción inicial no es ya sólo una *pintura* de París, de sus distintas áreas, de su paisaje geográfico y humano, sino que esta especie de geografía dinámica atribuye inmediatamente a las distintas partes de ese organismo urbano determinados caracteres morales que contribuyen a esa personificación que hace de París un protagonista y no un simple marco [23]. El paisaje urbano de París es también un paisaje moral, y en su cuerpo cabe distinguir, como en la fisiología humana tradicional, los órganos nobles y los órganos más bajos.

La consecuencia más importante de este nuevo modo balzaciano de entender el *tableau de Paris* es la atribución de cualidades humanas a las distintas calles de la urbe, un aspecto que es clave para entender el arranque de la intriga. Según Balzac, «...hay en París ciertas calles deshonoradas tanto como puede serlo un hombre culpable de infamia; existen también calles nobles, calles simplemente honestas, calles jóvenes sobre cuya moralidad el público aún no se ha formado opinión; calles asesinas, calles más viejas de lo que puedan serlo las más viejas ancianas, calles estimables, calles siempre limpias, calles siempre sucias, calles obreras, trabajadoras, mercantiles. En fin, las calles de París tienen cualidades humanas y nos imprimen con su fisonomía ciertas ideas contra las que carecemos de defensa» [24].

El *tableau*, sin embargo, aún en su combinación de doble retrato paisajístico y moral, tampoco puede dar completa cuenta de una ciudad que escapa a su fijación en una pintura. El París de Balzac es, en efecto, una metrópolis inestable, en perpetuo estado de movimiento y de cambio. Es una ciudad donde las personas son, ante todo, peatones y cuyas calles están siempre llenas de coches. Todo el mundo está siempre en movimiento (incluso en los interiores). Las calles rehuyen la estabilidad, parecen pensadas sólo para albergar flujos tan incesantes como irregulares, y sólo admiten la excepción de las aleatorias paradas del *flâneur* atraído por algún hallazgo imprevisto. Los momentos de inmovilidad son muy raros y están siempre asociados a momentos límite de la trama. El cambio permanente tiene como consecuencia una cierta desrealización, haciendo de la ciudad el espacio por excelencia de la fantasmagoría, sobre todo cuando llega el momento de los poderes de la noche, ese tiempo de la transfiguración de lo real [25].

La Bolsa, el lugar donde el dinero se mueve en lugar de atesorarse, es el símbolo espacial de esta continua movilidad. Aunque los mecanismos financieros apenas desempeñen un papel en la historia y no alcancen, por supuesto, el protagonismo que tendrán en otras obras de Balzac (como, por ejemplo, *La Maison Nucingen*), no es casual que Jules Desmarets sea agente de cambio precisamente del propio barón de Nucingen: una profesión que le arrastra inevitablemente al terreno de ese París frenético tan con-



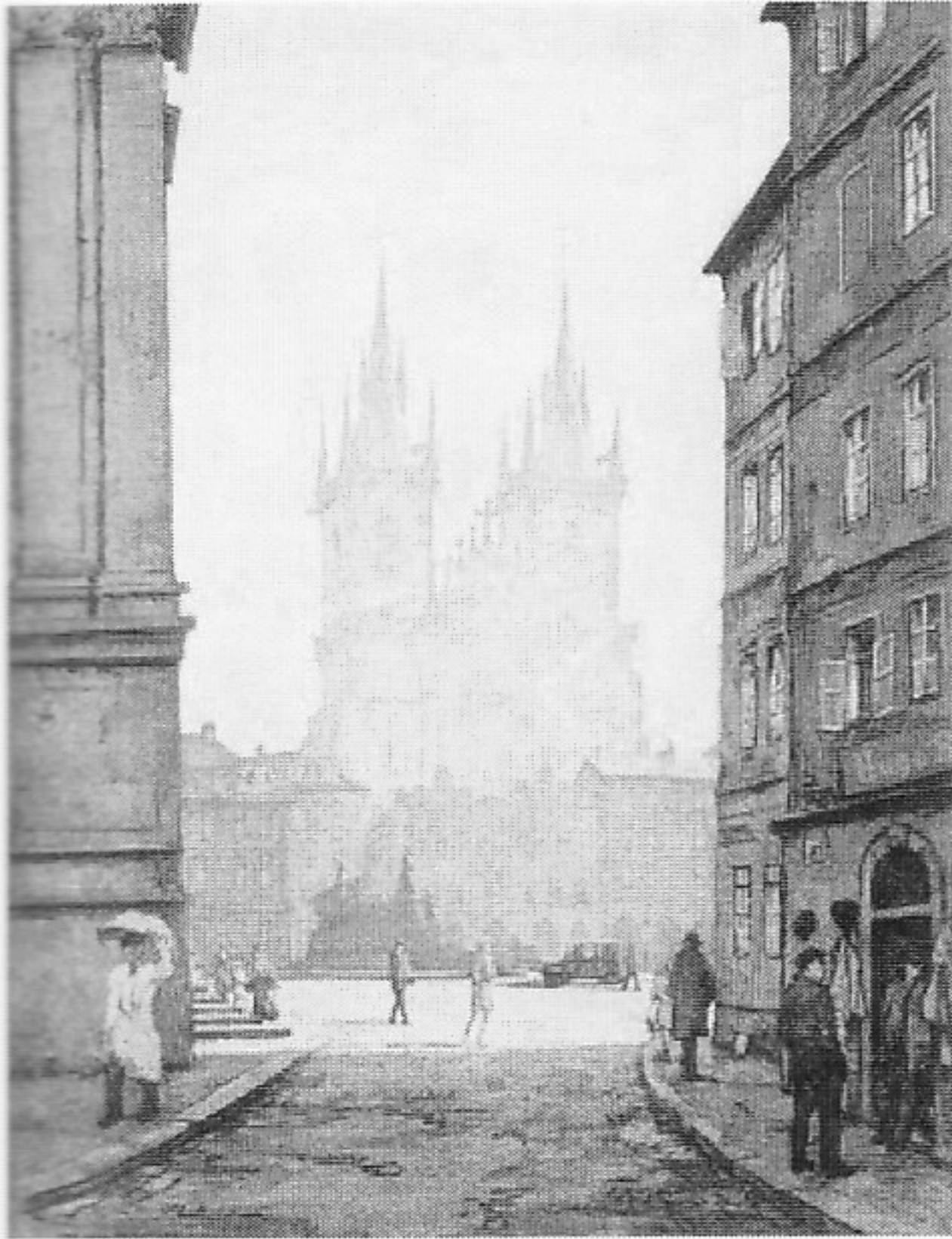
HONORÉ DAUMIER, AGUACERO, 1847.

[23] Vid. el capítulo "Tableau de Paris et drame de la ville: Balzac", en Karlheinz Stierle, op. cit., pp. 191-292.

[24] Pg. 77.

[25] Sobre la noche parisina, vid. el importante trabajo de Simone Delattre, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIXe siècle*, París, Albin Michel, 2000.





TYN CHURCH IN THE MORNING, 1932.

trario a sus aspiraciones de felicidad doméstica. Es también a la puerta de la Bolsa, único edificio público mencionado en la obra (aunque se trata todavía de la «Bolsa provisional», ya que el palais Brongniart no sería inaugurado hasta 1826 y las operaciones de Bolsa se realizaban en un antiguo convento en la rue Feydeau) adonde Auguste de Malincour decide ir a encontrar a Jules y desencadenar ya así, de manera irreversible, las consecuencias trágicas de su indiscreción.

Del mismo modo, la propia solidez física de París parece diluirse ante la omnipresencia del agua, que, sobre todo en forma de lluvia, constituye un elemento de inestabilidad, de movimiento, de fluidez, que contradice la materialidad dura y estable de la piedra de los edificios. Es justamente el agua, como vamos a ver, la causa de otro de los encuentros determinados por el azar que jalonan la trama.

Y es que el París de *Ferragus* es el territorio en el que reina el azar. El papel de lo casual, del encuentro fortuito, es clave en el desarrollo de la intriga, en la que ningún destino fatal predestinaba las acciones o los acontecimientos. Sobre el tablero de la ciudad caben, sin embargo, combinaciones infinitas de esas piezas intercambiables que son sus habitantes y sus acciones, entre las cuales se producen en ocasiones cortocircuitos que ponen en acción mecanismos ya irreversibles. En el Balzac de 1833 está ya ese *coup de Dés* que casi setenta años más tarde Mallarmé convertirá en materia poética.

El primer golpe del azar estaba claro: nada hubiera ocurrido si Malincour, predispuesto a captar las señales de lo anómalo, no hubiera visto a una mujer que anda furtivamente y cuyo aire le resulta familiar. Pero el azar del encuentro no basta: debe ser seguido por otro rasgo característico de los nuevos modos de relacionarse con la ciudad, la curiosidad. Será esta *curiosidad*, no trascendental sino ociosa y despreocupada pero que enseguida se vuelve pasional y dominada por los peores instintos del espía y el cazador, la que termine por desencadenar la tragedia.

El segundo azar deriva ya directamente de ese agua que diluye lo sólido transformando a París en un espacio líquido que desdibuja la realidad y los límites de las cosas y las personas. Bajo la lluvia se encuentran en París todas las clases de peatones, Balzac incluye en este punto una verdadera clasificación de los modos posibles de circular por la ciudad en un aguacero [26]. Y precisamente el azar se materializa ahora bajo la forma de uno de esos «bellos aguaceros» que obligan a la gente a meterse en un café, si pueden pagar, o en un portal, y sobre los que Balzac se pregunta cómo a ningún pintor se le ha ocurrido todavía representar la fisonomía de un grupo de parisinos amontonados en un portal húmedo [27].

El portal, espacio intermedio y de paso entre la calle y la vivienda, es lo contrario a la vocación de permanencia de ésta última. En medio del aguacero, constituye el refugio ocasional en el que una serie de desconocidos se ven obligados a una breve y apretada convivencia. Ese portal es un islote

[26] Pg. 103.

[27] Pg. 102.



entre la calle y el patio de la casa: espacio dominado por el tinte verdoso de la corrupción, lleno de salitre, babel de conducciones de todo tipo, con el agua fluyendo por todas partes y arrastrando hacia la calle montones de despojos que podrían considerarse otros tantos inventarios de la vida de cada uno de sus miserables habitantes.

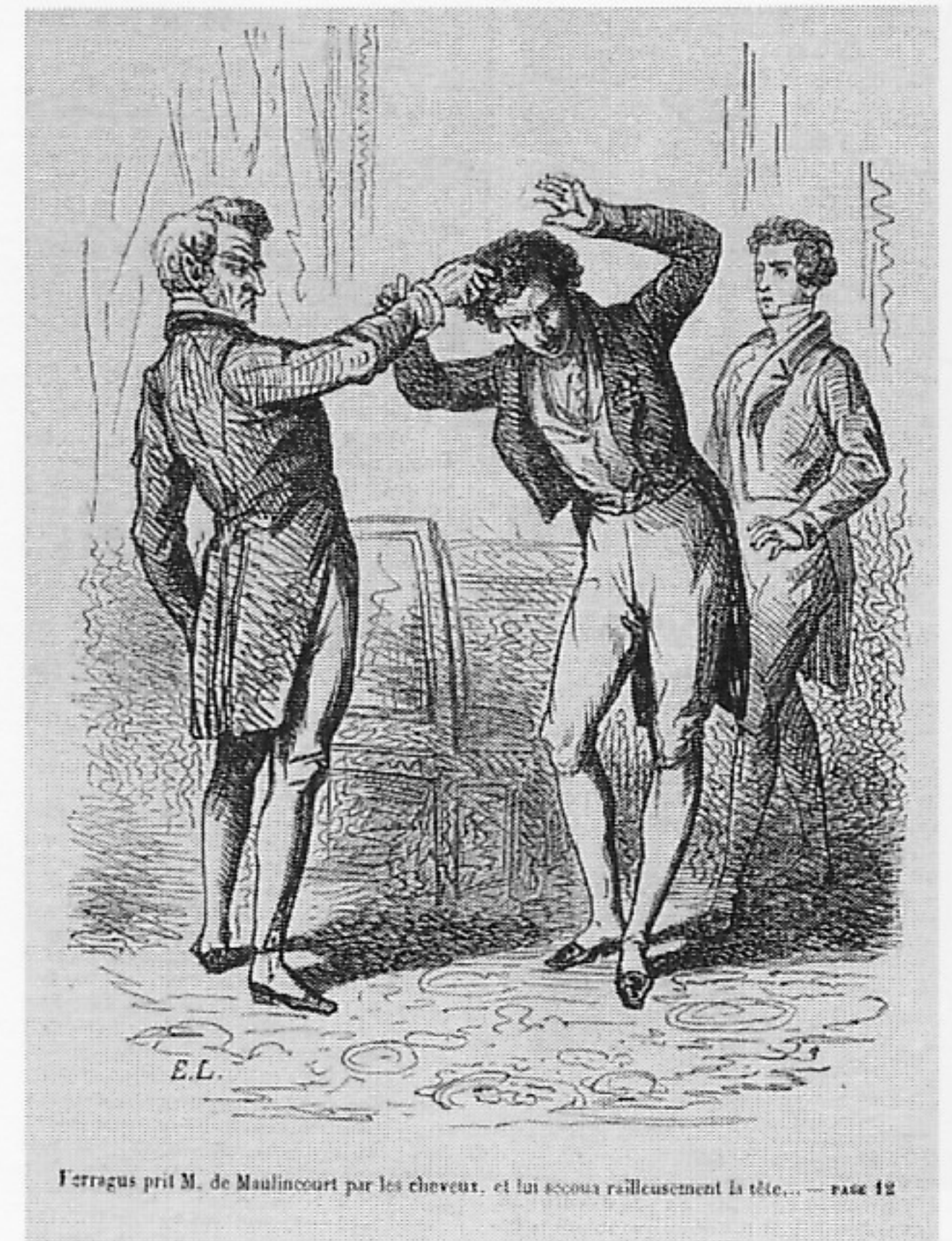
Y es que el París de *Ferragus* es, además, sucio. Las imágenes de la degradación, la corrupción, la putrefacción, los desechos, las basuras, las evacuaciones... son omnipresentes, y el momentaneo lavado de la lluvia no hace sino destacarlas con más nitidez. Los muros, revestidos de carteles, son, además, portadores de otro tipo de suciedad, como le ocurre a la rue Pagevin, «...que no tenía un muro que no repitiera una palabra infame».

Es en este azaroso refugio que ofrece el portal donde se registra la primera aparición de Ferragus, con una engañosa apariencia de mendigo pero con rasgos que, para un buen observador, le diferencian del tipo habitual del mendigo parisino [28].

Es en el desorden de esa casual reunión de viandantes donde ocurre un segundo azar: a Ferragus se le cae la carta de Ida, la hija de Mme. Grugget, que es inmediatamente recogida y guardada por Auguste como medio para entrar en la casa misteriosa, de la que hablaremos enseguida con más detalle.

Uno de los aspectos de mayor interés de *Ferragus* desde el punto de vista urbanístico es la sensación que transmite de un París que es presa de una verdadera «fiebre de la construcción», de una «manía» edificatoria que Balzac trata como un rasgo patológico de ese ser vivo monstruoso que es París: «En ese tiempo, París tenía la fiebre de las construcciones. Si París es un monstruo, es seguramente el más maníaco de todos los monstruos [...] En ese momento todo el mundo construía o demolía algo, no se sabe qué» [29]. El desarrollo de París es comparado por Balzac a una verruga, cáncer o tumor, signos y excrecencias que expresan ya, mejor que cualquier palacio o iglesia, quiénes son ahora los nuevos dueños de París.

Balzac plantea en estas pocas páginas de *Ferragus* una cuestión que sólo recientemente ha sido retomada por la moderna historiografía urbana de París: la envergadura e importancia de las transformaciones emprendidas en las décadas inmediatamente anteriores a los míticos *grands travaux* de Haussmann. La rue Pagevin y la rue Soly son, tal y como nos las retrata Balzac, calles ciertamente prehaussmannianas, en las que pervive esa insalubridad física y moral que esgrimirá el Barón Haussmann como uno de sus argumentos esenciales. Pero no son ya el *vieux Paris*, sino lugares que, en el momento en que transcurre la acción, en la década de 1820, han sido sensiblemente transformados por la acción especulativa. Si David Harvey insistía en lo engañoso del mito prometeico que de sí mismo forjó el propio Haussmann [30], si Bernard afirma tajantemente que «...la haussmannización y todo lo que la rodea es también un choque de mitos» [31], si hace algunos años un coloquio internacional estableció la trascendencia de todo



FERRAGUS, ESCENA DEL ENVENENAMIENTO DE MALINCOURT, ILUSTRACIÓN DE LA EDICIÓN DE LA COMÉDIE HUMAINE DE 1850.

[28] Pp. 104-105.

[29] Pg. 112.

[30] David Harvey, *París, capital de la Modernidad*, op. cit., pp. 14-18.

[31] Jean-Pierre A. Bernard, op. cit., pg. 181.



ese París pre-Haussmann [32], lo cierto es que bastaba con leer a Balzac para poder intuir todas las limitaciones de ese mito.

Esta fiebre constructiva no resulta indiferente para el desarrollo de la trama. Las calles de París, en efecto, aparecen llenas de andamios, de esa arquitectura frágil que, para Balzac, tiene algo de marino con sus mástiles y cordajes. Es de uno de esos andamios de donde cae el bloque de piedra que está a punto de matar a Malincour y que constituye el primero de una serie de accidentes o hechos inexplicables que ponen en peligro su vida. Vendrán luego la rotura sospechosa del eje de su cabriolet cuando se dirige al Bois de Boulogne y el duelo al que es retado, sin razones sólidas, por el marqués de Ronquerolles. Estos atentados, que alternan el riesgo tradicional (el duelo) y el accidente moderno (el andamio, el coche), llevarán a Malincour a la conclusión de que “gentes superiores” le han declarado una guerra a muerte, y una guerra que contrasta con sus nociones aristocráticas porque se trata de una lucha salvaje y sin cuartel, hecha de sorpresas, emboscadas y traiciones [33], una lucha que, de hecho, le costará la vida no en honroso enfrentamiento cara a cara sino por un envenamiento traicionero.

En el capítulo III de *Ferragus*, titulado *La femme accusée*, los espacios vitales del matrimonio Desmarets se transmutan por el nuevo clima de sospecha que ha roto la felicidad doméstica. En el interior del coche [34], verdadero trasunto del espacio doméstico, ilusión de refugio móvil en medio de la ciudad, la coexistencia en ese estrecho espacio interior, antes amable, se torna incómoda. La armonía conyugal se rompe definitivamente justo en el movimiento en medio del espacio urbano, en el trayecto entre la casa Nucingen y la casa Desmarets, cuando cada esposo se aleja en su rincón del coche, en lugar de buscar el contacto físico, y Jules se dedica a mirar «...los paños negros de las casas silenciosas ante las que pasaba» [35]. Dos metáforas espaciales de significación especialmente densa se unen para expresar esa ruptura simultánea de la solidez de la pareja y de la estabilidad de su territorio, el laberinto y el abismo, es decir, la desorientación y la caída: «...si das un solo paso más por ese dédalo, caeremos a un abismo en el que yo pereceré» [36].

Cuando comienza la enfermedad de Clemence, los frenéticos desplazamientos de Jules Desmarets se cambian en una inmovilidad total, atrincherado en su casa como un insecto (en concreto como una hormiga león, *formica leo*) pegado a los cristales que dan a la calle... Pero el movimiento se apodera nuevamente de él cuando averigua el paradero donde se ha refugiado Ferragus: sólo que ahora es un tipo de movimiento similar al del Malincour-cazador del principio de los acontecimientos. Corresponde ahora a Jules el turno de transformarse en espía.

Procede primero al examen detenido de la casa. Es en ese momento cuando Balzac nos da, desde la mirada de Jules, una de sus más célebres descripciones arquitectónicas. Al principio de la novela, la casa en la que desaparecía la mujer había quedado ya catalogada, en contraposición cho-

[32] Karen Bowie (ed.), *La modernité avant Haussmann. Formes de l'espace urbain à Paris, 1801-1853*, Paris, Éditions Recherches, 2001.

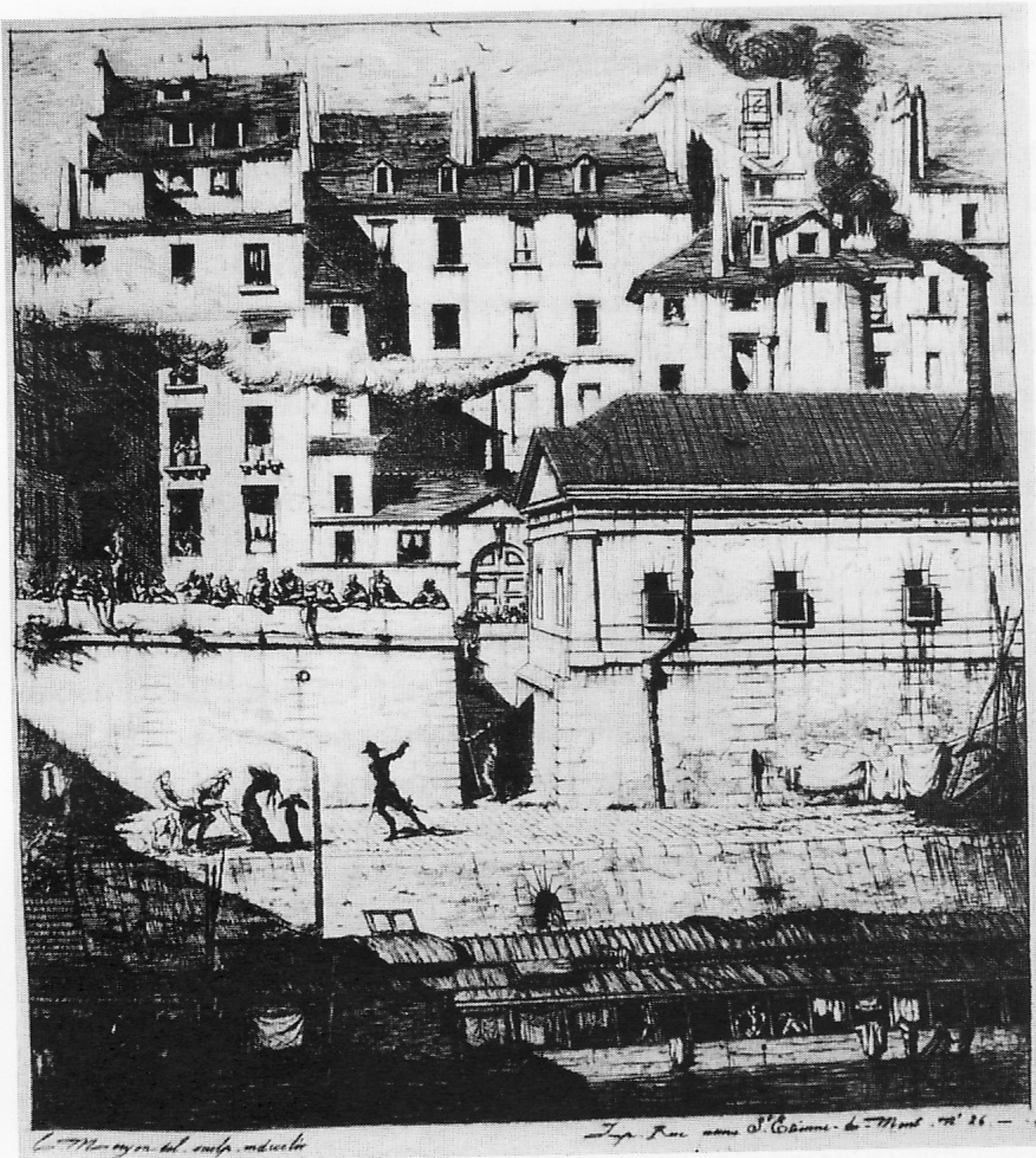
[33] Pg. 114.

[34] Balzac se extiende sobre el interior de esos «elegantes coupés», con sus faroles que iluminan tanto la calle como el coche, que vuelven de los bailes en las horas de madrugada, y a los que ve como espacios especialmente adecuados para que en ellos tengan lugar escenas bizarras (pg. 127).

[35] Pg. 126.

[36] Pg. 135. Vid. James Mileham, «Labyrinths in Balzac's *Ferragus*», *Nineteenth-Century French Studies*, 1995, nº 23, pp. 356-64, y Christine Fonteneau, «Labyrinthes du récit *Ferragus*: une ténébreuse affaire», en Marie-Claude Rousseau (ed.), *Mystères, énigmes et secrets, Angers*, Les Éditions de l'UCO, 2005, pp. 27-42.





CHARLES MERYON, LA MORGUE, 1854.

cante con la elegancia de ésta, como «...una de esas casas de las que hay millares en París, casa innoble, vulgar, estrecha, de tono amarillento, con cuatro pisos y tres ventanas» [37]. Ahora, para Jules, esta casa es un *cabajoutis*, término tradicional que indica un conjunto deforme de cosas añadidas en etapas sucesivas, sin responder a un plan único:

«Esta casa era una de esas que pertenecen al género llamado *cabajoutis*. Este nombre muy significativo es dado por el pueblo de París a esas casas compuestas, por así decirlo, de habitaciones de alquiler. Son casi siempre o viviendas primitivamente separadas, pero reunidas por las fantasías de los diferentes propietarios que las han sucesivamente agrandado, o casas comenzadas, dejadas sin acabar, reanudadas, acabadas; casas desgraciadas que han pasado, como algunos pueblos, bajo varias dinastías de amos caprichosos. Ni los pisos ni las ventanas *se tienen juntos*, por tomar prestada a la pintura una de sus expresiones más pintorescas; todo en ellas jura, incluso los ornamentos exteriores. El *cabajoutis* es a la arquitectura parisina lo que el *capharnäum* es al apartamento, un verdadero batiburrillo en el que se han echado las cosas más discordantes» [38].

[37] Pg. 83.

[38] Pg. 161.



El penoso recorrido desde el exterior hasta llegar al piso de Ferragus no desmiente la lóbrega impresión primera. Es una travesía por las tinieblas de una escalera oscura, cuyo pasamanos muestra ya las huellas de todos los que lo han rozado, en la que reinan la humedad y la suciedad y en la que se pasa por una sucesión de puertas descoloridas y desvencijadas. Cuando Jules llega por fin al piso de Mme. Gruget, el espectáculo grotesco que ofrece el amontonamiento de objetos de toda clase [39] constituye un *capharnäum* absolutamente coherente con el *cabajoutis*: son esos lugares típicos sobre los que dos décadas más tarde Haussmann tratará de imponer las leyes de lo claro, lo sano y lo geométrico.

El soborno a Mme. Gruget permite a Jules acceder a una típica habitación de *voyeur*, con una abertura disimulada del tamaño de una moneda, desde donde poder observar las andanzas de su esposa. En este cruce de personajes asistiremos, por ejemplo, a la escena de la indignación de Ferragus ante la impotencia de ver perderse a su hija «por la curiosidad de un miserable parisino» y a sus ansias de venganza, que, significativamente, no se limitan a la persona del entrometido Malincour sino que atañen a todo París, la cuna de la curiosidad malsana, la ciudad que amenaza con quemar.

Pero hay, sobre todo, un verdadero *momento pregnante* de la acción, cuando el encuentro entre Ferragus y Clemence y la observación clandestina de Jules Desmarests se ven interrumpidos por los gritos de desesperación de Mme. Gruget al recibir la carta en que su hija Ida (a propósito de la cual Balzac traza toda una fisiología de la *grisette* como tipo humano parisino) le da cuenta de su decisión de suicidarse. Este momento crucial contiene dos aspectos esenciales desde el punto de vista espacial. El primero afecta al interior de la casa: de repente, Balzac nos embute de manera magistral cuatro espacios, con sus respectivas acciones humanas, en una única escena: padre e hija dialogan en una habitación, el marido espía en otra, la madre se encuentra en otro lugar de la casa y la carta irrumpe añadiendo a este interior sobresaturado el eco de acontecimientos que van a ocurrir —o quizás ya han ocurrido— fuera [40]. El segundo tiene que ver con la cuestión, que enseguida se abordará, de la muerte en la metrópolis parisina, ya que Ida, enamorada de Ferragus y engañada sobre el verdadero sentido de sus encuentros con Clemence, decide matarse, pero declara muy específicamente su intención —que cumplirá— de tirarse al Sena pasado Neuilly para que su cuerpo no sea expuesto en la Morgue, es decir, no sea objeto de espectáculo [41].

Jules Desmarests abandona la casa, pero se resiste a volver a la suya y deambula por París como un sonámbulo: «Se quedó durante una gran parte de la jornada errando por París sin atreverse a volver a su casa» [42]. Sin duda barrunta ya que, tras el abrupto final de la escena del *cabajoutis*, los acontecimientos van a precipitarse de manera crítica: el empeoramiento simultáneo de la salud de Clemence y de Auguste de Malincour conducirá rápidamente a la muerte de ambos.

[39] Pp. 163-164.

[40] Vid. Masha Belenky, «Letters, lies and legible urban space in Balzac's Ferragus», *Romance Notes*, 45, 2, pp. 193-202. Aunque el problema histórico que trata es, por supuesto, muy distinto, pueden resultar muy pertinentes para este escena de Ferragus las reflexiones de Todorov sobre los cuadros holandeses del siglo XVII en los que el personaje aparece leyendo una carta: Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, París, Adam Biro, 1993.

[41] Pp. 176. Sobre la Morgue y su papel en el París del siglo XIX, remito a Jean-Pierre A. Bernard, *Les deux Paris...*, cit., pp. 153, nota 2.

[42] Pp. 177.

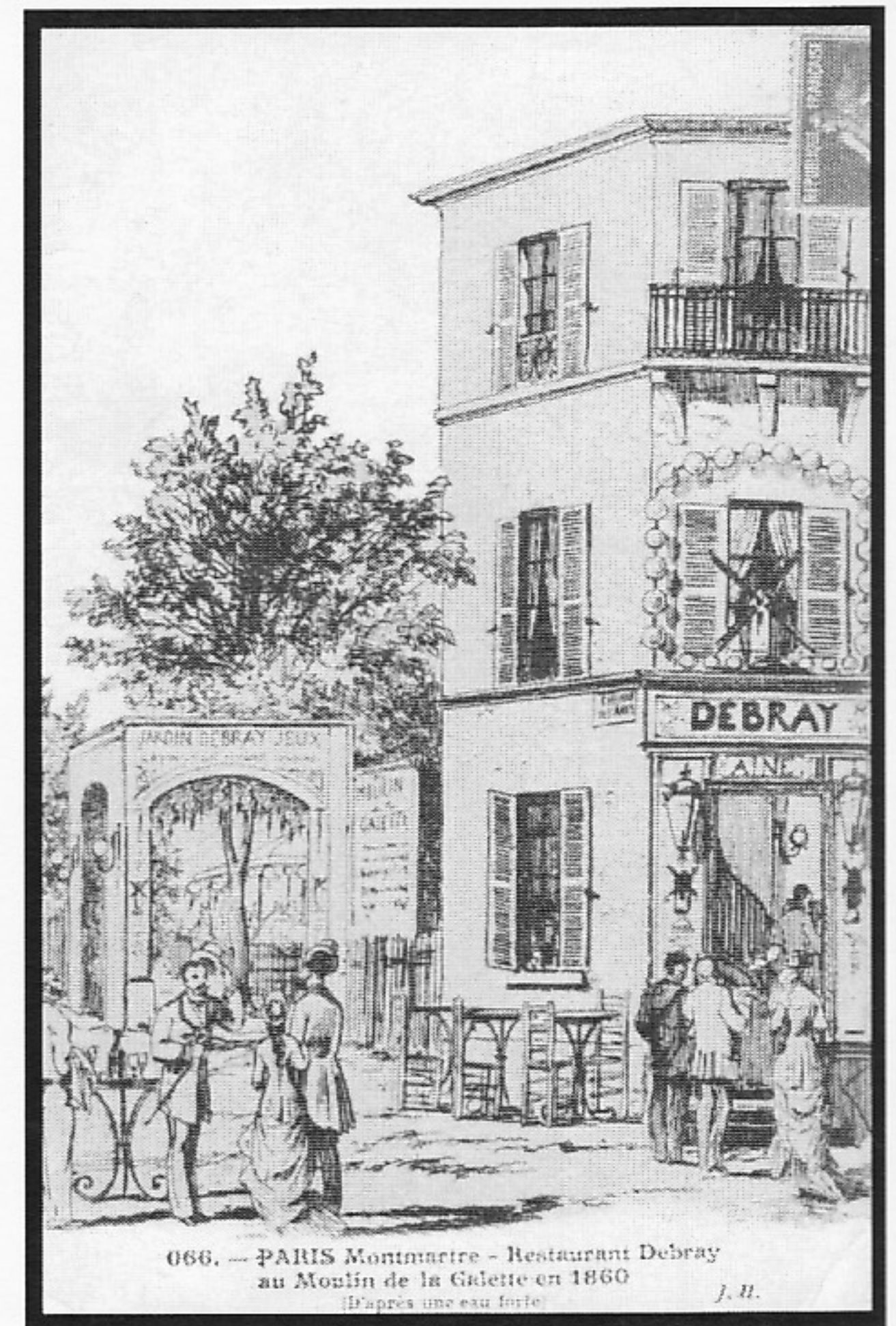


El gran tema de toda la parte final de *Ferragus* es, sin duda, la muerte en París. Con Clemence (que en una carta-testamento desvela por fin su historia y la de su padre) se suceden dos tipos de muerte que nos trasladan desde el ámbito privado (aquel dormitorio que constituía su *sancta sanctorum*) al público. Ante su lecho mortuario en el espacio privado aparece la «muerte doméstica», muerte con minúscula, como se encarga Balzac de puntualizar: «No era ni la Muerte terrible, como lo es en la Iglesia, ni la pomposa Muerte que atraviesa las calles; no, era la muerte que se desliza bajo el techo doméstico, la muerte conmovedora» [43]. En cambio cuando los restos mortales son llevados a la iglesia de Saint-Roch estamos ya ante la muerte pública, muerte-espectáculo «...porque en París todo constituye un espectáculo, incluso el dolor más verdadero» y porque «ningún pueblo del mundo tiene ojos más voraces» [44].

Pero *Ferragus* no se cierra simplemente con la muerte de Clemence. Balzac retrasa continuamente el momento de poner el punto final y prolonga su historia con un complejo desarrollo en el que continúa declinando la cuestión de *la muerte en París*. Cuando, después de las exequias, trece coches suben al cementerio del Père-Lachaise podría esperarse en ese punto un final convencional, pero el deseo de Jules de incinerar los restos de su esposa aporta de manera inopinada un argumento añadido: el del choque entre el dolor fúnebre y los laberínticos engranajes de la administración. El propio Balzac diseccionaría en más de una ocasión los funcionamientos internos de ese otro monstruo que es la burocracia (sobre todo en *Les Employés*), y, cuarenta años después de escribirse *Ferragus*, los engranajes de la cada vez más compleja administración parisina serían detalladamente expuestos por Maxime du Camp, el injustamente oscurecido amigo de Gustave Flaubert [45]. Por otro lado, la cuestión de la «muerte moderna» en la metrópolis generaría, en las décadas centrales del XIX, toda una literatura específica, y tendría un papel relevante en las propuestas urbanísticas del barón de Haussmann [46].

Balzac nos sitúa aquí en las fases iniciales de este debate. Una vez superada la gran polémica higienista de las Luces sobre la prohibición de enterrar en las iglesias y la exigencia de construir cementerios extramuros, se abren paso otros problemas propios de la metrópolis decimonónica: concretamente, en *Ferragus*, los que tienen que ver con la muerte como *espectáculo*, con la *arquitectura de la muerte* y su mimetismo con la de la ciudad de los vivos y, por último, con el choque de los nuevos modos que asume el tratamiento de la muerte (la *incineración*) con las rutinas de los encargados de gestionarlos.

El tema de la incineración es el que suscita esta inesperada coda de la novela, pero también el primero en ser despachado. La solicitud de Jules Desmarests requiere de un informe previo, que, convertido en verdadero fantasma inaprehensible, circula por los más variados vericuetos administrativos en una auténtica prefiguración kafkiana.



GRABADO ANÓNIMO DE PARÍS, 1860.

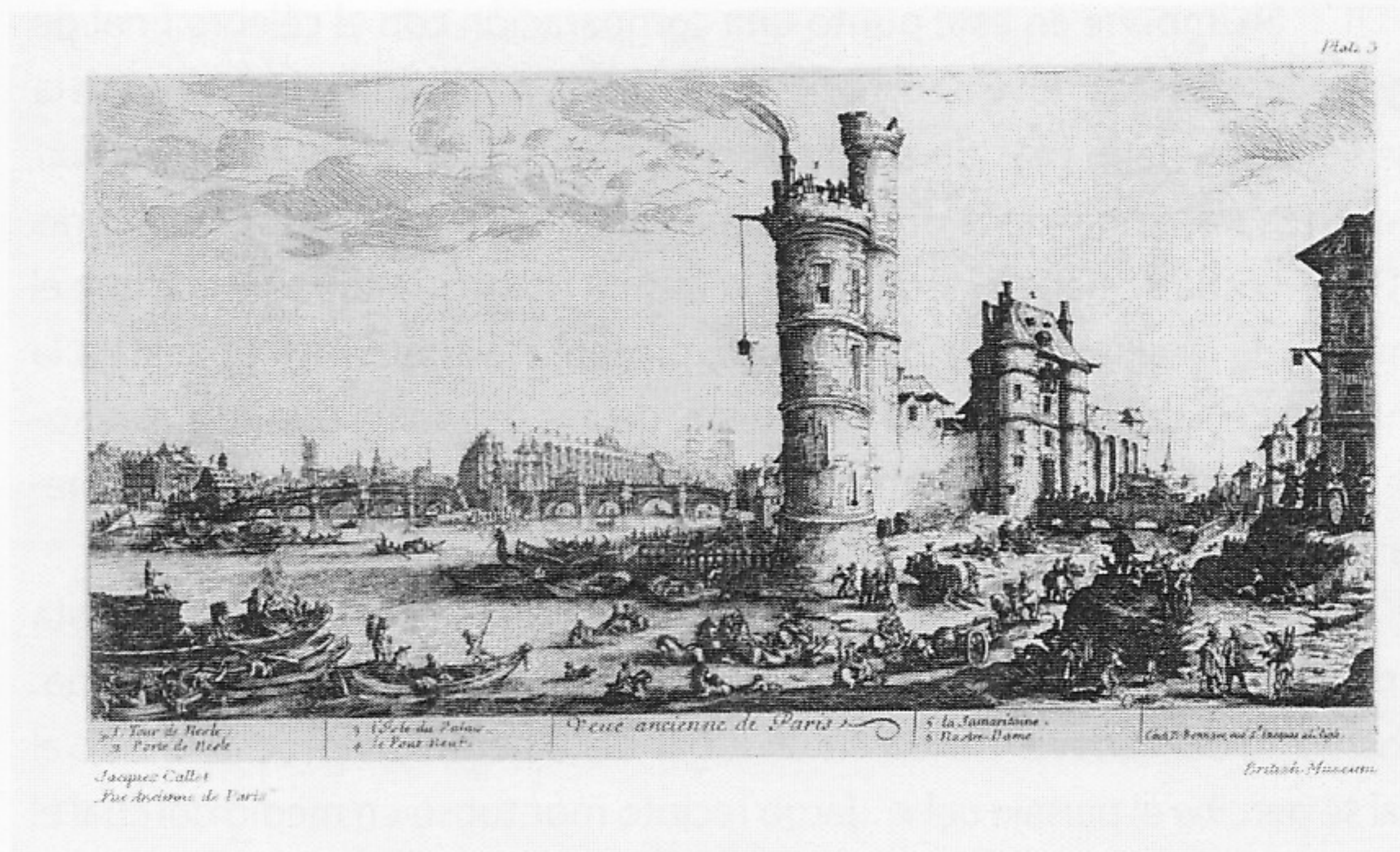
[43] Pg. 187.

[44] Pg. 188.

[45] Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, París, Hachette, 1870-1873, 6 volúmenes.

[46] Entre los planes de Haussmann se encontraba la construcción (no ejecutada) de un gran cementerio de ochocientas hectáreas que reemplazaría a todos los demás cementerios de la ciudad y al que los difuntos y su cortejo de acompañamiento llegarían en tren. Vid. Michel Ragon, *L'espace de la mort*, París, Albin Michel, 1981, pp. 277-286, así como el cap. IV, "La mort à Paris", de Jean-Pierre A. Bernard, *Les deux Paris...*, cit., pp. 129-175.





JACQUES CALLOT, VISTA ANTIGUA DE PARÍS.

Cuando queda claro que la incineración no será posible, tiene lugar la segunda subida de Jules Desmarets al cementerio del Père-Lachaise, ahora ya a la búsqueda de un lugar donde reposar junto a la que fue su esposa. Y es entonces cuando se alza ante nuestros ojos el *espectáculo* en que a esas alturas se ha convertido ya el más famoso de los camposantos parisinos: «Una vez llegados hallaron, como en la puerta de los espectáculos o a la entrada de los museos, cómo en el patio de las diligencias, *ciceroni* que se ofrecían a guiarlos por el dédalo del Père-Lachaise» [47].

En esa especie de feria de la muerte, orientarse resulta ya tan difícil como en la propia ciudad en transformación. A Desmarets le resulta imposible averiguar dónde yace su esposa hasta que interviene el portero del cementerio, uno más de esos *tipos y fisonomías* de París, a cuyo oficio, en el cruce entre la muerte tradicional y la moderna, consagra Balzac una larga descripción. Pero cuando por fin se localiza la ubicación de su tumba, su «dirección», quedará aún un penoso camino en el que el dolor por la pérdida tiene que afrontar a cada paso los ofrecimientos comerciales de marmolistas, cerrajeros y escultores [48] y el disgusto ante la invasión del ámbito funerario por la misma proliferación de frivolidad arquitectónica que se puede ver en la ciudad de los vivos.

El cementerio es como un París microscópico, un damero de calles en el que aparecen reproducidas, en los panteones, todas las profesiones y enseñanzas. Jacquet no puede sino urgir a su amigo Jules Desmarets a abandonar «...este cementerio donde los muertos están adornados como mujeres en el baile» [49], porque la comedia de las tumbas de todos los estilos arquitectónicos posibles evoca de manera insoportable la artificiosidad del París real que yace a sus pies: «[Jules] abarcó de un vistazo furtivo esas cuarenta mil casas y dijo, mostrando el espacio comprendido entre la columna de la plaza Vendôme y la cúpula de oro de los Inválidos: Me ha sido arrebatada por la funesta curiosidad de ese mundo que se agita y se aprieta para apretarse y agitarse» [50].

[47] Pg. 194.

[48] Pg. 197.

[49] Pg. 198.

[50] Pg. 199.

[51] Sobre los aspectos urbanísticos en *Le Père Goriot*, vid., además de otras obras citadas en notas anteriores, Pierre Barberis, *Le Père Goriot de Balzac. Écritures, structures, significations*, París, Larousse, 1972; Wolfgang Matzat, «L'image de la ville et sa fonction dans *Le Père Goriot*», *L'Année balzacienne*, 2004, pp. 303-315; Juan Calatrava, «El tío Goriot», en Juan Calatrava y Winfried Nerdinger (eds.), *Arquitectura escrita*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, pp. 238-240.

[52] Pg. 199.



Se impone en este punto una comparación con el célebre final de *Le Père Goriot*, una novela casi contemporánea, publicada en 1834 y con la que Ferragus tiene más de un punto en común. El desafío *À nous deux!* que, en la frase final de la obra, lanzaba Rastignac a París desde las alturas del Père-Lachaise tiene exactamente la misma ubicación topográfica que el lamento de Desmarets, y, sin embargo, presenta la alternativa opuesta a la renuncia de éste: la actitud de conquista, de ave de rapiña que se arroja sobre una presa, que hallaremos en otros personajes posteriores de la Comedia Humana [51].

En ese mismo momento, a cuatro leguas, se cierra, con otra vista panorámica, otro *tableau de Paris*, el último capítulo de la muerte parisina: el hallazgo del cadáver de Ida en un lugar de la periferia noroeste desde el cual se percibe el paisaje del «...largo recinto montuoso en medio del cual el gran París se remueve como un niño en su cuna» [52].

Ni siquiera entonces llega, sin embargo, el final. Hay aún un último cierre que deja planear una sombra inquietante sobre el futuro inmediato de París. Ha transcurrido el tiempo, y el coche de Jules Desmarets se ve obligado a detenerse en la explanada del Observatorio, un lugar extraño «...espacio sin género, espacio neutro en París. En efecto, allí ya no está París y París está todavía. Ese lugar tiene a la vez algo de plaza, de avenida, de carretera, de provincia, de capital; ciertamente, hay en él algo de todo ello; pero no es nada de todo ello: es un desierto» [53]. Junto a un grupo de jugadores de petanca, Jules reconocerá a Ferragus en un «estado casi fósil». Pero más importante que este reconocimiento es el motivo por el que el cochero se ha detenido y que nos hace sentir el ambiente amenazador detrás de un inocente juego callejero: no se atrevió a pedir paso a los jugadores de petanca porque «...sentía demasiado respeto por los tumultos [*emeutes*]» [54]. ■

[53] Pg. 204.

[54] Pg. 206.

Fecha de recepción:  
**28 de septiembre de 2011**

Fecha de aceptación:  
**13 de octubre de 2011**